

**EVOLUCIÓN DE LA NARRATIVA CORTA DE
NADINE GORDIMER: DE LA SUDÁFRICA DEL
APARTHEID A LA SUDÁFRICA DEL POST-
APARTHEID; DEL REALISMO CRÍTICO AL
POSTMODERNISMO**

**Tesis doctoral presentada por la licenciada D^a Natividad
Martínez Marín, bajo la dirección de la Dra. D^a Adelina
Sánchez Espinosa**

Fdo. D^a Adelina Sánchez
Espinosa

Fdo. D^a Natividad Martínez
Marín

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Natividad Martínez Marín
D.L.: GR 2401-2010
ISBN: 978-84-693-1307-7

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos a mis padres y hermanos, que han confiado durante años en ver acabado este trabajo y me han animado siempre a continuar; a Daniel, compañero de discusiones y de esperanzas; a Rafael Pérez García, siempre presente en su ausencia; a Adelina Sánchez, por su infinita paciencia y su asesoramiento; a los amigos con los que he compartido anhelos y fragmentos de esta tesis: a Silvia Outón, a Gerardo Rodríguez, a Antonio Rus y a Ana Hurtado; a AEDEAN, por empujarme con su Ayuda “Patricia Shaw” a continuar investigando; a Jesús del Río, por ayudarme a través de José Saramago a contactar con Nadine Gordimer; a Stephen Clingman, por su ayuda crítica durante la investigación; y cómo no, a Nadine Gordimer, por la atención que me ha prestado y por haber contribuido con tantas y tan buenas obras a la literatura en lengua inglesa y a la literatura del mundo.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- FTF:** *Face to Face*
SVS: *The Soft Voice of the Serpent*
SFC: *Six Feet of the Country*
FP: *Friday's Footprint*
LC: *Livingstone's Companions*
NFP: *Not For Publication*
ASE: *A Soldier's Embrace*
SOT: *Something Out There*
JOS: *Jump and Other Stories*
LOS: *Loot and Other Stories*
BWOSB: *Beethoven Was One-Sixteenth Black*
LHH: *Living in Hope and History*
WAB: *Writing and Being*
THG: *The House Gun*
WAB: *Writing And Being*
WPP: *Writing, Politics and Places*

ÍNDICE DE CONTENIDOS

	Página(s)
INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL	1
Historia del proceso	3
Justificación de la presente tesis doctoral	4
Trayectoria narrativa de Nadine Gordimer	8
Metodología de análisis y organización de esta tesis	11
El apartheid: <i>History from the inside</i> en las historias cortas de Nadine Gordimer	12
<i>Jump and Other Stories</i>. El interregno. La transición hacia el post-apartheid	16
El post-apartheid: en busca del otro que llevamos dentro	17

**PARTE 1. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA
DE TIEMPOS DEL APARTHEID 19**

I. HISTORY FROM THE INSIDE EN LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER DE TIEMPOS DEL APARTHEID.....	21
1. LA SUDÁFRICA DEL APARTHEID	23
2. EL REALISMO CRÍTICO. EL REALISMO CRÍTICO EN GORDIMER.....	27
2.1. El realismo crítico.....	31
2.1.1. <i>El realismo crítico en su panorama literario. Afinidades y diferencias.....</i>	31
2.1.2. <i>La lectura crítica de las relaciones de poder. El individuo como animal social</i>	33
2.1.3. <i>Lo social y lo subjetivo. Las potencialidades concreta y abstracta</i>	35
2.1.4. <i>La tipología narrativa del realismo crítico</i>	37
2.2. El realismo crítico de Nadine Gordimer	40
2.2.1. <i>El concepto de otredad y su proyección política y social en Sudáfrica</i>	41
2.2.1.1. <i>La percepción social del sujeto en tiempos del apartheid</i>	43
2.2.1.2. <i>La reformulación tipológica de Gordimer. Nuevos héroes y heroínas, y nuevos antihéroes y antiheroínas</i>	46
A. <i>Los antihéroes y antiheroínas de Gordimer. La potencialidad abstracta reprimida. Fórmulas de subordinación.....</i>	49
A.1. <i>La heterotopía de desviación.....</i>	50
A.2. <i>El uso de nombres y pronombres</i>	53
A.3. <i>Otras formas de represión de la potencialidad abstracta por la potencialidad concreta</i>	55
B. <i>Los héroes y heroínas de Gordimer. La potencialidad abstracta hecha potencialidad concreta: la lucha contra el apartheid.</i>	56
2.2.2. <i>Los años 70: el realismo crítico en convivencia con el postmodernismo incipiente</i>	58

II. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DE GORDIMER EN TIEMPOS DEL APARTHEID	61
1. FACE TO FACE (1949)	63
1. "The Soft Voice of the Serpent"	65
2. "Ah, Woe is Me"	67
3. "The Umbilical Cord"	71
4. "The Battlefield at No. 29"	73
5. "In the Beginning"	75
6. "A Commonplace Story"	76
7. "The Amateurs"	78
8. "A Present for a Good Girl"	80
9. "The Train from Rhodesia"	81
10. "La Vie Boheme"	83
11. "Is There Nowhere Else Where We Can Meet?".....	84
12. "The Kindest Thing to Do"	88
13. "The Last of the Old-Fashioned Girls"	89
14. "No Luck To-night"	89
15. "The Talisman"	93
16. "Monday is Better than Sunday"	94
2. THE SOFT VOICE OF THE SERPENT (1953)	97
1. "The Catch"	99
2. "The Hour and the Years"	105
3. "A Watcher of the Dead".....	106
4. "Treasures of the Sea".....	107
5. "The Prisoner".....	109
6. "Another Part of the Sky"	109
7. "The End of the Tunnel".....	112
8. "The Defeated".....	113
3. SIX FEET OF THE COUNTRY (1956)	117
1. "Six Feet of the Country".....	120
2. "Clowns in Clover"	123
3. "Happy Event".....	124
4. "A Wand'ring Minstrel, I"	127
5. "Face from Atlantis"	127
6. "Which New Era Would That Be?".....	128
7. "My First Two Women".....	132
8. "Horn of Plenty".....	133
9. "The Cicatrice".....	135
10. "Charmed Lives".....	135
11. "Enemies".....	137
12. "A Bit of Young Life".....	138
13. "Out of Season".....	140
14. "The Smell of Death and Flowers".....	141

4. FRIDAY'S FOOTPRINT (1960)	145
1. "Friday's Footprint"	147
2. "The Last Kiss"	149
3. "The Night the Favourite Came Home"	150
4. "Little Willie"	151
5. "A Style of her Own"	152
6. "The Bridegroom"	153
7. "Check Yes or No"	154
8. "The Gentle Art"	155
9. "The Path of the Moon's Dark Fortnight"	156
10. "Our Bovary"	157
11. "A Thing of the Past"	158
12. "Harry's Presence"	159
13. "An Image of Success"	161
14. "Something for the Time Being"	164
5. NOT FOR PUBLICATION (1965)	169
1. "Not for Publication"	171
2. "Son-in-Law"	175
3. "A Company of Laughing Faces"	175
4. "Through Time and Distance"	177
5. "The Worst Thing of All"	179
6. "The Pet"	179
7. "One Whole Year, and Even More"	182
8. "A Chip of Glass Ruby"	184
9. "The African Magician"	186
10. "Tenants of the Last Tree House"	189
11. "Good Climate, Friendly Inhabitants"	189
12. "Vital Statistics"	191
13. "Message in a Bottle"	192
14. "Native Country"	192
15. "Some Monday for Sure"	194
6. LIVINGSTONE'S COMPANIONS (1972)	197
1. "Livingstone's Companions"	200
2. "A Third Presence"	202
3. "The Credibility Gap"	203
4. "Abroad"	205
5. "An Intruder"	207
6. "Inkalamu's Place"	209
7. "The Life of the Imagination"	211
8. "A Meeting in Space"	212
9. "Open House"	213

10. “Rain Queen”	214
11. “The Bride of Christ”	215
12. “No Place Like”	217
13. “Otherwise Birds Fly In”	218
14. “A Satisfactory Settlement”	219
15. “Why Haven’t You Written?”	221
16. “Africa Emergent”	222
7. A SOLDIER’S EMBRACE (1975)	225
1. “A Soldier’s Embrace”	227
2. “A Lion on the Freeway”	231
3. “Siblings”	233
4. “Time Did”	235
5. “A Hunting Accident”	236
6. “For Dear Life”	237
7. “Town and Country Lovers. <i>One</i> ”	240
8. “Town and Country Lovers. <i>Two</i> ”	243
9. “A Mad One”	245
10. “You Name It”	247
11. “The Termitary”	248
12. “The Need for Something Sweet”	249
13. “Oral History”	250
8. SOMETHING OUT THERE (1984)	253
1. “A City of the Dead, a City of the Living”	255
2. “At the Rendezvous of Victory”	260
3. “Letter from His Father”	261
4. “Crimes of Conscience”	263
5. “Sins of the Third Age”	264
6. “Blinder”	266
7. “Rags and Bones”	268
8. “Terminal”	270
9. “A Correspondence Course”	270
10. “Something Out There”	272

PARTE 2. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA DE NADINE GORDIMER EN LA TRANSICIÓN DEL APARTHEID AL POST-APARTHEID	283
I. JUMP AND OTHER STORIES: EL OCASO DEL APARTHEID, EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA NARRATIVA	285
1. EL POSTMODERNISMO	290
1.1. La definición de la indefinición	292
1.1.1. <i>Indetermanence: Indeterminacy and immanence</i>	292
1.1.2. <i>Fragmentation</i>	293
1.1.3. <i>Decanonization</i>	295
1.1.4. <i>Self-less-ness y Depth-less-ness</i>	295
1.1.5. <i>The unrepresentable and the unrepresentable</i>	297
1.1.6. <i>Irony</i>	298
1.1.7. <i>Hybridization</i>	298
1.1.8. <i>Carnivalization</i>	299
1.1.9. <i>Performance</i>	299
1.1.10. <i>Constructionism</i>	300
1.1.11. <i>Intertextualidad, paraliteralidad e hipertextualidad</i>	300
II. ANÁLISIS DE JUMP AND OTHER STORIES.....	303
JUMP AND OTHER STORIES.....	305
1. "Jump".....	309
2. "Once Upon a Time".....	312
3. "The Ultimate Safari".....	317
4. "A Find".....	320
5. "My Father Leaves Home".....	322
6. "Some Are Born to Sweet Delight".....	325
7. "Comrades".....	327
8. "Teraloyna".....	330
9. "The Moment Before the Gun Went Off".....	336
10. "Home".....	338
11. "A Journey".....	340
12. "Spoils".....	342
13. "Safe Houses".....	346
14. "What Were You Dreaming?".....	347
15. "Keeping Fit".....	349
16. "Amnesty".....	352

**PARTE 3. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA
DE NADINE GORDIMER EN EL POST-APARTHEID 355**

**I. LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER
EN TIEMPOS DEL POST-APARTHEID 357**

1. EL POSTCOLONIALISMO 360

1.1. El postcolonialismo dependiente 361

1.2. El postcolonialismo independiente 362

1.3. Manifestaciones literarias postcoloniales 364

**1.4. El postcolonialismo sudafricano y la nueva
posición de escritores y escritoras 367**

**2. ÉPOCA DE POST-... ¿POST-APARTHEID?
¿POSTCOLONIALISMO? ¿POSTMODERNISMO ? 370**

2.1. La tensa relación postmodernismo-postcolonialismo..... 370

**2.2. El realismo mágico como modo postcolonial
y postmodernista 373**

2.2.1. Los orígenes del realismo mágico..... 373

*2.2.2. El realismo mágico como modo postcolonial
y postmodernista 376*

*2.2.3. Otras concepciones actuales sobre realismo
mágico 380*

2.2.4. El realismo mágico de Nadine Gordimer 382

**II. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DEL POST-
APARTHEID..... 387**

1. *LOOT AND OTHER STORIES* (2003) 389

1. “Loot” 392

2. “Mission Statement” 401

3. “Visiting George” 404

4. “The Generation Gap” 406

5. “L,U,C,I,E” 408

6. “Look-alikes” 409

7. “The Diamond Mine” 411

8. “Homage” 412

9. “An Emissary” 413

10. “Karma” 416

2. BEETHOVEN WAS ONE-SIXTEENTH BLACK AND OTHER STORIES (2007)	425
1. “Beethoven was One-Sixteenth Black”	427
2. “Tape Measure”	429
3. “Dreaming of the Dead”	430
4. “A Frivolous Woman”	432
5. “Gregor”	432
6. “Safety Procedures”	434
7. “Mother Tongue”	435
8. “Allesverloren”	437
9. “History”	438
10. “A Beneficiary”	439
11. “Alternative Endings”	440

CONCLUSIONES	447
---------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA	461
---------------------------	------------

I. FUENTES PRIMARIAS	461
1. Colecciones de relatos	461
2. Otras fuentes primarias citadas.....	477
II. FUENTES SECUNDARIAS	478
1. Entrevistas.....	478
2. Otras fuentes secundarias	479

**INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA
PRESENTE TESIS DOCTORAL**

INTRODUCCIÓN

Historia del proceso

El origen de la presente tesis doctoral se remonta al año académico 1998-1999, cuando la realización del curso de doctorado “El relato corto inglés desde 1870 a 1900” con la doctora Adelina Sánchez Espinosa animó mi predisposición al estudio de la historia corta. De este curso surgió una publicación sobre un relato de Thomas Hardy¹ y el germen de lo que más tarde se convertiría en mi trabajo de investigación, ya centrado en la evolución de la narrativa corta de Nadine Gordimer desde tiempos del apartheid a la época del post-apartheid. Así pues, esta tesis doctoral nace del citado trabajo de investigación, defendido en diciembre de 2001 en la Universidad de Granada bajo la dirección de la doctora Sánchez Espinosa, también directora del trabajo que presentamos ahora. En éste se esbozaba la evolución experimentada en la narrativa corta de Nadine Gordimer desde su primera colección de relatos, *Face to Face* (1949), hasta *Jump and Other Stories* (1991), la última colección publicada hasta ese momento. Se estudiaba también “Loot”, pues este relato, que poco después habría de dar título a una nueva colección, ya se encontraba disponible en la página web de la Fundación Nobel en el momento de la defensa del trabajo de investigación y suponía un importante giro en la narrativa corta de Gordimer.

La tesis defendida en el citado trabajo era que dicha narrativa había ido evolucionando de forma paralela a los acontecimientos históricos que se habían ido sucediendo en el país, pudiéndose apreciar un marcado cariz social en sus relatos de tiempos del apartheid y un tono claramente experimental en

¹ Ver Natividad Martínez Marín, “Lo mental en “The Withered Arm” de Thomas Hardy, publicado en 2000 en *The Grove. Working Papers on English Studies*.

las historias cortas que la autora escribe después de la caída del régimen segregacionista. Dentro de ese nuevo tono de la narrativa corta del post-apartheid se daba especial importancia a la presencia del realismo mágico en algunas de las últimas historias. El trabajo obtuvo el cum laude, y esta investigación fue premiada asimismo por AEDEAN en 2001 con una Beca y ayuda a la investigación “Patricia Shaw”.

2001 fue también el año en que comencé mi labor como profesora de inglés en Educación Secundaria, lo que hizo que esta tesis doctoral se postergara más de lo deseado, si bien continué mi investigación pausadamente hasta dar forma al presente trabajo al tiempo que publicaba de forma esporádica artículos sobre los relatos y algunas de las últimas novelas de Gordimer².

Justificación de la presente tesis doctoral

Desde el trabajo de investigación de 2001 se dejaba patente la necesidad de centrarse en las historias cortas de Nadine Gordimer por los siguientes motivos:

La narrativa corta de esta autora ha recibido una menor atención por parte de la crítica que la novela. Si se contrasta la literatura publicada acerca de las novelas con la escrita sobre la narrativa corta se puede apreciar que se ha escrito muy poco sobre las historias cortas de Gordimer y mucho sobre sus novelas. A este respecto, sigue teniendo vigencia la queja formulada en 1992 por Karen Ruth Lazar de que: “There is something of a critical lacuna in relation to Nadine Gordimer's short fiction when compared with the extensive and scholarly criticism available on her novels” (Lazar, 1992: 783) e intentamos mediante esta tesis doctoral contribuir a cubrir esa laguna crítica como ya Karen Lazar hiciese puntualmente a la hora de analizar los relatos de *Jump and Other Stories*.

² Ver Natividad Martínez Marín: “Nadine Gordimer’s ‘The House Gun’. Between ‘the Self’ and ‘the Other’” (2001); “The Social Aim of Magical Realism in Nadine Gordimer’s Later Short Fiction” (2001b); “De cómo otras literaturas en inglés rompen el canon. El realismo mágico de Nadine Gordimer” (2003); “Facing ‘Otherness’ in Gordimer’s Later Fiction” (2004); y “Nadine Gordimer’s Later Novels: Or, the Fiction of Otherness” (2008)

En la esfera internacional, Stephen Clingman situó las novelas de Gordimer en un lugar protagonista tras la defensa de su tesis doctoral y la consiguiente publicación – hoy un clásico – sobre sus novelas, *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside* (1986). Diez años antes, ya J.W. Cooke había analizado las novelas de Nadine Gordimer en su tesis doctoral titulada *The Novels of Nadine Gordimer*. Aparte de estos extensos trabajos de investigación, no han dejado de publicarse artículos sobre la obra novelística de Gordimer hasta hoy mismo. Contrasta esta vasta producción con la escasa literatura crítica acerca de la narrativa corta, en la que junto a algunos artículos sólo cabe mencionar el trabajo de investigación que en 1973 publicara J.H. Wessels bajo el título *From Olive Schreiner to Nadine Gordimer: A Study of the Development of the South African Short Story in English*.

Si nos centramos en los estudios llevados a cabo en nuestro país, nos encontramos con tres tesis doctorales que si bien estudian algunos relatos, siguen otorgando mayor protagonismo a las novelas. La primera de estas tesis doctorales, *La figura de la mujer en la obra de Nadine Gordimer*, defendida en 1994 en la Universidad Complutense de Madrid por Ana María Vergara Tejeiro, constituye un estudio sobre la opresión social que, como indica su título, se centra en el papel de la mujer en algunos relatos, pero principalmente en las novelas de Gordimer. En 1997 se defienden en Salamanca dos tesis doctorales que aportan dos visiones bien diferenciadas sobre su obra: por una parte, Rosalía Baena Molina, en *La perspectiva narrativa en la obra novelística de Nadine Gordimer*, hace un excelente trabajo de análisis de la perspectiva narrativa en las novelas de Gordimer partiendo de un enfoque narratológico basado en la distinción de voz y visión; de otra parte, en *In Search of Identities: Culture and History. A “Journey” with Nadine Gordimer*, Emmanuel Borrego Sabino se centra en un análisis de identidad histórica tomando como base la obra de Gordimer, prestando de nuevo especial atención a la novela.

Otro de los motivos que justifican la presente tesis doctoral es que se hace necesario centrarse en la evolución de la narrativa corta de modo paralelo a la evolución histórica, pues se dan cambios claros en ésta que están unidos a la coyuntura histórica y que merecen ser estudiados en profundidad. Se trata de identificar en los relatos lo que otros críticos ya han diagnosticado en la novela. Así, Rosalía Baena ya plantea esta unión entre historia y ficción como determinante en su estudio de la obra novelística de Gordimer, cuando afirma que: “Al mismo tiempo, la evolución de su obra supone la presencia del elemento histórico cada vez de manera más compleja y sofisticada” (Baena Molina, 1998: 15). Este hecho, ya planteado en mi trabajo de investigación de 2001, ha captado también la atención posterior de Lamia Tayeb, quien en 2006 publicaba *The Transformation of Political Identity from Commonwealth Through PostColonial Literature. The Cases of Nadine Gordimer, David Malouf, and Michael Ondaatje*, si bien de nuevo esta crítica se centra en la novela y no en las historias cortas, por lo que sigue siendo necesario analizar la evolución de estas últimas. Partiendo de lo señalado por Tayeb y Baena Molina con respecto a la obra novelística de Gordimer, en esta tesis doctoral pretendemos hacer extensiva a la narrativa corta de Gordimer la idea de que lo histórico y lo literario van de la mano, así como el hecho de que se ha dado una evolución desde el realismo hasta el postmodernismo. De este modo contradecimos a críticos como Isidore Diala, quien apoyando a su vez las tesis de David Medalie y Bruce King³, considera que en la evolución de la escritora sudafricana ésta fue dejando atrás el realismo crítico para ir adoptando características propiamente modernistas:

Nadine Gordimer had exalted the form of critical realism that can "describe a situation so truthfully ... that the reader can no longer evade it." However, as David Medalie has indicated, even if Gordimer was never to relinquish altogether an allegiance to the critical realism of her earlier work, she nonetheless from *The Conservationist* on deployed Modernist techniques, especially in her investigation of an inability to assume consensual knowledge. Following Bruce King, Medalie goes on to contend that the shift marked by the use of "unreliable or dislocated multiple narration" arises from the

³ Ver David Medalie (1999: 635) y Bruce King (1977: 128)

"refusal to assume consensus about the nature of social reality itself and the individual's place within it." (Diala, 2001: 3)

A este respecto es interesante el estudio llevado a cabo por Dominic Head en el último capítulo de su libro *Nadine Gordimer* (1994), en donde plantea la duda sobre si la última literatura de Gordimer es postmodernista, a lo que responde que sí lo es, pero no del todo. En otras palabras, Head afirma que Gordimer evoluciona hacia el postmodernismo sin dejar de lado el realismo y el modernismo que según esta crítica también utiliza. Así, Head identifica algunos elementos postmodernistas en las obras que Gordimer había publicado antes de 1994, como son la puesta en tela de juicio del sujeto, la carnavalización (Head, 1994: 188), la parodia y el desafío de la autoridad en términos textuales (Head, 1994:191). Head coincide con nosotros en que este nuevo modo de contar está unido directamente a la nueva situación social vivida en Sudáfrica: "Ultimately, it may be the South African situation which lends the appearance of a borderline position to Gordimer's fiction. [...] New social forms, inevitably, will elicit new fictional forms" (Head, 1994: 193), y deja planteada la incógnita de si las siguientes obras confirmarán su incipiente postmodernismo, algo que nosotros nos encargaremos de demostrar en nuestro análisis de la narrativa corta.

A lo largo de este trabajo de investigación analizaremos todos los relatos publicados por Gordimer en sus once colecciones para apoyar nuestra tesis de que la evolución en la narrativa corta de Gordimer parte del realismo crítico hasta llegar al postmodernismo, que la autora irá adoptando de forma gradual desde los años setenta hasta convertirlo, en su narrativa más reciente, en una forma de postmodernismo íntimamente unida al postcolonialismo.

Por último, creemos en la necesidad de estudiar la narrativa corta de la escritora sudafricana puesto que aunque ésta ha evolucionado de forma paralela a la novela, también muestra algún rasgo exclusivo en esa evolución, como es la presencia del realismo mágico en algunos de los relatos recientes, razón por la que se hace imprescindible prestar especial atención a estas características concretas y no exploradas hasta el momento en Gordimer.

Han pasado ocho años desde la lectura del trabajo de investigación, y durante ese período de tiempo la autora ha escrito otras dos colecciones de historias cortas: *Loot* (2003) y *Beethoven was One-Sixteenth Black* (2007). Ambas obras nos hacen insistir en la necesidad de retomar la tesis inicial, pues en los dos casos Gordimer continúa cultivando una nueva forma de narrar con la que había experimentado puntualmente en los años 70, pero que no afianzó hasta la transición política y posterior caída del apartheid, y que muestra los rasgos propios del postmodernismo y del postcolonialismo ya mencionados.

Tomando como punto de partida esta hipótesis, estructuraremos el trabajo en tres partes: una primera parte, dedicada a la narrativa corta de tiempos del apartheid, que nosotros enmarcaremos en los postulados teóricos del realismo crítico de George Lukács y en la que identificaremos casos esporádicos de experimentación postmodernista a partir de la década de los setenta; una segunda parte, centrada en el período transicional entre el apartheid y el post-apartheid, en donde se puede apreciar ya plenamente la presencia del postmodernismo que aún convive en ciertos relatos con el realismo crítico; y una tercera parte en la que se estudiará el nuevo tono de postmodernismo postcolonial en la narrativa de la escritora sudafricana tras la caída del régimen segregacionista, y en la que prestaremos especial atención al uso del realismo mágico. Pero antes de ello, echemos un vistazo a la trayectoria narrativa de esta prolífica escritora.

Trayectoria narrativa de Nadine Gordimer

Nadine Gordimer nació el 20 de noviembre de 1923, hija de emigrantes. Su padre, Isidore Gordimer, joyero y relojero lituano, emigró a Sudáfrica a la edad de trece años y allí conoció a la que llegaría a ser su esposa, Nan Myers, quien a la edad de seis años acompañó a sus padres en su emigración a este país.

Antes de convertirse en la afamada novelista que la dio a conocer al mundo, Nadine Gordimer fue ante todo escritora de historias cortas. De hecho, lo primero que escribió a la temprana edad de trece años fue un cuento para niños titulado “The Quest for Seen Gold,” publicado en *Children’s Sunday Express* el día 13 de junio de 1937. Un año después escribió otros relatos también para niños como “Beady Eye’s Christmas Gift” y “The First Rainbow”, que fueron publicados también en *Children’s Sunday Express*. En 1938 publicó otra historia infantil, “The Valley Legend”, y en 1939 hizo aparición su primer relato para adultos, “Come Again Tomorrow: ‘An Immeasurable Blessing Had Been Born of the Disgrace’” en *The Forum*. Tras un paréntesis de cuatro años sin escribir, la escritora regresó de nuevo con relatos que iría publicando progresivamente desde 1943 hasta 1949, y que acabaría por recoger en su primera colección de historias cortas, *Face to Face: Short Stories*, publicada en 1949, el mismo año en que se casaba con Dr. Gerald Gavron, de cuyo matrimonio nacería su primera hija, Oriane. Así pues, su primera publicación en forma de libro fue una colección de relatos y no una novela. A ésta siguió en 1952, el año de su divorcio de Gerald Gavron, *The Soft Voice of the Serpent and Other Stories*, otra colección también de relatos en donde retoma muchas de las historias de *Face to Face*, entre ellas la que da título a la colección. No fue hasta el año siguiente cuando vio la luz su primera novela, *The Lying Days*, un año antes de casarse con Reinhold Cassirer, un comerciante de arte procedente de Alemania con el que viviría toda su vida, y dos años antes del nacimiento de Hugo, su segundo hijo. Siguiendo con la producción literaria de historias cortas, la escritora publicó en 1956 una nueva colección titulada *Six Feet of the Country*, en la que por primera vez salía del entorno urbano para describir el apartheid en el mundo rural en el relato homónimo. Dos años después publicó su segunda novela, *A World of Strangers*, que sufrió la censura en el país hasta 1970. En 1960 apareció otra colección de relatos, *Friday’s Footprint and Other Stories*, por la que recibió un año después el W.H. Smith Literary Award. En 1963 publicó una nueva novela, *Occasion for Loving*, a la que siguió dos años después otra colección de relatos, *Not for Publication and Other Stories*. Desde entonces y hasta el inicio de los años setenta, Gordimer se centró en la novela, y publicó en 1966

The Late Bourgeois World y en 1970 *A Guest of Honour*. No fue hasta 1971 cuando retomó la historia corta en la colección *Livingstone's Companions*, en donde a un mayor compromiso político se unía por vez primera la experimentación postmodernista en algún caso aislado. Durante esta década Gordimer continuó su producción novelística con obras como *The Conservationist* en 1974, por el que recibió el Booker, y *Burger's Daughter* en 1979, que también fue prohibida durante un tiempo en Sudáfrica. Mientras tanto, Gordimer elaboró tres reediciones de sus relatos anteriores bajo tres títulos: *Selected Stories*, publicada en 1975; *Some Monday for Sure*, un año después; y *No Place Like: Selected Stories*, en 1978.

Entramos así en la década de los ochenta, cuando vieron la luz dos de sus colecciones de relatos que seguían experimentando en casos puntuales con el postmodernismo al tiempo que mostraban un compromiso político cada vez mayor. Así, en 1980 vio la luz *A Soldier's Embrace*, y cuatro años más tarde *Something Out There*. En ambas se dibujaba ya el anhelo futurista del fin del apartheid que también iba a ser protagonista en su novela de 1981 *July's People*. Durante esta década la escritora recogió premios por doquier y fue nombrada vice-presidenta de P.E.N. International. Se trataba asimismo de la época en que publicó *Lifetimes: Under Apartheid* junto al fotógrafo David Goldblatt. Al final de esta década la escritora publicó otra novela, *A Sport of Nature* (1987), a la que habría de seguir en 1990 *My Son's Story*. Así, Gordimer inauguraba la década de los noventa con una nueva novela a la que seguiría en 1991 *Jump and Other Stories*, la colección de relatos que la escritora estaba promocionando cuando le fue concedido el Premio Nobel de Literatura. Tras esta colección de relatos, volvió a la novela con *None to Accompany Me* en 1994 y *The House Gun* en 1998. En el nuevo milenio, la autora nos regala dos novelas y dos colecciones de relatos: a la novela *The Pickup*, publicada en 2001, sigue la colección de historias cortas *Loot and Other Stories* en 2003, y a la novela *Get a Life* de 2005 ha seguido la última colección de relatos publicada en 2007, *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, con lo que la escritora vuelve a la historia corta de sus orígenes.

Metodología de análisis y organización de esta tesis

Puesto que nuestro cometido es analizar la evolución de la narrativa corta de Gordimer, hemos optado por el análisis cronológico de su obra. Así, estudiaremos cada una de sus colecciones de relatos en estricto orden cronológico y llevaremos a cabo un estudio pormenorizado de cada uno de los relatos recogidos en cada colección, lo cual nos permitirá apreciar la evolución de la narrativa corta tal y como ha ido desarrollándose a lo largo de la producción literaria de la escritora sudafricana. Dejando a un lado relatos publicados en revistas y periódicos por separado, nos centramos en todos y cada uno de los ciento cuarenta y tres relatos y tres novelas cortas publicados en las diferentes colecciones y llevamos a cabo un análisis exhaustivo de cada uno de ellos dentro del marco crítico que vertebra cada capítulo.

El hecho de centrarnos de modo exhaustivo en cada uno de los relatos ha dotado a este trabajo de una extensión que ha hecho necesario que otros aspectos sean tratados con menos profundidad de la deseada. Es el caso de estudios de crítica en ámbitos como la historia corta o la otredad, que serán llevados a cabo más adelante en publicaciones posteriores.

Dentro de esta metodología, y sin romper en ningún momento el análisis cronológico propuesto, seguiremos una misma estructura dentro de cada una de las partes en que se divide esta tesis doctoral, consistente en una introducción teórica que vendrá seguida del análisis pormenorizado que demuestre nuestro posicionamiento crítico.

Siguiendo este esquema, estructuraremos la tesis doctoral en tres partes diferenciadas: una primera parte, más extensa que las siguientes dado el mayor volumen de historias escritas, que abarca el análisis de todos los relatos escritos y publicados en forma de libro en tiempos del apartheid; una segunda parte, dedicada al período transicional del apartheid al postapartheid, centrada en *Jump and Other Stories*; y una última parte que lleva a cabo un análisis de las dos colecciones de historias cortas publicadas tras la caída del apartheid.

El apartheid: History from the inside en las historias cortas de Nadine Gordimer

A lo largo del primer capítulo de este trabajo se analizará el protagonismo de elementos sociales e históricos en la narrativa corta escrita por la escritora sudafricana durante el tiempo del apartheid y prestaremos atención asimismo al modo en que esto repercute en lo personal.

Hasta el momento, la presencia de lo social y de lo histórico en lo literario ha sido ampliamente estudiada por críticos como Stephen Clingman, Barbara Eckstein, Rosalía Baena Molina o Lamia Tayeb. Mientras que Baena Molina y Tayeb reconocen esta unión en la narrativa en general aunque centran su análisis en la novela, Clingman y Eckstein consideran que esa unión entre lo histórico y lo literario es mayor en la novela que en la historia corta.

La obra *The Novels of Nadine Gordimer, History from the Inside* (1986) de Clingman, hace un exhaustivo análisis histórico y social de la obra novelística de la autora hasta el año 1984. Tanto Clingman como Eckstein, sin embargo, han confinado su crítica a la novela, dejando a un lado la historia corta, género que consideran mucho más intimista, y por consiguiente, más ajeno a las circunstancias sociales en que se desarrolla la acción narrativa.

Eckstein, en su artículo “Pleasure and Joy: Political Activism in Gordimer’s Short Stories” (1985) defiende que la novela lleva a cabo una mayor descripción social e histórica que la historia corta, que se relega a la descripción intimista mencionada. Por su parte, Clingman se basa en la extensión de ambos géneros para justificar su posición, defendiendo que la mayor extensión de la novela posibilita una mayor inmersión histórico-social, lo que contrasta con la brevedad de la historia corta, que en su opinión se muestra idónea para desarrollar temas más personales:

But there are some differences between the short story and the novel as forms, differences that make the latter far more significant for our purposes. To put it simply, the novel is both more intensive and more extensive historically than the short story could ever be; it is a question of degree, but one that approaches ‘kind’. Gordimer’s short stories, while often rooted in an identifiable social world, turn in general on human intricacies of a psychological or emotional nature, and this is

the basis of the short story as a form. Also, because the stories are by definition shorter, and expressions of a more coherent moment of conception, they are more easily susceptible to what is normally called aesthetic 'perfection', a feature for which Gordimer's stories are rightly renowned. For us, however, this is a disability; we need the significant contradictions, silences and gaps revealed in the longer work. And the novels, due to the sheer expanse of their exploration in space and time, of necessity investigate their social and historical situation in greater depth and at a greater length. Their project is more substantial historically, their need to make meaning of history more decisive. They are sustained meditations and examinations of what history involves for the world from which they emerge and with which they deal. (Clingman, 1986: 19-20)

Desde nuestro punto de vista, sin embargo, el acercamiento llevado a cabo por Clingman y Eckstein no deja de ser parcial por relegar esa unión de lo social y lo literario a la novela. Asimismo, y apoyándonos en la formulación teórica del realismo crítico de George Lukács, consideramos que si bien es cierto que también se da la presencia de lo intimista en las historias cortas de Gordimer, en estos relatos la subjetividad no puede ser deslindada del elemento social que la determina. Como la propia escritora señalaba en una entrevista: "Even in my stories, I'm not satisfied with one layer" (Marchant et al., 1987: 10).

Además mostraremos que no todos los relatos presentan ese cariz intimista al que aluden Clingman y Eckstein, sino que también existen historias cortas que muestran abiertamente la dimensión histórico-social de lo que fue la Sudáfrica del apartheid de una forma tan importante como lo pudieran hacer sus novelas. Esta doble temática es lo que llevó a críticos como Kevin Magarey a hablar de un primer grupo en el que "Many of her short stories are essentially nothing more than a description of someone's emotional, psychological or circumstantial condition" (Magarey, 1990: 56) y de un segundo grupo al que denominaba "The race stories" (Magarey, 1990: 57), en el que incluía aquellos otros relatos que trataban la temática socio-política de un modo explícito.

En nuestra defensa de que en la historia corta se muestra la presencia de lo social en lo literario con la misma claridad que en la novela, remitimos a las palabras de la propia autora, quien en una entrevista se refería de modo general a la unión que se daba entre lo social y su literatura, sin especificar que fuese algo idiosincrásico de la novela: “L’écriture est un dialogue entre votre propre vie et celle de votre société, celle du monde dans lequel vous vivez, celle de votre époque” (Machover, 1998).

Pero esto queda aún más claro en la introducción que la propia autora hace a *Selected Stories*:

But part of these stories’ ‘truth’ does depend upon faithfulness to another series of lost events – the shifts in social attitudes as evidenced in the characters and situations. I had wanted to arrange the selection in sequence from the earliest story collection to the latest simply because when reading story collections I myself enjoy following the development of a writer. Then I found that this order had another logic to which my first was complementary. The chronological order turns out to be a historical one. The change in social attitudes unconsciously reflected in the stories represents both that of the people in my society – that is to say, history – and my apprehension of it; in the writing, I am acting upon my society, and in the manner of my apprehension, all the time history is acting upon me. (SE : 13)

Más adelante, en esta misma introducción, Gordimer reseña: “My time and place have been twentieth-century Africa. Emerging from it, immersed in it, the first form in which I wrote was the short story” (SE: 15).

En cuanto a la criticografía sobre esta materia, en apología de nuestra postura remitimos a la opinión de Robert Boyers, quien en 1988 afirmaba que:

Ella ha replanteado, de hecho, el propio concepto de experiencia personal y creado una forma que puede acomodar detalles microscópicos de la conducta y el sentimiento individual sin dar a entender en ningún momento que los individuos estén separados de la consciencia colectiva y de las situaciones políticas características de sus sociedades. (Boyers, 1988: 99)

Boyers aludía a toda la producción literaria de Gordimer, sin distinguir entre novelas e historias cortas. Esto fue retomado por críticas posteriores

como Dominic Head, quien particularizaba al hablar de la presencia de lo social tanto en la historia corta como en la novela: “both (the novel and the short story) investigate the public through the private, the political ramifications of personal actions” (Head, 1994: 163).

Si bien coincidimos con las afirmaciones de Head y Boyers, consideramos que, no obstante, estos críticos no profundizan en el modo en que se lleva a cabo la presencia de lo social en lo literario en las historias cortas. Asimismo, pensamos que al centrarse en la proyección de lo intimista en lo social, ambos descuidan los casos en que se da una crítica social más abierta.

Nuestra innovación consiste en continuar la tesis esbozada por Boyers y Head de que lo social está también presente en la narrativa corta mediante un análisis exhaustivo de los relatos escritos por la escritora sudafricana a los que daremos además un soporte teórico que nos permita afianzar nuestra posición. Precederemos nuestro estudio por una breve introducción histórico-social, imprescindible para poder identificar después el elemento histórico y social en la literatura. Asimismo, expondremos la base teórica del realismo crítico de George Lukács como punto de partida desde el que analizaremos elementos que nos permitirán entender mejor esa dimensión social, como la importancia de las potencialidades concreta y abstracta o de la tipología narrativa, y el modo concreto en que identificamos estos conceptos tal y como se plasman en el monologismo colonial basado en la exclusión del “otro” colonizado por parte del “yo” colonizador, en su traducción espacial en la existencia de heterotopías de desviación, en la proyección social del uso del lenguaje, o en la existencia de lo social en la subjetividad del individuo y la existencia de diferentes modos de subordinación social que Gordimer describe en todo momento desde un punto de vista crítico. Mediante el análisis de estos elementos del realismo crítico en la narrativa corta de Gordimer de tiempos del apartheid pretendemos alcanzar una visión social mucho más compleja y real de lo que pudo ser la Sudáfrica de la época.

Asimismo, prestaremos especial atención en esta primera etapa a la presencia esporádica del postmodernismo en algunos de los relatos de la

escritora sudafricana escritos a partir de los años setenta, lo que confirma la tesis de la doctora María José de la Torre sobre David Lodge de que el realismo no es incompatible con nuevas formas narrativas, algo en lo que incidiremos más adelante.

*Jump and Other Stories. El interregno.
La transición hacia el post-apartheid*

Dedicaremos un capítulo a la época de transición desde el apartheid al post-apartheid de la que Nadine Gordimer sigue siendo cronista, y en la que el realismo crítico aparece como vestigio de su etapa del apartheid en algún relato aislado, pero donde adquiere un protagonismo absoluto una nueva forma de escritura más cercana a la experimentación, como ya apuntan algunos estudios críticos, como el de Vera P. Froelich y Jennifer Halle, quienes aluden como tal a este giro en *Jump and Other Stories*, la obra de transición de Gordimer: “her literary approach, always essentially realistic, became more experimental” (Froelich & Halle, 1998: 213). Precisamente, en esa evolución hacia lo experimental se puede enmarcar la denominación de John Edgar Wideman de “fábula mítica” de algunas de sus historias: “But she pushes beyond that mode in “Jump” to mythlike fable (“Teraloyna”)” (Wideman, 1991). No obstante, y a pesar de reparar en el cambio de tono en la narrativa de esta época transicional, no se publica ningún estudio crítico que analice con detalle en qué consiste este giro hacia lo experimental.

Nuestra innovación dentro de esta criticografía consiste en estudiar pormenorizadamente este cambio en la narrativa de Gordimer, que ubicaremos dentro del postmodernismo, modo narrativo con el que la escritora ya había jugado esporádicamente en algunos de sus relatos escritos después de 1970.

Dada la importancia del elemento postmodernista en *Jump and Other Stories*, precederemos el estudio de las historias cortas escritas durante este período con una introducción que nos permitirá situarnos en el mapa conceptual del postmodernismo y en donde sentaremos las bases de nuestro ulterior análisis.

El post-apartheid: en busca del otro que llevamos dentro

En el tercer capítulo del presente trabajo estudiaremos el nuevo tipo de literatura que Nadine Gordimer ha escrito a lo largo del post-apartheid, que parte del postmodernismo iniciado en *Jump and Other Stories*, pero que toma un nuevo cariz que lo diferencia del postmodernismo de la fase transicional. Se trata de un postmodernismo postcolonial en cuyo seno encontramos el realismo mágico como elemento exclusivo del relato frente a la novela. En nuestro análisis coincidimos con Bruce King, quien habla en términos postmodernistas del vuelco dado por la última literatura de Gordimer y de otros conocidos escritores de antiguas colonias:

In Gordimer's recent books, Walcott's *Omeros* (1990), and Naipaul's *The Enigma of Arrival* (1987) and *A Way in the World* (1994), the mixing of genres, the blend of fiction and autobiography, the self-reflexivity, and the re-examination of their earlier work and its influences might be regarded as a significant postcolonial variant of post-modern tendencies. (King, 2000: 9)

Si bien el acercamiento de Bruce King se aproxima en parte a la crítica postcolonial y postmodernista que nosotros pretendemos realizar, no deja de ser un comentario demasiado general que de nuevo pasa por alto el relato. Por ello, se hace necesario llevar a cabo un estudio en profundidad que permita delimitar lo postcolonial y lo postmodernista en las dos últimas colecciones de historias cortas escritas por la escritora sudafricana.

Así pues, nos centraremos en analizar los rasgos postmodernistas y postcoloniales – prestando especial atención al realismo mágico – en las historias escritas en esta época por Nadine Gordimer. Por ello, dedicaremos la primera parte del capítulo a las diferentes concepciones críticas sobre postcolonialismo y postmodernismo y a explicar cuál es nuestro posicionamiento en este campo teórico. Prestaremos especial atención al modo en que la visión postcolonial y postmodernista nos hará enfocar la otredad desde la perspectiva postmodernista del cuestionamiento de la identidad, y por tanto de forma diferente a como la enfocamos en el primer capítulo. Con respecto al realismo mágico sudafricano, nos encontramos con

un corpus de crítica aún escaso, pues no debemos pasar por alto que se trata de un género todavía reciente en el panorama literario sudafricano actual. Valeria Guidotti (1999) ha tratado el realismo mágico de Ivan Vladislavic en *Missing Persons*, y Sandra Chait (2000) ha analizado el de Mike Nicol en *Horseman* y el de André Brink en *The First Life of Adamastor*, pero hasta ahora nada se ha dicho de este modo narrativo en Gordimer, a excepción de algunos artículos propios en donde llevo a cabo un análisis del realismo mágico en las historias cortas de Gordimer⁴. Ampliaremos, por consiguiente, el campo de estudio sobre el realismo mágico sudafricano a través del análisis de algunos de los últimos relatos de Gordimer.

⁴ Ver Natividad Martínez Marín: "The Social Aim of Magical Realism in Nadine Gordimer's Later Short Fiction" (2001) y "De cómo las otras literaturas en inglés rompen el canon. El realismo mágico de Nadine Gordimer" (2003)

PARTE 1

ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DE TIEMPOS DEL APARTHEID



© Apartheid signage, 1953
(Bailey's African History Archives)

**I. *HISTORY FROM THE INSIDE* EN LA NARRATIVA
CORTA DE NADINE GORDIMER EN TIEMPOS DEL
APARTHEID**

A lo largo de este capítulo se pretende mostrar el modo en que lo social se convierte en un elemento central de la literatura que Gordimer escribió durante los tiempos del apartheid, y cómo llega a influenciar de un modo claro lo intimista, algo que nosotros explicaremos en los términos del realismo crítico de George Lukács.

No obstante, antes de pasar a la discusión de esta base teórica y de proceder a analizar la narrativa corta que Gordimer escribió en esa época haremos una breve introducción acerca de la peculiar situación social que se vivió durante esta dictadura, lo que nos permitirá situarnos históricamente y delimitar elementos que estarán presentes en las historias que analizaremos en detalle más adelante.

1. LA SUDÁFRICA DEL APARTHEID

La historia de Sudáfrica, como la de cualquier colonia, ha sido una historia de separación de razas. Los colonizadores, tanto holandeses como ingleses, siempre intentaron crear su microcosmos particular en la colonia, en donde reproducían las estructuras de la metrópolis. Esto se veía facilitado por el hecho de que el poder político que ellos ostentaban les permitía además elaborar las leyes que establecían separaciones estrictas entre colonizadores y colonizados.

En el caso de Sudáfrica, ya en 1913 se promulgaban leyes como la “Native Land Act”, que obligó a miles de africanos y africanas a emigrar a los lugares que para ellos habían reservado los blancos y blancas colonizadores.

Pero, sin lugar a dudas, fue durante el apartheid (término acuñado por los afrikáners, colonizadores de origen holandés, en 1929, y que significa “separación”) cuando se llevó a cabo la mayor separación racial en términos políticos y en términos reales, de modo que las cerca de cuarenta leyes

segregacionistas que ya existían se ampliaron y endurecieron con la aprobación de nueva legislación.

El triunfo en 1948 del Partido Nacional Sudafricano supuso el endurecimiento de esa política racista. La separación de razas se impuso por ley, de modo que se reguló la prohibición de todo tipo de relación interracial, desde la que afectaba a la vida más íntima, como la de pareja, mediante la “Prohibition of Mixed Marriages Act”, de 1949, como a la más pública. En este último grupo cabe mencionar leyes como la “Population Registration Act”, de 1950, de acuerdo con la cual todos los sudafricanos debían inscribirse en el registro de su raza, que según la clasificación gubernamental, podía ser “blanca”, “mestiza”, o “bantú”; la “Reservation of Amenities Act”, de 1953, que dictaminó la separación racial en todos los servicios de utilidad pública; y la “Factories Machinery and Building Work Amendment Act”, que llevaba la segregación racial hasta el mundo laboral, adjudicando a cada persona un trabajo diferente en razón al color de su piel.

El espacio se estratificó tanto como la propia sociedad, y el nuevo gobierno segregacionista condenó a la población de color a vivir en los diferentes lugares habilitados para ellos¹. Dentro de esta política de segregación espacial nació la “Natives Coordination of Documents Act”, ley encargada de velar porque el paso de una persona de color de la zona negra a la zona blanca se llevara siempre a cabo por medio de salvoconducto.

¹ A este respecto es interesante la descripción que hace Denis Hirson de la estratificación del espacio en la Sudáfrica del apartheid. Puesto que en la mayoría de los casos no existe traducción para términos específicos, utilizaremos el término tomado directamente del inglés:

But it is within South Africa itself that the harshest frontiers have been drawn. Over the past forty-five years the National Party has devoted itself to dividing the land up into narrowly restrictive areas of habitation, classifying them according to colours (not always outrightly named) from an official colour chart. There have been, among other things: black homelands; black and ‘coloured’ locations and townships; white cities – declared by one rather hopeful prime minister to be ‘white by night’; white towns, dorps and farmlands; black compounds; one ‘coloured’ district, immortalised as ‘District 6’, which buzzed on a blue mountainside above a white metropolis before it was razed to the ground; black spots, grey areas, black closer-settlement camps, black resettlement areas and squatter camps, and so on. (Hirson, 1994: 1)

Este segregacionismo legal supuso la creación de dos modelos sociales interrelacionados: los modelos que J. Michael Dash denomina “de plantación” y “plural”.

El modelo “de plantación” es definido por este crítico como aquél en el que:

the plantation persists as an exploitative and destructive entity that prevents the emergence of new social and cultural forms. Such a model puts a great emphasis on the morbid relations between the dominant authoritarian system and the passive subordination of the majority. (Dash, 2000: 47)

Ésta es claramente la situación que fue impuesta por el apartheid, una situación en que la existencia misma de lo diferente era prohibida por ley, y en la que, por supuesto, las relaciones entre la clase dominante y la mayoría subordinada se mostraban como claramente morbosas y como buen caldo de cultivo literario. Durante el apartheid la plantación del Caribe a la que Dash se refería al hablar de esta sociedad halla su correlato sudafricano en la casa del blanco en la que los sirvientes siempre eran negros y en donde todos los trabajos duros eran desempeñados por gentes de color.

Dash habla asimismo de otro modelo social: la sociedad “plural”. A pesar de que el adjetivo “plural” en principio pueda traer a nuestra mente la idea de aceptación de lo diferente, Dash define la sociedad “plural” como todo lo contrario. Para este crítico, se trata de una sociedad que, lejos de aceptar el pluralismo social, se basa en la confrontación de culturas que se definen por oposición: “The notion of pluralism is an equally pessimistic one as it focuses on racial difference and social confrontation rather than on contact and interdependence” (Dash, 2000: 47).

Este modelo de sociedad “plural” constituye la base misma de la filosofía del segregacionista, quien apoyaba la definición de sí mismo en la separación racial y en la confrontación con los hombres y mujeres de color. No es así en el caso de la población de color, que al contrario de lo ocurrido en otros lugares y momentos históricos, no ha basado la percepción propia en la exclusión del blanco, sino en la fusión de ambos, ya que como afirma Leopold Senghor:

The African is as if were shut up inside his black skin. He lives in primordial night. He does not begin by distinguishing himself from the object, the tree or stone, the man or animal or social event. He does not keep it at a distance. He does not analyse it... He turns it over and over in his supple hands, he fingers it, he *feels* it. The African is ... a pure sensory field. Subjectively, at the end of his antennae, like an insect, he discovers the *Other*. (Senghor, 1976: 35)

La raíz del modelo “plural” se basa en la negación del “otro”, fenómeno que no puede entenderse como algo meramente personal, sino que debiera concebirse como esencialmente social, ya que desde el momento en que entra en juego el “otro”, el “yo” se proyecta en lo social.

Estos dos modelos sociales están estrechamente relacionados, ya que la relación jerárquica de ordenante-subordinado en la que se sustenta el modelo “de plantación” halla su raíz en la concepción de superioridad excluyente de quien ostenta el poder. En otras palabras, sólo quien se considera superior al “otro” llega a subordinarlo basándose en su supuesta superioridad. Por ello, para poder entender claramente el funcionamiento de la sociedad de tiempos del apartheid es conveniente tener en cuenta la existencia del modelo “de plantación” y del modelo “plural”, y cómo ambos son mutuamente interdependientes.

Esto nos lleva a la siguiente discusión teórica, la del realismo crítico, en donde la percepción del “otro” aquí mencionada se constituye en elemento esencial para entender al individuo en sociedad.

2. EL REALISMO CRÍTICO. EL REALISMO CRÍTICO EN GORDIMER

Antes de proceder a llevar a cabo la lectura realista crítica de la narrativa corta de Nadine Gordimer de tiempos del apartheid, es conveniente estudiar cómo la existencia misma del propio régimen segregacionista hizo necesario el realismo como medio de denuncia de sus atrocidades. Como bien afirma Lamia Tayeb: “South African writers have been constrained into a predominantly realist line of literary creation by the dictates of anti-apartheid commitment” (Tayeb, 2006: 44), lo que viene a confirmar la afirmación de Vinay Dharwadker de que: “Between about 1950 and 1975, the predominant mode of representation in prose fiction across the transitional and former colonies was a mixture of old and new kinds of realism” (Dharwadker, 2000: 66). J.M. Coetzee es más concreto al hablar del realismo en Nadine Gordimer: “As stripper-away of convenient illusions and unmasker of colonial bad faith, Gordimer is a heir of the tradition of realism that Cervantes inaugurates. Within that tradition she was able to work quite satisfactorily until the late 1970s” (Coetzee, 2007: 256).

Ahora bien, efectivamente, el realismo de estas historias no era el realismo mimético que pretendía consolidar al colonizador, al que alude W.H. New (New, 2000: 102), sino un realismo que mostraba las relaciones de poder de un modo crítico a la vez que apostaba por un futuro de igualdad racial, lo que entronca con la tradición del realismo crítico de George Lukács dentro del cual consideramos que tienen cabida los relatos escritos por Gordimer en la época del apartheid.

Ya en *The Black Interpreters*, Gordimer muestra su admiración hacia el realismo crítico y defiende su uso como el modo más apropiado de escribir acerca de su África contemporánea:

George Lukács, the Hungarian philosopher and one of the three or four more important literary critics of our time,

discerns three main trends in modern world literature. The literature of the *avant garde* – experimental modernism from Kafka and Joyce to Beckett and Faulkner, which he condemns for its subjectivism, its static view of the human condition, its dissolution of character, its obsession with pathological states and its lack of a sense of history. Socialist realism, criticised for its over-simplification, its failure to see the contradictions in the everyday life of society, and its view of history... [...] He contrasts with these two systems of artistic dogmatism the trend of critical realism – work in which the social changes that characterise our era are most truly reflected, character is not sacrificed to artistic pattern and the human condition is understood dynamically, in a historical perspective. George Lukács sees the critical realists as the true heirs, through writers such as Thomas Mann and Conrad, of the great realists of the 19th century – Balzac, Stendhal and Tolstoy – and critical realism as not only the link with the great literature of the past, but also the literature that points to the future.

There seems to me little doubt that African English literature's best writers are critical realists, and that this is the direction in which the literature is developing. (TBI: 32)

No obstante, Stephen Clingman afirma en *History from the Inside* que, si bien la escritora alaba el uso del realismo crítico y muestra una gran admiración por George Lukács, con quien incluso llega a establecer correspondencia epistolar, esto no implica que su literatura siga los modelos narrativos del realismo crítico:

... in *The Black Interpreters* she characterizes the best of African literature as following a pattern of 'critical realism'. Given this correspondence, it might appear that Gordimer is following Lukács not only in her literary criticism, but also, in some way, in her writing. But it is evident, on the contrary, that when Gordimer turned to Lukács she did so primarily because he was the theorist of her own preoccupations. In fact Gordimer began to read Lukács only in 1968, but by at least three years earlier we find her giving a perfect statement of the 'realist' perspective. (Clingman, 1986: 10)

Sin embargo, frente a la postura de Clingman, otra crítica considera que el realismo utilizado por Gordimer en tiempos del apartheid sí encaja dentro de los postulados teóricos del realismo crítico de George Lukács, tesis que apoyamos en la presente investigación. Dentro de este corpus teórico encontramos a críticas como Dominic Head, quien afirma que:

The strongest parallel with Gordimer's fiction is the Lukácsian emphasis on the realization of individual characters coupled with an understanding of the historical dynamic, a realization of public and private realms in which one is not subordinate to the other: the process of realization involves rather a dialectical interaction between public and private realms. (Head, 1994: 14)

Así, esta crítica identifica como realismo crítico el modo de contar en *Burger's Daughter*, una de las novelas de la autora: "Gordimer's experimentation with what the Lukácsian critic would call typicality is evident in the novel sequence, in which there is an increasing emphasis on the interdependence of public and private events" (Head, 1994: 15), si bien sostiene que la influencia de George Lukács sobre Gordimer no es la única: "Lukács is only one of many influences on Gordimer, however, but her use of Lukács is typical of how she has tended to appropriate her influences, which have been various" (Head, 1994: 10) .

Rose Petterson, sin embargo, no considera otras influencias sobre la narrativa de Nadine Gordimer de tiempos del apartheid, y no duda en calificar como realismo crítico la literatura escrita por la autora durante esta época. Para ello se basa en la creación que la escritora hace de tipos narrativos, algo que será estudiado después con más detalle: "Furthermore, as types, many of Gordimer's protagonists illustrate the extent to which the author belongs to the European tradition of Critical Realism, as propounded by Georg Lukács" (Petterson, 1995: 20).

No obstante, nos volvemos a encontrar con el problema de que la criticografía de nuevo se centra en las novelas de Nadine Gordimer al hablar de realismo crítico, dejando a un lado las historias cortas. Así, Barbara Temple-Thurston, en "The Novel and the Nation", uno de los capítulos de *Nadine Gordimer Revisited*, alude al realismo crítico, en este caso tal y como Gordimer lo desarrolla en *A Guest of Honour*, una de sus novelas: "Realism and external reality assert themselves over experimentation and introspection, and *A Guest of Honour* is in the best tradition of Lukács's 'critical realism', which Gordimer claims... represents the most important genre in African writing" (Temple-Thurston, 1999: 58). En esta misma línea, John Cooke

establece una delimitación temporal concreta al hablar del realismo crítico de Gordimer, que según este crítico empieza en *A Guest of Honour* pasando por *July's People* (lo que el crítico considera “tercera etapa” de su narrativa), tal y como menciona Dominic Head:

For Cooke, this third stage is the most significant, for this emphasis on landscape allows Gordimer to focus on the resurgence of African culture, and it is this which facilitates her attainment of a historical sense and, at the same time, a Lukácsian critical realism for her own time and context. (Head, 1994: 27)

Dentro de esta línea de argumentación narrativa encontramos más crítica que se une a la consideración como realismo crítico de obras de Gordimer escritas en tiempos del apartheid. Es el caso de Marjorie L. Devault (Devault, 1999: 121), que habla del realismo crítico de Gordimer y Doris Lessing, Tim Woods (Woods, 2007: 253) o Carolyn Hamilton (Hamilton, 2002: 311), quien analiza el soporte teórico del realismo crítico para posteriormente justificar el uso de éste en la obra de Gordimer, estructura que nosotros reproduciremos en el análisis de la narrativa corta que llevaremos a cabo más adelante. A esta corriente crítica se une Lamia Tayeb, quien también define como realismo crítico la obra que Gordimer escribió durante los tiempos del apartheid. Así, en referencia a la narrativa de esta época, Tayeb nos remite a Lukács para su correcta comprensión:

Lukács believes in the socio-political relevance of realist art as an aesthetic response to the dislocating effects of modern, capitalist alienation. He rejects, however, a view of literary realism as a mimetic reflection of historical reality. [...] Lukács defines his total notion of literary realism as the artistic manoeuvre to draw “the general and the particular, the conceptual and the sensuous, the social and the individual... dialectically together” in the realm of fictional reality. (2006: 73-74)

Pasamos, pues, a presentar cuáles son los postulados del realismo crítico en base a los cuales llevaremos a cabo nuestro ulterior estudio.

2.1. El realismo crítico

2.1.1. El realismo crítico en su panorama literario. Afinidades y diferencias

El realismo crítico como tal fue ampliamente estudiado por George Lukács, el crítico literario marxista que acuñó este término en su discusión teórica en la que lo definía en contraposición al realismo social, formal o burgués, al naturalismo, al modernismo y al realismo socialista. Claramente contrario al naturalismo, al realismo formal o burgués y al modernismo, Lukács defiende la necesidad de crear nuevos modos narrativos acordes con el materialismo dialéctico, y en su formulación sitúa al realismo crítico en un estadio intermedio y al realismo socialista como último estadio en la perfección del realismo. Más adelante algunos de sus seguidores defenderán también al realismo crítico contra el postmodernismo. Es el caso de Terry Eagleton, quien ataca al postmodernismo en su obra crítica, con énfasis especial en *The Illusions of Postmodernism* (1996) o en artículos como “Capitalism, Modernism and Postmodernism” (1986), o José López y Garry Potter, quienes en *After Postmodernism* (2005), postulan la vuelta al realismo crítico ante lo que ellos consideran lo inapropiado del postmodernismo para describir la nueva realidad del siglo XXI.

Con respecto al naturalismo, Lukács muestra su rechazo en base al protagonismo que éste da a la experiencia subjetiva sin tener en cuenta las condiciones sociales que la originan. En relación al realismo formal o burgués, Lukács critica el mimetismo que lo caracteriza, incapaz de evolucionar hacia otros planteamientos más allá de la pura descripción: “the contemporary world is portrayed with unusual plasticity and truth-to-life, but is accepted naïvely as something given: whence and how it has developed have not yet become problems for the writer” (Lukács, 1983: 19). Pero además de este mimetismo, Lukács incide en el hecho de que no existe visión política alguna en el realismo burgués: “The progressive bourgeois realist must not be expected to embrace socialism the moment the proletariat seizes power” (Lukács, 1971: 105). Planteada así la imposibilidad de que el realismo burgués

pueda considerarse una forma adecuada de describir la realidad, Lukács desprecia también el modernismo, en este caso por la desmesurada importancia que éste da a la subjetividad - estática y centrada en una disolución de la personalidad que presenta como eterna - y por la negación que lleva a cabo de la existencia de un mundo objetivo, lo que contraviene la base científica del materialismo dialéctico. Con respecto a lo primero, J.M. Berstein remite a la concepción lukácsiana que “subjectivity entails the existence of a gap between self and other, self and the world, and the self and its deeds” (Berstein, 1984: 52). Precisamente de este alejamiento del “otro” nace la soledad inherente al sujeto modernista, al que Lukács define como “by nature solitary, asocial, unable to enter into relationships with other human beings” (Lukács, 1964: 20), y que habremos de distinguir del sujeto solitario como producto social que encontraremos en la narrativa corta de Nadine Gordimer y que ya Lukács concibe dentro de su filosofía: “In a word, the solitariness is a specific social fate, not a universal condition humaine” (Lukács, 1971: 20).

Frente a estos modos narrativos que Lukács considera inapropiados, éste propone dos nuevas formas de realismo: el realismo crítico y el realismo socialista. Cuando habla de realismo crítico, Lukács se refiere al realismo que, desde dentro de una sociedad capitalista y desde fuera de una sociedad socialista, lleva a cabo una disección de las injustas relaciones de poder en la que esta sociedad se sustenta, concibiendo en ocasiones el socialismo como posible solución a esta situación: “there is that necessary precondition of critical realism even in capitalist society: not to reject the socialist perspective out of hand” (Lukács, 1971: 107).

En la presente tesis doctoral consideramos que el realismo crítico es análisis adecuado para una sociedad como la sudafricana, en donde las habituales relaciones de poder del capitalismo se ven acentuadas por el segregacionismo del apartheid, que facilita una estructura social de una gran masa trabajadora sin derechos y sometida a los dictados de la minoría blanca gobernante. Asimismo, consideramos que la visión futurista de igualdad que

Gordimer muestra en algunos de sus relatos tiene mucho que ver con la posibilidad socialista a la que se refiere Lukács en la cita anterior.

En relación con la crítica al estatismo modernista, Lukács contrapone a éste el carácter dinámico del realismo crítico: “reality is neither static nor constant [...] The development of new forms is intimately related to this active, unceasing exploration of reality” (Lukács, 1971: 98).

2.1.2. La lectura crítica de las relaciones de poder. El individuo como animal social

El realismo crítico coincide con el realismo socialista en la identificación de las fuerzas reaccionarias que controlan la esfera política: “Today, critical and socialist realism are at one in their struggle against reactionary forces in politics and art” (Lukács, 1971: 103). Si bien Lukács presenta al realismo socialista como la expresión máxima del realismo, no deja de considerar importante al realismo crítico por concebirlo como un paso anterior al realismo socialista que permite diagnosticar los males de las relaciones de poder: “It strives to unearth the hidden laws governing all human relationships” (Lukács, 1989: 5), pudiendo, en ocasiones, proponer modos de superarlas.

En el realismo crítico la individualidad y la dimensión social son dos caras de una misma moneda, por lo que no es posible deslindar lo uno de lo otro. Nuestra consideración de que los relatos de Gordimer tradicionalmente denominados intimistas también deben ser estudiados en su dimensión social de un modo realista crítica parte precisamente de esta consideración de Lukács. En el realismo crítico, el hombre vive en una continua tensión entre sus dimensiones individual y social. Por ello, nos hallamos ante personajes que no pueden ser entendidos más que en su relación con el “otro”, lo que nos lleva a la dimensión no sólo social sino también política: “every action, thought and emotion of human beings is inseparably bound up with the life and struggles of the community, i.e. with politics” (Lukács, 1971: 9), y es función de la literatura mostrar esta dimensión en toda su amplitud:

“If literature is a particular form by means of which objective reality is reflected, then it becomes of crucial importance for it to grasp that reality as it truly is, and not merely to confine itself to reproducing whatever manifests itself immediately and on the surface.” (Lukács, 2002 (1938): 33)

Esta dimensión política de la que hablamos ha de ser entendida en todos sus niveles, por lo que en nuestro análisis tendremos siempre en cuenta las relaciones de poder tanto en la pareja, en la familia o en ámbito más amplio de lo político y lo social. Asimismo, esto nos llevará al análisis de la otredad en el colonialismo, pues la consideración del “otro” de Lukács entronca con la base misma de las teorías de Edward Said y demás criticografía sobre otredad, que será estudiada con más detalle en el apartado sobre colonialismo sudafricano.

Nos encontramos de este modo ante la dimensión política que define al hombre como *zoon politikon*, término que Lukács toma de Aristóteles y que nos permite percibir una visión dialéctica de las contradicciones que afectan a un tiempo a la sociedad y al individuo:

The literature of realism, based on the Aristotelean concept of man as *zoon politikon*, is entitled to develop a new typology for each new phase in the evolution of a society. It displays the contradictions within society and within the individual in the context of a dialectical unity. (Lukács, 1971: 30-31)

Este concepto, popularizado por críticos posteriores como Terry Eagleton, se hace extensivo a una crítica literaria que entiende con respecto a los personajes que “their human significance, their specific individuality cannot be separated from the context in which they were created” (Lukács, 1971: 19. Esta relación dialéctica entre lo íntimo y lo privado nos remite a una distinción básica en Lukács que pasamos a estudiar a continuación: la de las potencialidades abstracta y concreta, que representan el intimismo y el modo en que éste se refleja a nivel social.

2.1.3. *Lo social y lo subjetivo. Las potencialidades concreta y abstracta*

Recordemos ante todo que el realismo crítico no descuida la subjetividad, contrariamente a lo sostenido por Fawzia Afzal-Khan cuando afirmaba que: “It addresses itself primarily to the material issues of life and society, without much concern for the spiritual and emotional needs of people” (Afzal-Khan, 1993: 25), sino que entiende esta subjetividad siempre en relación con la dimensión social en la que el sujeto se desarrolla, dando lugar a la “concrete potentiality”, término retomado por George Lukács a partir de Hegel. Como bien puntualiza Lukács en *Realism in Our Time*, “By the ‘outside’ method a writer obtains a typology based on the individual and his personal conflicts; and from this base he works towards wider social significance” (Lukács, 1971: 94). Esto ha sido retomado en otros términos por críticos posteriores, como Philip Tew, quien reformula esta base teórica lukácsiana al afirmar que: “writing reflects perceptual processes at some level in its nature. Like the perceptual, it reaches towards things and the objective” (Tew: 201).

Así pues, lejos de infravalorar el elemento subjetivo, rasgo acentuado en el modernismo, en realidad Lukács sigue considerándolo no sólo como un elemento importante sino como parte del problema básico del realismo: “The central aesthetic problem of realism is the adequate presentation of the complete human personality” (Lukács, 1989: 7). No obstante, y contrariamente a lo sostenido por el modernismo, lo subjetivo siempre está unido a las condiciones socio-políticas en que vive el individuo:

Thus realism means a three-dimensionality, an all-roundness, that endows with independent life characters and human relationships. It by no means involves a rejection of the emotional and intellectual dynamism which necessarily develops together with the modern world. All it opposes is the destruction of the completeness of the human personality and of the objective typicality of men and situations through an excessive cult of the momentary mood. (Lukács, 1989: 6)

Pero Lukács no concibe únicamente lo subjetivo como consecuencia de lo social, sino que desarrolla esa relación aún más hasta dar validez a lo

subjetivo únicamente cuando esto tenga una proyección en lo social. Es así como retoma de la filosofía dos conceptos que serán básicos en el realismo crítico: los conceptos de potencialidad abstracta y la potencialidad concreta, de cuya falta de correspondencia surge el sujeto atormentado que en muchas ocasiones encontramos en literatura. Lukács toma el término “potencialidad” de Hegel, y lo describe como un concepto filosófico “of primarily theoretical and practical importance, to which we must now give our attention: that of *potentiality*. Philosophy distinguishes between *abstract* and *concrete* (in Hegel ‘real’) potentiality” (Lukács, 1971: 21).

Así, nos describe la potencialidad abstracta como la subjetividad del individuo, que si bien puede tener un componente genético, no deja de estar unida a factores externos, con lo que contrariamente a la subjetividad modernista, que constituía el único mundo en sí misma, no puede ser separada de su dimensión social:

The abstract character of potentiality is clear from the fact that it cannot determine development – subjective mental states, however permanent or profound, cannot be here decisive. Rather, the development of personality is determined by inherited gifts and qualities; by the factors, external or internal, which further or inhibit their growth. (Lukács, 1971: 22)

Esta potencialidad abstracta sólo tiene sentido cuando encuentra su realización social, lo que da lugar a la potencialidad concreta:

Abstract potentiality belongs wholly to the realm of subjectivity; whereas concrete potentiality is concerned with the dialectic between the individual’s subjectivity and objective reality. The literary presentation of the latter thus implies a description of actual persons inhabiting a palpable, identifiable world. Only in the interaction of character and environment can the concrete potentiality of a particular individual be singled out from the ‘bad infinity’ of purely abstract potentialities, and emerge as the determining potentiality of just this individual at just this phase of his development. (Lukács, 1971: 23-24)

En base a estas potencialidades, el realismo crítico establece un claro paralelismo entre las contradicciones de la sociedad y las contradicciones

vividas por el individuo: “The critical realist, following tradition, analyzes the contradictions in the disintegrating old order and the emerging new order. But he does not only see them as contradictions in the outside world, he feels them to be contradictions within himself” (Lukács, 1971: 114).

A lo largo del análisis de los relatos que Gordimer escribió durante la época del apartheid analizaremos la presencia o ausencia de este elemento como forma de crítica a la sociedad del apartheid. Así, encontraremos personajes atormentados en su ser más interno porque la potencialidad concreta que el sistema les permite desarrollar reprime sus potencialidades abstractas, con lo que la realidad segregacionista se constituye en un continuo cortapisas a las aspiraciones más íntimas del ser humano. En una sociedad como la del apartheid la capacidad de elección² que da lugar a la potencialidad concreta ya viene coartada por el propio sistema, y es labor del realismo crítico desenmascarar este hecho:

The literature of realism, aiming at a truthful reflection of reality, must demonstrate both the concrete and abstract potentialities of human beings in extreme situations. A character's concrete personality once revealed, his abstract potentialities will appear essentially inauthentic. (Lukács, 1971: 23)

Habla Lukács de que este proceso puede llegar a desarrollarse durante toda una vida, razón por la que el *bildungsroman* se convierte en una forma importante de contar, dentro del realismo crítico, el modo en que la sociedad va lastrando a un individuo a lo largo de toda su vida.

2.1.4. La tipología del realismo crítico

Partiendo de todo lo anterior, Lukács crea la tipología del realismo crítico, consistente en la creación de tipos literarios que representan una determinada actitud en el entramado social que los subordina. A este respecto, remitimos a las palabras del propio Lukács:

² “The concrete potentiality cannot be isolated from the myriad abstract potentialities. Only actual decision reveals the distinction.” (Lukács, 1971: 23)

We have already touched on the problema of typology. What is the key to these ‘typical’ heroes of literature? The *typical* is not to be confused with the *average* (though there are cases where this holds true), nor with the *eccentric* (though the typical does as a rule go beyond the normal). A character is typical, in this technical sense, when his innermost being is determined by objective forces at work in society. (Lukács, 1971: 122)

Esto ya había sido expresado anteriormente por Lukács en la Introducción a *Studies in European Realism*, donde presta especial atención al concepto de “tipo”:

The central category and criterion of realist literature is the type, a peculiar synthesis which organically binds together the general and the particular both in characters and situations. What makes a type a type is not its average quality, not its mere individual being, however profoundly conceived; what makes it a type is that in it all the humanly and socially essential determinants are present on their highest level of development, in the ultimate unfolding of the possibilities latent in them, in extreme presentation of their extremes, rendering concrete the peaks and limits of men and epochs. (Lukács, 1989: 6)

Dada la importancia otorgada por el crítico a los tipos narrativos, prestaremos especial atención en nuestro análisis a la presencia de personajes que responden a la definición de “tipo” de Lukács, y que podrán ser héroes y heroínas, antihéroes y antiheroínas, falsos héroes y heroínas, personajes exiliados (a los que denominaremos *exiles*), aislados sociales, etc.

Así, Lukács denomina “héroe” a aquel que debe soportar la imposibilidad de realizar sus potencialidades abstractas por las cortapisas que la sociedad le impone, y habla de las dos respuestas posibles de este héroe a esa castración interna: la aceptación con amargura o la rebelión, lo que lo convertirá en un ser aislado socialmente:

We have seen why the *Bildungsroman* plays an important part in both literatures. Hegel once formulated – with a cynicism recalling that of Ricardo – the social purpose of education under capitalism as follows: ‘During his years of apprenticeship the hero is permitted to sow his wild oats; he learns to subordinate his wishes and views to the interests of

the society; he then enters that society's hierarchic scheme and finds in it a comfortable niche.' In one sense, many of the great bourgeois novels contradict Hegel; in another, they confirm him. They contradict him inasmuch as the educational process does not always culminate in acceptance of, and adaptation to, bourgeois society. The realization of youthful convictions and dreams is obstructed by the pressures of society; the rebellious hero is broken, and driven into isolation, but the reconciliation with society of which Hegel speaks is not always extracted. On the other hand, since the individual's conflict with society often ends in resignation, the end-effect is not so different from what Hegel suggests. For society emerges triumphant, in spite of the hero's struggles. (Lukács, 1971: 112)

A lo largo del análisis detallado de cada uno de los relatos escritos durante tiempos del apartheid identificaremos muchos de los rasgos arriba mencionados. No únicamente encontraremos relatos en donde, como en la *bildungsroman*, se nos describe la vida del protagonista y el modo en que sus aspiraciones son truncadas por la sociedad, sino que asimismo nos hallaremos ante individuos que harán frente a ese entramado social y que se convertirán en los héroes y heroínas de la narrativa de Gordimer, que acabarán viviendo en un total aislamiento o bien continuarán luchando toda su vida.

Tomando como punto de partida la filosofía de George Lukács abordaremos la soledad del individuo social, algo que será de especial importancia en esta tesis doctoral, pues veremos que precisamente son muchos los relatos en los que se describe esta soledad del *zoon politikon* como consecuencia directa de la situación en la que vive ese individuo. A este respecto, el siguiente fragmento es especialmente clarificador:

This basic solitariness of man must not be confused with that individual solitariness to be found in the literature of traditional realism. In the latter case, we are dealing with a particular situation in which a human being may be placed, due either to his character or to the circumstances of his life. Solitariness may be objectively conditioned, as with Sophocles' Philoctetes, put ashore on the bleak island of Lemnos. Or it may be subjective, the product of inner necessity as with Tolstoy's Ivan Ilyich or Flaubert's Frédéric Moreau in the *Education sentimentale*. But it is always merely a fragment, a phase, a climax or anticlimax, in the life of the community as a

whole. The fate of such individuals is characteristic of certain human types in specific social or historical circumstances. Beside and beyond their solitariness, the common life, the strife and togetherness or other human beings, goes on as before. In a word, their fate is a specific social fate, not a universal *condition humaine*. (Lukács, 1971: 20)

Dada la idiosincrasia de la Sudáfrica del apartheid, en ocasiones encontraremos a individuos blancos que luchan contra un sistema que les beneficia al tiempo que les oprime como individuos, pero será un nuevo tipo de héroe y heroína el que más abundará en este contexto: aquél que se rebela contra las condiciones sociales que oprimen a la población de color de forma especial, que será la persona de color en la mayoría de los casos, pero también cualquier otra persona que se muestra contraria al sistema segregacionista y al que este sistema por consiguiente aislará y criminalizará.

Siguiendo esta argumentación, los personajes que aceptan el entramado social imperante se convertirán en los antihéroes y antiheroínas según Lukács, y también según Gordimer, como comprobaremos después.

2. 2. El realismo crítico de Nadine Gordimer

A lo largo de este capítulo estudiaremos el modo en que Gordimer nos describe la dimensión político-social del individuo, algo que se corresponde precisamente con la “history from the inside” que tanto ha popularizado Stephen Clingman, y en lo que se han basado algunos de los críticos que apoyan la postura defendida en esta tesis.

Así, Carolyn Hamilton no se limita a afirmar que Gordimer hace uso del realismo crítico en su literatura de tiempos del apartheid, sino que sustenta su afirmación en los términos lukácsianos de la relación dialéctica entre lo personal y lo político-social:

...her belief with Lukács, that in the writerly sensibility is fused ‘the duality of inwardness and outsider world’, the private self-archiving of the writer and the lunge towards coherent (towards meaning) in the public sphere: these must together proceed,

one foot before the other, as if in a three-legged race.
(Hamilton, 2002: 311)

Siguiendo esta línea argumentativa, prestaremos especial atención a las relaciones de poder que definen al individuo como *zoon politikon*, y a las alternativas que Gordimer propone en algunos relatos como solución a la injusta situación política de la época. Dentro de estas relaciones, analizaremos la dimensión política en la pareja y en la familia, ya que la propia Gordimer define las relaciones familiares como relaciones de poder de las que se infiere una dimensión política: “I often deal in my stories with the relationships between children and their parents. That brings us to what I think is one of my central themes – power, the way human beings use power in their relationships” (Marchant et al., 1990: 259). Para una mejor comprensión de este tema, trataremos el tema de la otredad como premisa básica en la unión entre lo personal y lo social, y lo haremos desde la aceptación o rechazo del “otro”, lo que nos llevará a una definición tipológica de los personajes de los relatos de Gordimer.

Además, ahondaremos en el modo en que Gordimer refleja en sus historias la relación entre las potencialidades abstracta y concreta, lo que en ocasiones nos revelará a falsos héroes y heroínas cuyo comportamiento social contradice su potencialidad abstracta, y en otros casos nos presentará personajes mancillados socialmente por la imposición de una potencialidad concreta por parte del sistema del apartheid.

2.2.1. El concepto de otredad y su proyección política y social en Sudáfrica

The literary and existential equivalent of the politics of apartheid: *Thou shalt not consort with the Other. Thou shalt not trust thine own experience of the Other. Thou shalt deny the Other, even that part of the Other which Thou findest within thyself, and that of thyself which thou findest in the Other.*

André Brink (1998: 14)

Esta cita de André Brink nos presenta la base ideológica del apartheid de rechazo al “otro” que invita al blanco segregacionista a aislarse en su propia

realidad cual sujeto modernista, algo que se probará imposible pues comprobaremos que ni aún queriendo caer en ese aislamiento se puede llevar a cabo una ruptura total con el “otro” desde el momento mismo en que el “yo” se define en contraposición.

Desde que Edward Said publicara *Orientalism* en 1978, la visión del colonizador y del colonizado quedó demarcada en términos de otredad que, más tarde, la crítica postcolonial utilizaría incesantemente para explicar las relaciones entre colonizadores y colonizados. De hecho, fue el propio Said quien ya en la introducción a esta obra usó las mayúsculas para referirse a oriente como el “Otro”:

I shall be calling *Orientalism*, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. (Said, 1978: 1)

Desde entonces, la crítica postcolonial hizo extensivo el Orientalismo a otras sociedades coloniales diferentes del oriente al que Said se refería originariamente. De hecho, si sustituimos el papel de Europa por el del apartheid, y el de oriente por el de la población de color, la definición que hace Said del orientalismo sería perfectamente extrapolable a la realidad sudafricana de tiempos del apartheid. La percepción del “otro”, siempre presente en cualquier comunidad humana, cobra especial relevancia en coyunturas concretas como la del apartheid. Como bien resume André Brink en la cita con la que se abre este epígrafe, la política del apartheid podría ser formulada en términos de negación absoluta del “otro”, pero no sólo del “otro” que hay fuera de nosotros (retratado en los cuatro primeros mandamientos que transcribe Brink), sino también del “otro” que encontramos dentro de nosotros y del “otro” que el “otro” encuentra en sí mismo, al que alude el último mandamiento.

Al centrarnos en la otredad estamos aludiendo a la lectura social e histórica de las historias cortas de Nadine Gordimer en tiempos del apartheid, que parte de la percepción del “yo” como ser social y político, elemento

esencial en el realismo crítico. Ello nos lleva, precisamente, a la descripción de las relaciones de poder que vertebran temáticamente las historias escritas por la autora durante este período. Como bien afirmaba Edward Said, el Orientalismo (o en el caso que nos ocupa, su correlato, la Sudáfrica negra) no es sólo una idea, sino también una realidad, y es además una idea vertebrada por relaciones de poder (Said, 1978: 5).

Partiendo de los presupuestos teóricos ya expuestos anteriormente, podemos hablar en términos lukácsianos de la presencia de la potencialidad concreta en este ejercicio de reconocimiento de la dimensión social del “yo” y del “otro”, sin dejar pasar por alto el modo en que esto acaba modificando la propia subjetividad del sujeto. Así, cualquier impulso de aceptación del “otro” se encuentra de entrada frenado por el propio sistema del apartheid, que fuerza a una potencialidad concreta de separación y llega a criminalizar la actitud contraria.

A lo largo de este apartado llevaremos a cabo un análisis de la otredad como elemento básico para el entendimiento del carácter socio-político del sujeto, para más adelante estudiar el modo en que el sujeto forma parte del juego de poder que también lo define a nivel personal. Asimismo, analizaremos las distintas manifestaciones que puede adoptar el rechazo hacia el “otro”, desde la presencia de heterotopías de desviación al uso de nombres y pronombres, pasando por otros modos de dominación.

2.2.1.1. La percepción social del sujeto en tiempos del apartheid

La dicotomía “yo”-“otro” en la Sudáfrica del apartheid cobra especial relevancia puesto que se trata de un dualismo excluyente que viene dado por la ostentación del poder por parte de la población blanca, dualismo que acaba originando modos específicos de percepción de los diferentes sujetos que se encuentran inmersos en esas relaciones de dominación. El corpus crítico sobre colonialismo tiende a identificar al “yo” con el sujeto colonizador y al “otro” con el colonizado, lo que no deja de poner en primer plano al colonizador en base al cual se define todo el concepto de otredad. A este respecto, prestemos

atención a las palabras de Gareth Griffiths en alusión de la obra de Said ya citada: “Said argued that colonialism created non-mutual and hierarchic relations in which the colonizer was always and inescapably the Self to the marginalized Other of the colonized” (Griffiths, 2000: 165).

Efectivamente, el propio Said adjudicó estos roles a colonizador y colonizado al hablar de:

a collective notion identifying “us” Europeans as against all “those” non-Europeans, and indeed it can be argued that the major component in European culture is precisely what made that culture hegemonic both in and outside Europe: the idea of the European identity as a superior one in comparison with all non- European peoples and cultures. (Said, 1978: 7)

Anette Horn hace suyo este reparto de roles cuando, hablando de la obra narrativa de Nadine Gordimer, afirma que: “the black becomes the Other in Gordimer’s writing, for whom she must speak” (Horn, 1995).

Si bien estamos de acuerdo con la crítica que asigna el papel de “yo” al sujeto colonizador y de “otro” al colonizado, no podemos dejar de plantear, sin embargo, que puesto que las relaciones personales acaban siendo sociales y políticas, la percepción del “yo” y del “otro” es dinámica, por lo que postulamos la importancia de entender que el sujeto colonizado pueda también ser concebido como el “yo” que se define con respecto al colonizador. Desde nuestro punto de vista, lo importante aquí es que tanto colonizador como colonizado son parte de una relación de poder que acaba por definir a ambos como “yo”, como “sujeto”, en relación al “otro”, lo que estaría más cerca de la descripción que Albert Memmi hace al respecto en la “Introducción” a *The Colonizer and the Colonized*: “the colonial relationship which I had tried to define chained the colonizer and the colonized into an impacable dependence, molded their respective characters and dictated their conduct” (Memmi, 1974: 5). Memmi pone el énfasis en el modo en que este modelo político-social acaba por deteriorar a nivel personal a todos los que lo viven, claro ejemplo de la potencialidad concreta lukácsiana: “For if colonialism

destroys the colonized, it also rots the colonizer” (Memmi, 13). En otras palabras, y tomando las palabras de Ruth Parkin-Gounelas: “The underlying question seems to be not so much the definition or relationship within and without as whether or not the one or the same can take form or meaning *without* reference to its alterity” (Parkin-Gounelas, 2001: 2). Por consiguiente, abogamos aquí por dar un cariz reversible a la otredad, aceptando la visión colonial del “yo” colonizador y el “otro” colonizado, pero añadiendo a ésta la del “yo” colonizado frente al “otro” colonizador, puesto que sólo mediante esta doble percepción se pueden apreciar las relaciones de poder en toda su amplitud a la vez que se dota al sujeto colonizado de una independencia real al ser percibido como “yo”.

Como ya hemos introducido con anterioridad, la población blanca sudafricana basa mayoritariamente su noción de otredad en su exclusión de la población de color, como afirma Lamia Tayeb: “The post-boer war white national fusion is, like its predecessor, ‘tribal’ or ‘bi-nationalist’, based on the exclusion of the indigenous population” (Tayeb, 2006: 121), y el rechazo del “otro” conlleva la afirmación de un credo propio que actúa como elemento diferenciador.

Durante el análisis detallado de los relatos de esta época podremos comprobar cómo, sin embargo, Gordimer demuestra que ese aislamiento no es posible, pues, como Lukács sostiene, el individuo siempre se ve afectado por condicionantes sociales. En el caso del sujeto colonizador, la sociedad que él mismo controla acabará influenciando su propia vida por mucho que desee permanecer al margen. Precisamente, esto se constituirá en un tema clave en la narrativa de Nadine Gordimer, que mostrará el modo en que el “otro” acaba modificando al “yo”, a pesar de todas las barreras que se intenta interponer. Así pues, nos hallaremos ante muchos relatos en los que Gordimer nos presenta la subjetividad atormentada del colonizador y en algunos casos, su aislamiento como consecuencia directa de este sistema segregacionista.

2.2.1.2. La reformulación tipológica de Gordimer. Nuevos héroes y heroínas, y nuevos antihéroes y antiheroínas

Gordimer describe constantemente el esfuerzo de la población blanca por no mantener relación alguna con el “otro” negro, y nos muestra cuan heterogéneo puede llegar a ser el sujeto colonizador, quien no responde únicamente al perfil del colonizador primitivo, sino que ofrece muchas otras caras: “It is not only the rough-and-ready man who saw the conquered and colonized as the ultimate Other” (Gordimer, “Introducción” a Memmi: 29).

Partiendo del miedo por la pérdida de sus privilegios³, la población blanca colonizadora rechaza al “otro” que amenaza su supremacía, y se aferra a sus valores eurocéntricos para justificar su rechazo, como afirma Elsa Linguanti: “the Other is everything that is not at ease within monolithic structures, everything outside the order, rules and logic of the West and therefore regarded not infrequently as lower on the scale of eurocentric values” (Linguanti, 1999: 3).

Esto nos lleva a los elementos culturales, ya mencionados por Said, en los que se reafirman blancos y blancas segregacionistas y a los que éstos cargan de connotaciones “positivas”. La suma de estos elementos culturales se correspondería, por consiguiente, con la definición de cultura que de Ward H. Goodenough (Goodenough, 1996), la de una serie de valores que acaban ejerciendo una función de interprotección grupal. El “yo” al que aludimos es el blanco o blanca colonizador/a que apoya el régimen segregacionista del apartheid y que se construye un código moral y de hábitos de vida directamente tomados de los anteriores colonizadores europeos de los que el apartheid es el más directo heredero. Nos hallamos así ante el blanco y la blanca que estudia, que ocupa los mejores puestos en la administración - encontraremos en la narrativa corta médicos blancos, los jueces blancos que administran legalmente la separación de colonizador y colonizado,

³ And the prevailing emotion among whites is fear; fear of retribution for all that has been done to blacks by whites’ forefathers, by governments for whom they themselves have voted; for all that they themselves have done by their own actions and – for their silence, their turning away with closed eyes. Fear of losing their privilege; if they can be convinced that they won’t lose their lives, they yet see themselves about to be skinned of their privileges of being white. (Gordimer, LHH: 42)

empresarios y granjeros blancos, etc-, que es llamado *baas* y *missus*⁴ por la población de color en señal de deferencia, que vive en casas de ladrillos y hormigón que disponen de los más sofisticados sistemas de protección, que viste ropas y come comidas típicamente europeas, y tiene por norma cuidar de su higiene corporal. Este patrón tipológico es, en definitiva, el sucesor directo de los anteriores colonizadores, y así lo cree hasta el punto de asumir la historia de estos países como propia, sin percatarse de estar viviendo en Sudáfrica. Como la propia Gordimer se encarga de señalar, así esta sociedad se crea: “an imaginary history whose white folks believed that South Africa is part of Europe, America (the USA) and Australia” (Gordimer, LHH: 25).

La población blanca colonizadora vive en ese mundo maniqueísta en el que reserva todo lo considerado “bueno” a su cultura y “malo” o “inferior” a la cultura del “otro” colonizado, como la propia Gordimer explica en la “Introducción” a *The Colonizer and the Colonized*: “In colonialist mythology the colonized is a litany of faults and inadequacies” (Gordimer, 2003: 28). Gordimer va incluso más lejos al afirmar a continuación que “For the colonizer, the colonized is nobody” (Gordimer, 2003: 29). Rosemary Jackson hace una excelente descripción de este rechazo en la que señala al miedo como su causa directa:

The concept of evil, which is usually attached to the other, is relative, transforming with shifts in cultural fears and values. Any social structure tends to exclude as ‘evil’ anything radically different from itself or which threatens it with destruction, and this conceptualisation, this naming of difference as evil, is a significant radical difference. (Jackson, 1998: 52)

Sin embargo, Gordimer, mediante la descripción de la dimensión social de los individuos que pueblan este período de la historia de Sudáfrica, acaba por desmontar los estereotipos esgrimidos por los personajes blancos segregacionistas.

⁴ “Baas” y “missus” son ambos términos utilizados en Sudáfrica por la población de color para dirigirse a los patronos blancos. “Baas” equivale a “Sir” en inglés británico, “Missus” a “Mrs.”, como su propia pronunciación nos hace adivinar.

Así, mientras que el apartheid insiste en definir a blancos y blancas racistas como héroes y heroínas que luchan contra la amenaza negra que los atemoriza, situando en el otro extremo de este binarismo a la persona que infringe las injustas leyes segregacionistas como antihéroe y antiheroína, Gordimer osará romper esta visión maniqueísta construida sobre estereotipos y reformulará una tipología que se constituye en un desafío a la raíz misma del apartheid al construirse sobre tipos como el colonizador ausente de virtudes y el colonizado heroico. De este modo, la autora dota de connotaciones negativas al “yo” que está habituado a concebirse como un compendio de aspectos positivos, y hace lo contrario con el “otro”, al que adjudica virtudes que el “yo” colonizador jamás le asignaría, llevando a cabo una reelaboración de la dicotomía héroe/heroína-antihéroe/antiheroína que se muestra en unión directa con los tipos literarios lukácsianos.

En esta reformulación de roles, la autora prescinde del color de la piel como elemento determinante en la definición de los tipos y en su lugar toma como base para esa definición el reconocimiento o el rechazo del “otro”. En otras palabras, Gordimer coincide con Lukács en que el héroe o heroína es quien lucha porque su potencialidad concreta no sea el segregacionismo impuesto por el apartheid. Así, habrá héroes y heroínas que sean blancos, siempre y cuando sepan encontrar al “otro” más allá del color de la piel, contraviniendo de este modo la potencialidad concreta segregacionista que se opone a su potencialidad abstracta igualitaria: “There was a minority of colonizers, mainly of the Left spectrum, who identified themselves with the position that colonialism was unjust, racist and anti-human” (Gordimer, “Introducción” a Memmi).

El antihéroe o la antiheroína es, en este nuevo universo gordimeriano, quien rechaza al “otro”; y el héroe o la heroína, la persona que es capaz de reconocer al “otro” como igual. En otras palabras, antihéroe o antiheroína es quien acepta la potencialidad concreta impuesta y héroe o heroína quien la rechaza, algo que Coetzee explica con claridad: “Her good people are people unable to live in or profit by a state of injustice; the people she subjects to her coldest interrogation are those who find ways of stilling their conscience, of

accommodating themselves to the world as it is” (Coetzee, 2007: 251-252). Haciendo una extrapolación de esto al terreno del cuento tradicional, podríamos decir, como afirma Salman Rushdie en referencia a “Something Out There”, que Gordimer está dando la vuelta al conocido mito de “la Bella y la Bestia”. Según Salman Rushdie (Rushdie, 1991: 189), en la sociedad segregacionista del apartheid, la Bestia no es el negro delincuente sino la persona (blanca o negra) segregacionista, y la Bella no es el blanco virtuoso, sino la persona capaz de entender al “otro” desde la óptica más personal y la más social.

Este héroe o heroína y su antagonista pasan a ser los protagonistas de dos modelos recurrentes de historias que giran en torno a las dos actitudes tipológicas con respecto al otro: el rechazo del “otro”, y su aceptación.

A. Los antihéroes y las antiheroínas de Gordimer. La potencialidad abstracta reprimida. Fórmulas de subordinación

En la cita de André Brink en donde citábamos los “mandamientos” del apartheid, el autor no pudo ser más explícito en la descripción del comportamiento del antihéroe y la antiheroína de Gordimer. En la narrativa corta de la escritora sudafricana se corresponde con la descripción de Brink, es decir, quien no se relaciona con el “otro” a nivel social, y ni tan siquiera es capaz de reconocer la parte del “otro” que tiene dentro de sí mismo.

Nos encontramos, por consiguiente, con un claro ejemplo del monologismo tal y como lo concibiera Mikhail Bakhtin, según la puntualización de Graham Pechey:

Any Bakhtinian looking for a clear case of monologism would none the less seem to have found in apartheid an unassailable empirical instance: here after all is a stridently racist discourse inimical to any dialogism. (Pechey, 1989: 63-64)

El patrón tipológico del antihéroe y la antiheroína no es aplicable, pues, a todos los blancos y blancas, sino solamente a aquéllos que rechazan al “otro”, es decir, quienes apoyan y practican la política segregacionista del apartheid, o en otras palabras, quienes aceptan la potencialidad concreta impuesta por este

sistema y se sienten cómodos en ella pues ésta coincide con su potencialidad abstracta.

En el análisis pormenorizado que llevaremos a cabo más adelante estudiaremos el modo en que Gordimer describe los actos racistas de este antihéroe o antiheroína, que en ocasiones es descrito como un individuo, y en otras ocasiones como una colectividad, y analizaremos tanto el interior de los individuos como el funcionamiento de la psique colectiva. Veremos cómo, aparte de historias que critican el segregacionismo en grupo, Gordimer lleva su generalización aún más allá al hacer extensiva su crítica al apartheid mismo como ente abstracto que actúa mediante canales como las fuerzas de seguridad del estado y la magistratura que dictamina sentencias de rechazo al “otro” basándose en las injustas leyes aprobadas por un poder legislativo igualmente segregacionista. Estudiaremos cómo Gordimer nos define a un antihéroe y a una antiheroína que va siempre armado para defenderse del supuesto peligro encarnado por el “otro” y que intenta preservar su idiosincrasia por medio de la delimitación espacial o hererotopía. Asimismo analizaremos el modo en que Gordimer describe el afán de la población blanca por rodearse de todo tipo de medidas de seguridad como modo de defenderse de cuanto pueda venir del mundo negro, de lo que escritores como la propia Gordimer (LHH: 86) y Brink (Brink, 1998: 420) han llamado “The Other Side” con mayúscula, o en otras palabras, del “otro” al que rechaza esta sociedad segregacionista. En definitiva, describiremos las distintas formas en que las potencialidades abstractas de los protagonistas son reprimidas por el segregacionismo del apartheid.

A.1. La heterotopía de desviación

En esta visión de oposición de contrarios que supone el apartheid encaja la concepción post-estructuralista del espacio que llevó a cabo Foucault, algo ya mencionado por Dominic Head en *Nadine Gordimer*:

The specificity of South African urbanization suggests not only a challenge to conventional descriptions, but also the existence of sites from which energies for social change might emerge. Foucault’s concept of ‘heterotopias’ helps explain how such a possibility can be conceived: Foucault’s heterotopies are sites

which stand in a pointed relationship to other social spaces.
(Head, 1994: 29)

Efectivamente, en 1984 se publicaba la conferencia de Foucault “Des espaces autres. Hétérotopies”, leída en 1967, en la cual se describe la heterotopía como “the place for otherness. In other words, Foucault’s concept of ‘heterotopia’ implies the ‘other’ space” (Veliveyoglu, 1999: 12). Efectivamente. En este discurso Foucault nos habla de dos heterotopías: la heterotopía de crisis y la de desviación. La primera engloba lugares bien sagrados o prohibidos para individuos en crisis con la sociedad por cuestiones de edad, por ejemplo; contrariamente, la heterotopía de desviación describe el lugar en donde se relega a las personas excluidas socialmente, tal y como sucede en el caso del apartheid: “hétérotopies qu’on pourrait appeler de déviation: celles dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée” (Foucault, 1967: 48). Esto nos presenta el espacio como representación de las relaciones de poder, algo ya mencionado por Dominic Head en referencia a la obra narrativa de la escritora sudafricana cuando afirma que el espacio: “is created through social relations and should be conceptualized as a focus of power, a site of contesting social forces” (Head, 1994: 26). Head enlaza con la visión estructuralista descrita, pero asimismo coincide con la visión política y social del realismo crítico de George Lukács que concibe el espacio como un factor más de dominación del individuo por la superestructura política. Así pues, Gordimer une lo político, lo espacial y lo personal al demostrar que debido al intento de separar espacialmente a colonizadores y colonizados, estos últimos no encuentran un lugar propio, lo cual nos hace conscientes de la injusta situación política que acaba lastrando al individuo de color y truncando sus potencialidades abstractas también mediante limitaciones espaciales:

You will see Africans in every house in the white city, of course, for every house has its servants’ quarters, built not less than a certain minimum regulation distance from the white house (...) But no black man has his *home* in the white city.
(Gordimer, 1999: 107).

Pocos lugares como la Sudáfrica del apartheid han sido testigo tan directo de esta relación entre espacio y poder. En ocasiones, esto se vio reflejado en la promulgación de leyes como “The Group Areas Act”, (1950) que suponía la regulación oficial de la separación espacial de las poblaciones blanca y negra, y a partir de la cual se podría considerar como delito la invasión que una persona de color pudiera hacer del territorio reservado a la población blanca.

La población blanca se refugia en casas de ladrillo y hormigón que se oponen a la típica construcción africana de la cabaña de barro. Las viviendas de blancos y blancas se presentan como una fiel reproducción de las de la metrópoli. El individuo blanco defiende su peculiaridad mediante el aislamiento, lo que lo lleva a construirse una reserva en la que alejarse de la mayoría negra entre la que le ha tocado vivir y a la que ve como enemiga, como la propia Gordimer se encargaba de señalar en una entrevista temprana: “I think the white man has put himself in a reserve, and is doing so more and more” (Terkel, 1963: 47).

Junto a esto, la población blanca colonizadora crea lugares para el “otro” en donde éste no amenace su existencia. Gordimer se esfuerza en revelarnos la presencia de estas heterotopías de desviación mostrándonos “the bare places with bare names like Bezuidenhout, Brkpan, Randfontein, Benoni and Jeppe conceal a life as subtle and as seeking as anywhere else, and Miss Gordimer has arisen to reveal its presence” (Delius, 1990:24). El reflejo del intento de aislamiento social en lo espacial reafirma la opinión de Dominic Head de que en Gordimer lo espacial no es un mero escenario, sino una trasposición de la realidad social sudafricana (Head, 1994: 26). Gordimer se encarga de llevar a cabo la descripción de esta problemática a lo largo de su narrativa corta de tiempos del apartheid, y analizaremos la forma en que sus relatos muestran diferentes materializaciones de la heterotopía de desviación: en las cabañas del campo, en el patio trasero de la casa de la ciudad al que se relega a vivir al “otro”, y especialmente en las black *locations*, lugares especialmente diseñados para el “otro”. Asimismo, estudiaremos la forma en que la salida o entrada en estos lugares constituye un problema tanto para el “yo” como para el “otro”, y en ocasiones un desafío a ese monologismo que

pretende imponer el apartheid y que se encarga de velar por la rigidez e inmutabilidad de las fronteras.

A.2. El uso de nombres y pronombres

En pocos casos queda tan clara la subordinación del colonizado a manos del colonizador como en el hecho mismo de nombrar. Un buen ejemplo de la destrucción cultural a la que la población blanca dominante condena a la población negra dominada viene dado por el uso de nombres y pronombres que aparece en las historias cortas. No debemos dejar pasar por alto que el hecho de nombrar cobra una relevancia enorme en la narrativa de esta escritora, para quien: “Names are very important (...) It is a question of milieu as well as the personality of the character” (Schwartz, 1977: 76). Por ello, la forma de nombrar es especialmente significativa en su narrativa y a lo largo de ésta la despersonalización a la que los personajes de color son sometidos por los blancos encuentra su correlato en el uso de nombres y pronombres que hacen los unos y los otros.

Por una parte, descubriremos que abundan las historias en las que simplemente se omite el nombre propio del hombre o la mujer de color, y hallamos así una amplia galería de personajes que no pasan de ser meros pronombres personales. Recordemos que el pronombre personal lleva implícita una clara indeterminación, como Quirk y Greenbaum se encargan de puntualizar en su gramática: “their meaning in itself is general and undetermined” (Quirk & Greenbaum, 1990: 335); frente a esto nos encontramos con la capacidad de denotación única que poseen los nombres propios: “Within a given universe of discourse, proper nouns generally have unique denotation” (Quirk & Greenbaum, 1990: 288). Analizaremos el modo en que, mediante el uso de nombres y pronombres, el modelo segregacionista del apartheid se encarga de someter al individuo negro en lo más íntimo, y utilizaremos el realismo crítico para desenmascarar esta unión entre lo social y lo más íntimo. Podremos apreciar la subordinación en las historias por las que desfilan los protagonistas ignorados en forma de simples pronombres

personales, como se comentará en el análisis de los relatos que será llevado a cabo más adelante.

En otros casos se hace aún mayor la expresión de la subordinación mediante el uso ya no de pronombres personales, sino incluso de pronombres posesivos que dejan mucho más patente el sentido de pertenencia del subordinado al que subordina. Gordimer no puede ser más explícita cuando afirma que: “So their you’s and he’s and I’s took on the positiveness of names, and yet seemed to deepen their sense of communication by the fact that they introduced none of the objectivity that names always must bring” (Gordimer, SE: 39).

En otras ocasiones no se trata de sustituir el nombre por un pronombre, sino de usarlo de forma que quede patente la inferioridad del personaje negro y la superioridad del blanco. Así, en los pocos casos en que el individuo de color no es representado por un mero pronombre personal, éste es siempre llamado por su nombre de pila, mientras que el blanco lo es por su apellido. Como la autora, refiriéndose a los tiempos del apartheid, afirma en su última novela, *The House Gun*: “Servants used to be known to their employers by first names, everyone knows now it was intrinsically derogatory” (Gordimer, THG: 135). No será hasta su obra del post-apartheid cuando los personajes negros serán nombrados por sus apellidos y hallemos personajes como el abogado Motsamai en *The House Gun*, que supera su condición de subordinado hasta el punto de convertirse en el personaje del que dependerán los protagonistas blancos de la novela, con lo que el papel que Gordimer asignó a July en *July’s People* se mostrará real y no simplemente un sueño de futuro.

Otro fenómeno que merece ser resaltado con respecto al uso de los nombres es la adopción que los personajes de color hacen de nombres típicamente blancos como estrategia para huir de la segregación a la que les somete el colonizador. Esto, que a su vez sigue siendo prueba de su subordinación ante el blanco, constituye una doble despersonalización, que viene dada por una parte del hecho ya mencionado de que sea siempre el nombre propio el que se usa y por otra parte, porque este nombre propio se haya adoptado del blanco. Por ello, lo más habitual es que nos encontremos con que los personajes negros, en los pocos casos en que reciben un nombre,

suelen adoptar los que son típicos de los blancos: Rose, Sarah, Robert, Felicia, Janet, etc.

Estudiaremos cómo, frente a la despersonalización del hombre y la mujer de color, el blanco y la blanca muestra sus nombres propios con orgullo, como señal de su autodefinición (lo que por otra parte no es otra cosa que la puesta en práctica de la formulación del modelo segregacionista) y en la mayoría de los casos el personaje negro se dirige al blanco con la fórmula de superioridad añadida de *baas* (en el caso de él) y *missus* (en el caso de ella). Por ello, no es casual que, a fin de hacer el contraste más patente, Gordimer nos dé los nombres y apellidos de blancos y blancas, nombres y apellidos que respaldan el rancio abolengo colonialista del que proceden. La extrema habilidad narrativa de Gordimer nos permite captar este contraste mediante la constante reiteración del nombre completo del personaje blanco – siempre largo - frente a la repetición de los pronombres personales – brevísimos - que identifican al negro. La brevedad del pronombre personal frente al nombre elaborado del blanco no hace más que reflejar icónicamente la descompensación entre la poca importancia que se da al negro frente a la que se da al blanco.

A.3. Otras formas de represión de la potencialidad abstracta por la potencialidad concreta

Aparte de las situaciones arriba mencionadas, en la narrativa que Gordimer escribió durante el apartheid encontraremos muchos más modos de subordinación, en ocasiones de personajes negros a manos de blancos y blancas, y en otras ocasiones de unos blancos a manos de otros. Partiendo del hecho de que todas las relaciones personales son relaciones de poder, estudiaremos este componente también en las historias de personajes blancos que Clingman y Eckstein consideraban intimistas, pero que en realidad no hacen más que mostrar la falta de coincidencia entre sus potencialidades abstractas como esposos, esposas, hijos, hijas, etc., así como la potencialidad concreta a que la que la autoridad de otra persona o de la propia sociedad les somete, dando lugar de este modo a una galería de personajes infelices como

consecuencia de la imposibilidad de realización de sus potencialidades abstractas. Se trata de otro tipo de subordinación que si bien puede parecer menos importante dada la brutalidad de la represión social y política vivida por la población de color, no deja de ser igualmente relevante en la descripción de una sociedad que de este modo se describe como contradictoria y enferma. Así, como en *Lifetimes: Under Apartheid*, Gordimer y el fotógrafo David Goldblatt muestran de forma alterna fotografías de la vida de hombres y mujeres blancos y negros, en estos relatos Gordimer nos revela la infelicidad del sujeto blanco preso en su propia sociedad al tiempo que nos muestra la inhumanidad del blanco segregacionista hacia el “otro” que cree su enemigo.

B. Los héroes y heroínas de Gordimer. La potencialidad abstracta hecha potencialidad concreta: la lucha contra el apartheid.

Hasta ahora hemos estudiado la crítica que Gordimer hace del modelo social del apartheid tomando como base la negación del “otro”, y convirtiendo en antihéroe y antiheroína a quien lo niega. Sin embargo, la escritora también concibe la posibilidad contraria, y así continúa dibujando su peculiar tipología narrativa al presentarnos al héroe y a la heroína de su obra, que resulta ser aquella persona capaz de aceptar al “otro”. No contenta con analizar la sociedad sudafricana del apartheid y las relaciones de poder en que ésta se sustenta, Gordimer va más allá, planteando la alternativa de una nueva sociedad que se basa en la aceptación del “otro”, lo que entronca con la aspiración lukácsiana de una sociedad mejor, habitual en el realismo socialista, pero presente también en el realismo crítico.

Gordimer, en su artículo titulado “Heroes and Villains”, deja bien claro cuál es su modelo de héroe:

To sit out more than two decades as a prisoner of conscience, as my heroes Mandela, Sisulu, and others whose names wouldn't mean anything to you, have done, and come out whole, sane, wise, and humorous, is unambiguously heroic. To endure the amputation of exile is heroic.
I have known some of these heroes quite well. (LHH: 126)

El héroe para Gordimer es también el héroe de Lukács: aquél que es capaz de desafiar la potencialidad concreta segregacionista del apartheid, como mencionaba Coetzee con anterioridad. El héroe es un tipo narrativo que puede pertenecer a cualquier raza, sexo y condición social, y por consiguiente también puede ser alguno de los pocos blancos que consiguen abandonar los códigos de valores típicamente occidentales, o en otras palabras, los que logran abandonar la casa de la raza blanca, como afirmaba la escritora en una entrevista: “First, you know, you leave your mother’s house, and later you leave the house of the white race” (Barkham, 1963: 63). La mayoría de estos héroes y heroínas está directamente implicada en la lucha política, si bien es cierto que Gordimer nos presenta a otro héroe que, aun sin llegar a comprometerse a nivel político, muestra su actitud de aceptación del “otro” en la cotidianidad de sus vidas.

Las historias cortas de Gordimer están llenas de estos héroes y heroínas que consiguen desbaratar toda la base del modelo segregacionista y que, en lugar de definirse en oposición al “otro”, lo hacen en conjunción con él. A lo largo de las historias cortas de Gordimer encontraremos muchos de estos modelos tipológicos en reuniones clandestinas de un claro tinte autobiográfico⁵, pues la propia autora participó activamente en ellas a lo largo del apartheid.

Teniendo en cuenta que, en tiempos del apartheid, la aceptación del “otro” suponía un infrincimiento de las leyes, los héroes y las heroínas de Gordimer son, en la mayoría de los casos, perseguidos por el estado, y casi siempre apresados.

⁵ En varias entrevistas, Gordimer alude a las reuniones que ella y otros comprometidos activistas mantenían durante la clandestinidad del apartheid. A todos los unía el afán por descubrir al “otro” del que el apartheid se empeñaba en apartarlos. Todos, por consiguiente, encajarían dentro del modelo de “héroe” que la propia escritora ha descrito antes:

We were young people starved of contact with one another by innumerable barriers of law and custom and fear. We did not know how to go about putting our country, ourselves, together – that was the half-understood motive. We broke the easiest taboos first. Black musicians, teachers, journalists, aspirant writers met their white counterparts to talk, drink and dance – the two latter rituals standard as the preparation for many different kinds of human intercourse. We gathered in old factory premises clandestinely decked out as clubs; in whites’ houses, where blacks were forbidden to be except as servants; and in the black shebeens hidden in the city. (Gordimer, 2000: 129)

Precisamente de esta ilegalidad surgirá en ocasiones el exilio, y con él la figura del *exile*, que puede llegar a ver desvanecer completamente su personalidad como consecuencia de esa no correspondencia entre su potencialidad abstracta y la potencialidad concreta del exilio, algo que también Gordimer nos describe en diferentes historias y que trataremos detalladamente en nuestro análisis.

2.2.2. Los años 70: el realismo crítico en convivencia con el postmodernismo incipiente

Dentro de esta primera parte dedicada a la narrativa publicada por Gordimer durante el apartheid hay varios aspectos que han de ser destacados: la aparición del postmodernismo en relatos puntuales a partir de la década de los 70, lo que coincide con su radicalización política de igual modo que sucede en su obra novelística, así como con un giro hacia la africanización, con lo que se da un proceso también paralelo a su obra novelística ya señalado por Rosalía Baena Molina: “En una segunda fase se aprecia una mayor africanización: pasamos a ámbitos rurales, hay una perspectiva más variada, más interior y más cercana de personajes africanos, así como una mayor implicación histórica y política de África” (Baena Molina, 1998: 23).

Si bien explicaremos la presencia del realismo crítico en las colecciones publicadas por Gordimer hasta los años setenta⁶, así como el modo en que éste continuará dándose en las demás colecciones de tiempos del apartheid, no podemos pasar por alto los primeros casos de experimentación postmodernista que la autora lleva a cabo a partir de la publicación en 1972 de *Livingstone's Companions*, y que repetirá en algunos de los relatos de *A Soldier's Embrace* (1975) y *Something Out There* (1984). Se trata en todo caso de un número de relatos reducidos en donde comienza esta experimentación, pero es algo que no puede pasar desapercibido en nuestro análisis de la narrativa corta de la época del apartheid, especialmente porque trae a colación

⁶ Nos referimos a *Face to Face*, *The Soft Voice of the Serpent*, *Six Feet of the Country*, *Friday's Footprint* y *Not for Publication*, las cinco primeras colecciones de relatos escritas por Gordimer.

el debate existente entre realismo y postmodernismo, pues si bien Terry Eagleton y otros críticos posteriores⁷ conciben estos modos narrativos como irreconciliables, en Gordimer no sólo no son irreconciliables, sino que conviven sin problema en sus tres últimas colecciones de relatos.

En nuestra defensa nos apoyamos en la obra crítica de David Lodge tal y como es interpretada por María José de la Torre Moreno, quien defiende la posibilidad de la coexistencia del realismo y el postmodernismo así como del realismo y otros modos narrativos partiendo de la concepción de novela dialógica de David Lodge, en la que convergen elementos metonímicos, metafóricos y autoconscientes:

David Lodge ejemplificará con su obra creativa cómo la introducción de estas cuestiones, por medio del uso de procedimientos autoconscientes y otros netamente postmodernistas, es compatible con una narrativa básicamente realista, y preocupada además de por cuestiones formales, por “figuras y pasiones humanas” en palabras de Ortega. (Torre Moreno, 1995 : 136)

Así, María José de la Torre analiza algunos de los elementos considerados típicamente postmodernistas como la metaficción, la autoconsciencia o la fragmentación narrativa como elementos íntimamente unidos al realismo. A este respecto, esta crítica afirma que:

La relación conflictiva entre realidad y ficción, que no se había resuelto con el realismo ni con el modernismo, se actualiza por medio de la metaficción, que incluye, además de la intertextualidad que vimos aparecía también en la estética modernista, cualquier procedimiento autoconsciente en el plano diegético de la narración. (Torre Moreno, 1995: 130)

⁷ A este respecto, ver *After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism*, obra editada por José López y Garry Potter en donde éstos reúnen una serie de artículos que defienden la incompatibilidad del postmodernismo y el realismo crítico, al tiempo que proponen el realismo crítico como único modo narrativo adecuado para describir el convulso siglo veintiuno recién iniciado. Sustentan esta teoría los artículos críticos de López y Potter, así como los de otros autores como Rom Harré y Roy Bhaskar, Philip Hodgkiss, Frank Pearce y Tony Woodiwiss, Charles R. Varela, John Scott, Jean Bricmont, Christopher Norris, Ted Benton, Tim Forsyth, Pam Higham, Sue Clegg, Philip Tew, Francis Barker, Justin Cruiskshank, David Ford, Allison Assister, Jenneth Parker, Douglas V. Porpora, Robert Fine, Bertell Ollman y Andrew Collier.

De la Torre va más lejos al entender que la introducción de textos no literarios no sólo no rompe la estética realista, sino que contribuye a crear un ultrarrealismo:

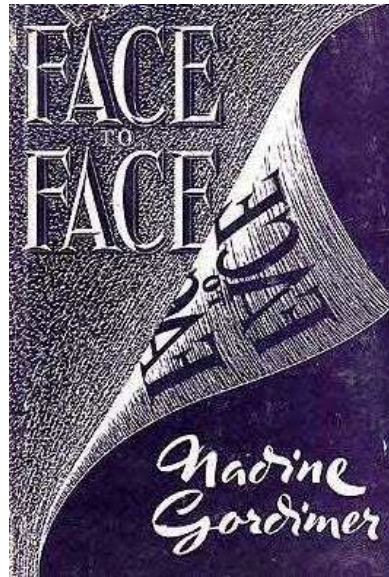
La introducción de textos no literarios no sólo se asimila a la perfección a la textura literaria de la obra, sino que lejos de romper la estética realista y producir un efecto desconcertador, se interpretan en conjunción con el resto de los elementos realistas de la obra como un intento de ultrarrealismo, es decir, de llevar la mimesis de la realidad hasta el extremo de incluir muestras palpables, directas, (no mediatizadas por el discurso del narrador) de otros lenguajes y de otras realidades. (Torre Moreno, 1995: 138)

Según M^a José de la Torre, incluso la fragmentación narrativa no deja de ser una forma de imitar la forma real en que nos expresamos cotidianamente (Torre Moreno, 1995: 140). Todos estos rasgos acaban por emplazarnos ante un tipo de “novela autoconsciente, pero básicamente humanista, que reivindique la figura del autor y los valores del realismo, que ofrezca multiplicidad de visiones del mundo y de experiencias de forma también compleja desde el punto de vista formal” (Torre Moreno, 1995: 142).

Precisamente en los pocos relatos escritos en tono postmodernista en las tres últimas colecciones de época del apartheid podremos apreciar los matices mencionados por esta crítica.

II. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER EN TIEMPOS DEL APARTHEID

FACE TO FACE. 1949



- . 'The Soft Voice of the Serpent'
 - . 'Ah, Woe is Me'
 - . 'The Umbilical Cord'
- . 'The Battlefield at No. 29'
 - . 'In the Beginning'
 - . 'A Commonplace Story'
 - . 'The Amateurs'
 - . 'A Present for a Good Girl'
 - . 'The Train from Rhodesia'
 - . 'La Vie Boheme'
- . 'Is There Nowhere Else Where We can Meet?'
 - . 'The Kindest Thing to Do'
- . 'The Last of the Old-Fashioned Girls'
 - . 'No Luck To-night'
 - . 'The Talisman'

En esta primera colección de relatos, publicada en 1949, Gordimer entremezcla historias que describen la subjetividad de personajes blancos como seres sociales con otras en donde se nos muestra de forma más abierta la dimensión social de la relación colonizador-colonizado. Apreciamos que en esta primera colección de historias cortas Gordimer incide en la descripción de la subjetividad del sujeto colonizador, determinada por el entramado social del apartheid que lo acaba convirtiendo en un ser solitario. Estos son los relatos que Clingman denominara “intimistas”, pero que no podemos entender meramente como tales, ya que la soledad que experimentan sus protagonistas está condicionada por el sistema social que apoyan. En este grupo de relatos nos encontramos con “The Soft Voice of the Serpent”, “The Umbilical Cord”, “The Battlefield at No. 29”, “In the Beginning”, “A Commonplace Story”, “A Present for a Good Girl”, “La Vie Boheme”, “The Kindest Thing to Do”, “The Last of the Old-Fashioned Girls”, y “The Talisman”.

Junto a éstos hallamos las historias cortas que ponen en primer plano la temática social para a continuación describir casos de choque abierto entre lo personal y lo social. Dentro de este grupo encontramos “Ah, Woe is Me”, “The Amateurs”, “The Train from Rhodesia”, “Is There Nowhere Else Where We Can Meet?”, “No Luck To-night”, y “Monday is Better than Sunday”.

1. “The Soft Voice of the Serpent”

En este relato, que Gordimer recogerá en posteriores antologías y que habría de dar título a su siguiente colección de historias cortas, la narradora sudafricana nos presenta el tema de la incomunicación a través de la descripción de una pareja que vive silencios mutuos para evitar herirse. Mediante la descripción de esta incomunicación, la escritora hace extensiva su crítica al extrañamiento social impuesto por el apartheid, como la propia

escritora aclaraba con respecto a este relato en una entrevista de 1962 realizada por Studs Terkel:

Terkel: Is this theme of man's lack of communication, this wall that separates people – one wonders, if it could be hurdled, it would be marvelous – would you say that this is a recurring theme in your work?

Gordimer: Yes, I'm afraid it is. I must admit it. It seems to recur again and again. In the highly personal things like the one you've mentioned, with the locust, and also when I've written about black and white in this country – because I've written usually about the borderland, the kind of frontier where black and white do meet, to a certain extent, and more or less as equals, though you can never be equal in an unequal society, you can not make up by any kind of personal ethic for the set-up around you. (Terkel, 1990: 19)

De este modo la incomunicación social acaba reproduciéndose en la relación de pareja. Para expresarnos esta incomunicación, la narradora establece un paralelismo entre el protagonista, un personaje que sufre una minusvalía física que lo tiene postrado en una silla de ruedas, y una langosta que llega volando al jardín en el que éste pasa su tiempo. Nos habla Gordimer en primer lugar del parecido de la cara del animal con una cara humana: “The face was certainly curiously human and even expressive, but looking at the body, he decided that the body couldn't really be called a body at all. With the face, the creature's kinship with humans ended” (FTF: 12). Más adelante, el descubrimiento de que a la langosta le falta una pierna suscita en el protagonista y en su mujer sentimientos que, tomando como base a la langosta, se hacen extensivos a la situación del protagonista. Nos dice Gordimer del protagonista: “He laughed and shook his head: He knew... Good Lord, exactly like – He called out to the house – “Come quickly! Come and see! You've got another patient!” (FTF:13). Más adelante la mujer descubre que se trata incluso de la misma pierna: “Funny thing is, it's even the same leg, the left one” (FTF: 15). Pero por otro lado, ella intenta eludir todo tipo de responsabilidad en el hecho de que la langosta tenga una pata menos:

“Don’t worry – it can’t move. It’s as harmless as I am. You must have knocked its leg off when you hit out at it!” He was laughing at her.

“Oh, I didn’t!” she said reproachfully. She loathed it but she loathed to hurt, even more. “I never even touched it! All I hit was air... ..I couldn’t possibly have hit it. Not its leg off.” (FTF:14)

Además, más adelante ella muestra una actitud conmisericordiosa con respecto al animal que es rápidamente rechazada por la actitud contraria de él, que llega a encontrar el paralelismo incluso divertido:

“Ah, the poor thing” she said, catching her breath in compassion.

“It can’t walk”

“Don’t encourage it to self-pity” he teased her. (FTF: 15)

Sin embargo, el final nos ofrece una sorpresa, pues la langosta echa a volar: “They had forgotten that locusts can fly” (FTF:15), con lo que se rompe el paralelismo establecido hasta el momento, dejando claro lo innecesario de la conmisericordia al tiempo que la escritora, a través del vuelo del animal, deja abierta la posibilidad de huir de la incomunicación mostrada por estos dos personajes que viven sus silencios en un microcosmos dentro del mundo de aislamiento del apartheid.

2. “Ah, Woe is Me”

La primera historia que nos presenta al personaje negro humillado por el apartheid es “Ah, Woe is Me”. En este relato Gordimer nos presenta un claro caso de infelicidad derivado de la imposibilidad de realización de la potencialidad abstracta de Sarah, una criada de color que lucha por una mejor vida para sus hijos pero que finalmente es vencida por la potencialidad concreta del apartheid, que impide tanto a ella como a sus hijos avanzar socialmente. Ya el título encierra en sí mismo todo el hastío del personaje abatido. Como la propia narradora explica: “At first we laughed at the Biblical ostentation of the exclamation, apparently so out of proportion; but later we understood. Ah, woe is me, she said; and that was her comment on life” (FTF: 16). Sarah, la protagonista de la historia, presenta ante nuestros ojos su dolor y su desesperanza como producto social consecuencia de la imposición de la

potencialidad concreta segregacionista. No es casual que en una entrevista concedida en 1987, la propia escritora definiera este relato como su primera historia política:

MW: You've talked about a short story that you wrote when you were about eighteen called "Ah, Woe is Me," which is about a white woman and her relationship to a former black servant. You said that that was one of the first stories that ever showed some sense of the political situation you were living in.

NG: Yes, I think it was. (Walters, 1990: 287)

En este relato Gordimer nos describe la potencialidad abstracta de Sarah tal y como se constituye en el deseo de encontrar un lugar para sus hijos que los aleje de la humillación que a ella le ha tocado vivir. No conforme con su situación, la protagonista lucha contra la sociedad que condena a su raza, lo que convierte a nuestra protagonista en heroína dentro de la tipología narrativa de Lukács. Gordimer no se limita a describir las condiciones sociales que limitan y hieren al individuo, sino que intenta buscar el modo de escapar de éstas. Sin embargo, la educación que Sarah ha recibido hace que su huida en realidad no sea una huída total, sino un deseo de encajar en el mundo que los blancos ya han diseñado y delimitado previamente. Así pues, el futuro que Sarah busca para sus hijos no supone reemplazar al blanco, sino simplemente convivir con éste, con lo que Gordimer contrasta la aceptación del "otro" blanco por el "yo" negro frente a la actitud contraria de rechazo del "yo" blanco hacia el "otro" negro, lo que convierte su aspiración en un deseo por compartir los privilegios más que en un anhelo real de cambiar la realidad:

She worried about her three children because she wanted them to know their place; she wanted to educate them, she wanted the boy to have a decent job, she wanted the girls to grow up virgin and marry in church. That was all. Her own Mission School education, with its tactful emphasis on the next world rather than this, had not made her dangerous enough or brave enough or free enough or even educated enough to think that any place was the place for her children; but it had emerged her just sufficiently to make her believe that there *was* a place for them; not a share in the White Man's place, but not no place at all, either: a place of their own. (FTF: 16-17)

No hemos de pasar por alto el uso de las mayúsculas que hace Gordimer en “White Man”, demarcando claramente el término dominante en la dicotomía colonial. Sarah cree en la educación como el medio para rescatar a sus hijos de la miseria: “Sarah believed as fervently in education as she feared the corruption of the dark” (FTF: 17), razón por la que hace un esfuerzo sobrehumano para enviar a sus hijos a colegios en donde puedan tener acceso a esa educación, empleando en ello todo su dinero: “She spent, not merely a fortune on them – fortunes are things made and lost – but everything she had, her nine pounds in the Post Office, and all of her wages, every month” (FTF: 18). Finalmente, sin embargo, no consigue lo que se proponía y la potencialidad concreta la sitúa bien lejos de su potencialidad abstracta: el hijo no estudia y las hijas tampoco lo hacen, pues incluso Janet, la más inteligente, finalmente debe abandonar todo para hacerse cargo de su propia madre, quien empieza a sufrir un problema en las piernas que le impide moverse. Esta derrota se describe de forma descarnada al final de la historia, cuando la narradora recibe a Janet y le da dinero para ayudar a su madre, que a raíz de los problemas con las piernas se había trasladado ya del patio trasero a otra infravivienda, confirmación espacial de su derrota. Es en ese momento final cuando Janet rompe a llorar después de haber reconocido su fracaso para recibir una educación, limpia sus lágrimas en el pañuelo en donde había guardado el dinero, y la narradora la calma de un modo paternalista que para nada aborda el problema real:

... and then she began to cry, her eyes and nose streamed and she cried great sobbing, hiccuping tears.
What’s the matter, Janet, I said. What’s the matter?
But she only cried, trying to catch the wetness on her tear-smearred forearm, looking round in an agony of embarrassment for somewhere to wipe her tears. She snorted deeply and gulped and could not find anything. There was the bundle, but how could she use that? – in front of me.
But what’s the matter, my girl, I said, what’s wrong? You mustn’t cry. What’s wrong? Tell me? [...]
What could I do for her? What could I do?
Here... I said, Here – take this, and gave her my handkerchief.
(FTF: 25)

Esta escena final nos ofrece la visión paternalista del blanco que intenta ayudar sin plantearse erradicar de raíz el problema. La narradora ha dado a Janet dinero, pero no es capaz de entender su sufrimiento. De hecho, llega a indignarse porque Janet se limpie las lágrimas con su dinero, sin entender el hecho profundo de su humillación, por lo que al final simplemente le da un pañuelo con el que secar sus lágrimas. Mientras tanto, la narradora seguirá manteniendo la vida privilegiada que a su vez da lugar a situaciones como las de Sarah y sus hijos, seguirá alojando a sus criados en la parte trasera de la casa, como hizo con Sarah, y continuará intentando solucionar los problemas simplemente con caridad. En relación a este relato, Stephen Clingman señala la crítica que Gordimer ejerce contra otro tipo narrativo, el del personaje blanco que sustenta el modelo segregacionista:

‘Ah, woe is me’ is in part a careful satire on the supposedly sensitive ‘white’ madam who, when the crunch comes, can afford to give no more than a few shillings and a bundle of old clothes to the daughter of the woman who used to work for her and who is now in desperate poverty and extremely ill. (Clingman, 1986: 24)

En 2001 Christine Loflin incide en la crítica a este tipo representado por la *missus* blanca en la línea de Clingman al tiempo que explicita el papel represor del apartheid sobre la población de color que no logra ver realizadas sus aspiraciones:

In “Ah, Woe is Me,” the white employer talks to her former maid’s daughter, Janet, at the end of the story. Janet’s mother is now unemployed, and Janet is forced to stay home to care for her. Janet’s misery is the result of the situation of being black, is the result of black domestic workers in South Africa, whose employers need not provide any health benefits or pension plans nor continue to employ them when they become ill; it also the result of the white employer’s own actions. Yet all the employer can do when she realizes that Janet is no longer going to school, no longer studying to be a teacher, is to fetch her some old clothes and a few shillings. At the end of the story, Janet is weeping; the white employer thinks “What could I do for her? What could I do?” and gives her a handkerchief. Through the scenes, presented without narrative comment through the perspective of the white employer, Gordimer exposes the inadequacy of the employer’s

sympathy and the unconscious limitations of her analysis of Janet's problems. She thinks of their lives as "unknown and unimagined by me, and therefore beyond my questioning"; she sees the children appear in ragged clothes and thinks, "I suppose they were getting poorer." Without a willingness to see either her own involvement in the family's poverty or the larger economic system that forces them below their previous standard of living, the employer is helpless to change their situation: all she can do is offer a handkerchief. This story is a powerful indictment of charitable feelings among whites who support apartheid." (Loflin, 2001: 184)

Fallon deja claro el origen político del sufrimiento de la familia de Sarah, lo que en términos lukácsianos podría ser formulado como la represión de la potencialidad abstracta por la verdadera potencialidad concreta de miseria a la que el apartheid somete al hombre y la mujer de color.

3. "The Umbilical Cord"

En "The Umbilical Cord" Gordimer nos presenta un relato acerca del paso de la adolescencia a la edad adulta, de ahí el título, indicador de la ruptura con los padres que esto supone. Claudia Bathsheba Braude se refiere a esto cuando afirma que:

In "The Umbilical Cord" in *Face to Face* (1949), a short story, Leo, the son of a Jewish general store owner, contemptuously regards his parents and their world, both of which he hopes to escape by entry into a profession. Thus, he 'stood breaking a match in his fingers, watching her as if she was not his mother' (27) and 'how distasteful it all was to him' (30). (Braude, 2001: xxix)

Recordemos que ya Lukács nos hablaba de la *bildungsroman* como forma habitual de narrar el modo en que la potencialidad concreta va moldeando al individuo a lo largo de su vida. Si bien en este caso es una historia corta, nos hallamos igualmente ante la narración de la forja de un individuo bajo los elementos represores que la potencialidad concreta impone sobre él, algo que no deja de ser paradójico pues si bien este chico se nos muestra como el rebelde que intenta defender sus aspiraciones sobre la

potencialidad concreta que supone el mundo del comercio de sus padres en el que se siente atrapado, por otra parte se nos muestra a su vez como parte del entramado social del apartheid que a su vez reprime a la mayoría de color.

Christopher Heywood alude al deseo de ruptura del protagonista con su entorno al tiempo que nos ofrece esa otra perspectiva del chico como generador de una potencialidad concreta que limita al “otro” negro al que desprecia:

In ‘The Umbilical Cord’, a Jewish son resents the objects in his father’s shop, the crowding black clientele, the dead flies, the dust, and the parents themselves. An Afrikáner farmer enters, a pillar of the community that despised Jews, blacks and shops. His daughter, who has met the boy at the university, inveigles her father into looking at a red coat she has spied in the window. In the last words in the story the boy asks his mother for a pickle, the treat she used to give him in childhood. With that last word, ‘pickle’, the boy overcomes his rejection of parents and childhood in a wave of joy. (Heywood, 2004: 136)

Heywood hace una descripción más amplia de la fuerza que el segregacionismo del apartheid tiene en los individuos, a su vez coartados y represores. Así, parece que nadie pudiese escapar en este ambiente de represión del “otro” de esa dinámica, ya que a la represión del adolescente por parte de sus padres se une la de este mismo chico que rechaza al “otro” negro y la del granjero afrikáner, que hace lo mismo con respecto a los dueños de la tienda y la población de color. Así, Gordimer muestra claramente la repulsión que sufre el chico hacia los clientes de color que entran a comprar: “the smell of fuzzy woollen blankets, strong soap, cardboard and paraffin, heightened every now and then with the highly personal sweat-smell of an anxious native customer” (FTF: 26). El protagonista hace extensivo su rechazo al “otro” a las chicas pobres que sus padres tienen empleadas en la tienda, y que en su niñez compartieron colegio con él. Su incomunicación ahora es total: “To think that they had once been able to talk to each other!” (FTF: 28). Se trata de la misma actitud de rechazo hacia el “otro” que muestra Marius Coetzee, el padre de la chica de la que él está enamorado, desde su óptica de afrikáner:

But Marius Coetzee was a passionate Nationalist. He neither mixed nor traded with anyone who did not believe as he did, in the Republic, or live as he did, assiduously treating all dark people as his abject servants, resenting his polyglot neighbours – Jews, Italians, Portuguese and English – despising his brother Afrikáners who did not do the same, and never, under any circumstances, allowing a word of English to form in his mouth. (FTF: 31)

Esto hace que el afrikáner se muestre reticente a entrar a la tienda, a lo que finalmente accede debido a la insistencia de su hija, quien utiliza la excusa de comprar un impermeable para ver al hijo de los dueños.

Tal y como Lukács defiende en su teoría literaria sobre realismo crítico, el devenir socio-político del país es de nuevo el condicionante de los sentimientos de los personajes, algo que queda patente en esta historia: la repugnancia del chico hacia parte de las personas que habitan su realidad, el rechazo del afrikáner hacia la población de color así como hacia la población de habla inglesa, son todas actitudes que únicamente pueden ser entendidas en conexión con la realidad social de la Sudáfrica del apartheid, que nos presenta de este modo con una galería de personajes tipo que rechazan al “otro”, antihéroes y antiheroínas que, sin embargo, en algún caso sufren en sí mismos la represión de su potencialidad abstracta del mismo modo en que ellos la generan en otros miembros de la sociedad.

4. “The Battlefield at No. 29”

La familia como ámbito en el que se desarrollan las relaciones de poder vuelve a ser el centro de este relato que alude en su título a esa batalla por el control sobre el “otro”: el poder en la pareja y el poder del afrikáner sobre el *exile* tal y como es representado en la lucha entre la nuera y la suegra, algo a lo que ya aludía Clingman en *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside*: “‘The Battlefield at no. 29’ presents another situation from this world: an Afrikaner nurse engaged in an obscure triangle for survival against her Scots mineworker husband and his mother (a struggle that in the end she loses)” (Clingman, 1986: 22).

No podemos pasar por alto el hecho de que el desentendimiento dentro de una pareja se muestra claramente unido al grupo social al que cada uno de ellos pertenece: ella, Carrie, descendiente de afrikáners; él, Alec, descendiente de emigrantes escoceses, el primer *exile* que aparece en la narrativa corta de Nadine Gordimer.

Ya al principio del relato se describen los problemas en la relación de la pareja y el modo en que éstos se agravan con la irrupción de la madre del marido en la vida familiar tras ser diagnosticada de cáncer. Es entonces cuando la mujer entabla con su suegra la guerra abierta que no se había atrevido a desatar con su marido, una guerra latente pero no explícita: “There were never any arguments in the house” (FTF: 43). En este combate lo social juega un papel determinante, pues mientras él se aferra a sus recuerdos escoceses y a su madre como parte de ello, ella hace lo mismo con sus orígenes afrikáners en su lucha conyugal. Así, la esposa no intercambia ni una sola palabra con su marido y su suegra, pero sí usa el afrikáner para hablar con su familia:

Sometimes the daughter-in-law would get up without a word and going to the telephone, which Alec considered a great luxury, and which had a place of importance in the sitting-room, would carry a long, animated conversation in Afrikáner with her sister or one of her Brothers. Neither Alec nor his mother could understand a word of what was said. (FTF: 42)

Es así como se va desarrollando esta batalla diaria de incomunicación y rechazo hacia la cultura ajena, y como en toda batalla, hay muertes, eso sí, inesperadas, pues no es la anciana enferma de cáncer quien muere, sino su nuera, quien contrae las fiebres tifoideas durante su trabajo como enfermera. De nuevo lo social está directamente unido a lo personal tanto en la extrapolación de las relaciones de poder a la relación de pareja como en la descripción que la narradora hace de la frustración de la potencialidad abstracta en esta guerra familiar en la que la potencialidad concreta acaba situando a los personajes donde no desean.

5. “In the Beginning”

Afirma Christopher Heywood que la sala de maternidad de “In the Beginning” nos hace testigos de la heterogeneidad de la sociedad sudafricana a través de pequeños detalles:

‘In the Beginning’ portrays two doctors and a midwife collaborating in a maternity ward where teeming black children are born. One of the doctors admires the nose of a two-minutes-old baby, its intricate craftsmanship, so much more skillful than the smudgy nub of a white baby’s nose.’ In these brief glimpses, a community’s interwoven sections, black, Jewish, suburban and city, male and female, master and servant, emerge hidden or half-concealed like Michelangelo’s slaves. (Heywood, 2004: 136)

Efectivamente, la heterogeneidad de las pacientes de la sala de maternidad nos presenta a un “otro” con respecto al que se definen los protagonistas, aquellos que allí trabajan. Así, en este relato encontramos de nuevo una actitud de desprecio hacia el “otro” por parte de Dingwall, la matrona, al tiempo que su potencialidad abstracta se ve menguada por su condición de *exile*. Como sucedía con el adolescente de “The Umbilical Cord”, la matrona es castrada internamente al tiempo que ayuda con su segregacionismo a que otros sufran en su fuero interno. Son varias las ocasiones en que la matrona muestra su desprecio hacia el “otro” de color a lo largo del relato. Así, sus comentarios durante el parto de una mujer negra son un claro exponente de su propio segregacionismo:

...no anaesthetics might be given in any but operable emergencies. The pain of the woman was flustering, hard to bear with. “At home in their kraals or their dirty shacks they’d have it a lot harder” said Dingwall, always standing by. She would walk over the woman, and bending her stiff, rooster-breasted body, take the brown naked shoulder in the grip of her hand with the nurse’s big, leather-strapped watch turned face-inwards authorising it, and shout into the woman’s face: “Come along now! That’s enough of that! That’s enough noise. Quiet now, d’you hear me?”

“If she keeps on with that, slap her face”, she said once, noting on her watch that it was tea-time, and opening the door. (FTF: 55)

Se trata de la misma actitud despectiva que muestra hacia las enfermeras negras: “She became “Ding-Dong” to them; when they heard her insistent monologue of blame against one of the native staff nurses, they lifted their heads and smiled” (FTF: 57).

Sin embargo, esta historia se convierte asimismo en un relato sobre personajes solitarios como consecuencia del aislamiento social, personajes maltratados por la propia potencialidad concreta en que los sitúa la sociedad. Es el caso de Dingwall y del propio protagonista, quien al final del relato se encuentra solo como la matrona a la que ridiculizaba y a la que tiene que agradecer que acabe por solucionarle una complicación en un parto: “He was sitting on his bed, shoes off, and he looked up and saw himself in the narrow wardrobe mirror opposite. He was alone in the room with himself, with himself looking at him.” (FTF: 62) En el caso de Dingwall, su soledad está unida a su condición de *exile*, pues como el protagonista del relato anterior, también viene de Escocia, y no acaba de encajar en la sociedad sudafricana mientras añora sus orígenes: “They discovered that she collected stamps – for her father in Scotland – in her off-duty time. “Twenty-seven years of multi-coloured babies”” (FTF: 57). De nuevo la falta de correspondencia entre su potencialidad abstracta y su potencialidad concreta la acaban convirtiendo en un personaje aislado e infeliz.

6. “A Commonplace Story”

Cuando Clingman nos habla con respecto a este relato de la monótona vida que lleva la protagonista en contraposición a sus anhelos, en realidad no está haciendo más que reflejar la falta de correspondencia entre las potencialidades abstracta y concreta de ésta:

In ‘A Commonplace Story’ we are presented with the daily – and it seems eternal – round of a small-town piano teacher, married to a fitter who works on the mines. Scarcely separable from her social situation in the story is Gordimer’s strong imagining of the woman’s internal life in its alarming depletion and vacancy. (Clingman, 1986: 22)

Nuevamente, este relato es contado por un narrador omnisciente que nos presenta la historia de Miss Agnes Bretherthon, una maestra de música que circunscribe su existencia a las clases y a la establecida rutina cotidiana que supone su potencialidad concreta. Volvemos a encontrarnos de este modo con un personaje que, si bien vive de un trabajo hacia los demás, acaba estando sola incluso en compañía de su marido. Se trata de un personaje angustiado y triste que piensa continuamente en dejar de dar clases y cambiar, si bien no es capaz de hacerlo ni aún después de proponérselo firmemente tras estar al borde de la muerte por un accidente. Sus potencialidades abstractas son ricas, pero su verdadera realidad, su potencialidad concreta, acaba por mostrarle de nuevo su papel de humillación al sistema, de modo que los pensamientos de anhelo de un cambio radical que la asaltan en el momento del accidente volverán a ser olvidados cuando nada más recuperar la consciencia ya está planificando de nuevo su hastío cotidiano. El título de este libro de relatos está extraído de esta historia, pues la protagonista, en su viaje a Johannesburgo, se encuentra “cara a cara” con ella misma como el personaje tipo que vive en su aislamiento:

People came face to face with her, crossing the street, and they did not see her. She wandered about, uncertain as a ghost. In a strip of mirror in a shop window she came face to face with herself, and saw with a shrug the incredible dreariness of her appearance. (FTF: 69)

Gordimer ejemplifica de este modo la humillación del individuo castrado por la sociedad en este personaje gris incapaz de realizar ni una sola de sus potencialidades abstractas. Asimismo, el aislamiento en que se sitúa al personaje no puede ser entendido más que como correlato del aislamiento en que se sustenta el sistema segregacionista.

7. “The Amateurs”

Gordimer presenta en esta historia una anécdota vivida en su juventud, cuando ella y sus compañeros de grupo de teatro representaron *The Importance of Being Earnest* en un *township* negro. Kevin Magarey describe esta acción simplemente como un acto bienintencionado que acaba de forma tragicómica:

A glance at the title “The Amateurs” (it refers to a Group of amateur actors that has done a performance for Africans in a location) as one reads the conclusion of that story – “But what could we do?” – lights up the helplessness of well-disposed half-committed whites, even all whites, facing the whole South African racial dilemma, in a poignant tragicomic flash. (Magarey, 1990: 52)

Sin embargo, hemos de hacer una lectura más amplia, pues en realidad nos hallamos ante la presentación de blancos y blancas bienintencionados que tratan de exponer sus códigos culturales como absolutos desconocedores del “otro” negro al que pretenden instruir, con lo que lo tragicómico no es aplicable únicamente a la situación absurda que se describe, sino a la propia actitud de los personajes blancos que pretenden llegar al “otro” desde la perspectiva del colonizador. Como señalan Dolores y Roger Flaherty: “In “The Amateurs,” a more enlightened group of whites reaches out to the African community, but their generous impulses cannot compensate for their insensitivity” (Flaherty, 1993). De este modo, Gordimer describe dentro de su tipología el tipo del falso héroe y la falsa heroína, del colonizador que piensa en su forma de vida como la única válida, con lo que no hace más que perpetuar el mismo sistema que pretende criticar. Es así como el relato trae a primer plano la historia de incomprensión mutua entre personajes colonizadores y colonizados de donde precisamente nace el apartheid como representación máxima. Así pues, el cariz social del relato no puede ser más claro, pues la situación muestra como un fracaso la supuesta superioridad que esconden los bienintencionados actores y actrices teatrales sobre una población de color acuciada por sus necesidades más básicas, sin tener en

cuenta el abismo cultural que hay de por medio. A este respecto, señalaba la autora en una entrevista concedida en 1979 a Johannes Riis:

It is a story about a group of amateur actors and actresses who go out to put on a performance of *The Importance of Being Earnest* for a black audience in a black township. It was based on something that happened to me. [...] I had never been in a black township before, it was filthy, ghastly, all of the story's descriptions of the environment are absolutely true to what I saw. I think I suffered a sort of culture shock in my native country: what I saw was so vastly different from the white world I knew, and yet so close in distance a few miles from where I lived. And who were we, feeling superior, showing off European culture in this South African dorp, to an audience with no background for understanding what we were doing, an audience whose own culture we did not know at all?. (Riis, 1990 (1980): 103)

El relato retrata de modo detallado lo que comenta Gordimer en esta entrevista. La distancia cultural entre actores y espectadores se plantea desde el principio en la historia, si bien no deja de ser una contradicción que los actores decidan actuar aun partiendo de este alejamiento cultural. Esto se hace patente nada más iniciarse la narración, cuando se comenta que se ha elegido a una audiencia de la que se han sido excluidas ciertas personas porque no entenderían la obra:

They were a specially selected audience of school-teachers, who, with a sprinkling of social workers, two clerks from the administrative offices and a young girl who had matriculated, were the educated of the rows of hundreds and hundreds who lived and ate and slept and talked and loved and died in the houses outside. Those others had not been asked, and were not to be admitted because they would not understand. (FTF: 74)

La ironía queda sentada cuando se nos explica que tampoco aquellos a los que sí se les había permitido la entrada entenderían lo que iban a ver, algo que es descrito por el maquillador en tono despreciativo:

“Your ordinary street make-up’ll do – they won’t know the difference” he said. [...]

“No need to bother with moustaches and things” the man said to the other men. “They won’t understand the period anyway. Don’t bother”. (FTF: 75)

De este modo, empieza la función “and they began not to understand” (FTF: 77), pero no sólo no entienden, sino que todo les parece extremadamente extraño y divertido, por lo que la audiencia acaba riéndose a carcajadas de todo lo que presencia... y no sólo ríen, sino que también aplauden. Al final, la reflexión de una de las actrices resume toda la mentalidad colonizadora en pocas palabras: “We cheated them; we shouldn’t have done it” (FTF: 81).

8. “A Present for a Good Girl”

Por medio de una narración omnisciente, Gordimer vuelve a presentar la contradicción de la soledad del individuo en sociedad al tiempo que describe de nuevo las relaciones familiares como foco de poder.

La escritora narra la historia de una mujer sola que todo cuanto desea es poder comprar un bolso a su hija, a la que apenas ve. Al final del relato se mostrará el poder de la hija sobre su madre, con lo que la compra del bolso por parte de la madre afianza su posición de subordinación con respecto a la hija que la domina.

La historia nos describe asimismo a la madre como el personaje aislado a diferentes niveles: por su hija y por la sociedad, razón por la que la mujer, ávida por comunicarse con alguien, entabla conversación con una de las dependientas, que aún sabiendo que la protagonista no dispone de dinero, le reserva el bolso para que lo vaya pagando poco a poco.

La dependienta observa el modo en que la mujer se va deteriorando progresivamente a medida que se acerca la Navidad, fecha en la que pretende regalar el bolso a su hija. Precisamente en esas fechas, en un momento en que la tienda está repleta de clientes, la mujer entra a la tienda totalmente ebria exigiendo su bolso a pesar de no llevar el dinero. Es entonces cuando llega su hija, que paga el bolso y muestra su superioridad sobre su madre llegándola a humillar en público.

Gordimer expresa en este relato la imposibilidad del ser humano de vivir solo, la necesidad de compartir aunque sea unas pocas palabras, la condición humana de *zoon politikon* que lleva a esta mujer a intentar huir de su aislamiento bien buscando una excusa para hablar, bien mediante el alcohol. Por supuesto, el título del relato se nos muestra irónico, pues la chica supuestamente buena es la domina a su madre y la relega a la soledad de la incomunicación.

9. “The Train from Rhodesia”

De nuevo nos hallamos ante un relato con una temática abiertamente social que nos presenta al antihéroe, uno de los tipos más habituales en la narrativa de Gordimer, así como a la falsa heroína, la blanca que pretende hacer creer que no es segregacionista aunque ve al “otro” negro como exótico y como inferior, lo que en este relato acaba desembocando en una crisis personal originada precisamente por la estridente falta de correspondencia entre la potencialidad abstracta que se define como deseo de igualdad y la potencialidad concreta, que demuestra su segregacionismo.

Gordimer nos cuenta en este relato la historia de una pareja que durante un viaje en tren ve en una parada a los vendedores de artículos de artesanía como lo “oriental” de Said, lo exótico: “somewhere there was an idea that he was part of the holiday, the strange places” (FTF: 98). Nos encontramos ante un personaje, el de ella, muy fluctuante, y ante otro personaje, el de él, firme en sus concepciones blancas que le hacen regatear sin ningún tipo de escrúpulos. Durante la parada, ella es fascinada por una talla de un león de madera, pero no la compra por considerarla muy cara. Gordimer muestra la falsedad de una moral capaz de admirar en una escultura la impronta del “otro” al que está rechazando a nivel personal en la figura del vendedor. Finalmente, el marido acaba comprando la talla por un precio irrisorio, y la inestabilidad de la mujer se muestra in crescendo cuando, tras conocer la cantidad que su marido ha pagado por la talla, le recrimina lo que ha hecho:

You liked it so much! You said yourself it was too expensive –
Oh *you* – she said, hopeless and furious. *You* ... She threw the
lion on to the seat. [...]

One-and-six. One-and-six. One-and-six for the wood and the carving and the sinews of the legs and the switch of the tail. The mouth open like that and the teeth. The black tongue, rolling, like a wave. The mane round the neck. To give one-and-six for that. The heat of shame mounted through her legs and body and sounded in her ears like the sound of sand pouring. (FTF: 100)

En una entrevista, Gordimer identifica la humillación a la que el marido ha sometido al artesano negro como causa del terremoto interior de la mujer:

Terkel: Earlier you spoke of people scarred by a circumstance or by a law: in one of your stories, "The Train from Rhodesia," the little indignities that the blacks suffer at the hands of the whites are dramatized.

Gordimer: I think when you live here you become very conscious of them, you suffer from them, as this girl did: she suffered from seeing her husband or lover demean himself by falling into this black-white cliché of beating down the African, who had made this little artifact which he wanted to buy, and getting it from him for less than it was worth. (Terkel, 1990: 27-28)

La conmoción es mayor en la chica porque el regateo de su marido la hace consciente de su propia contradicción interna. Así, la acción de éste origina en la mujer una crisis como las que sufría cuando vivía sola, una crisis que le hace sentir el vacío fruto de la no correspondencia entre sus potencialidades abstractas y concretas, pues realmente la misma mujer que desprecia la acción de su marido había considerado demasiado cara la talla desprecio hacia el "otro" que ella inició y que su marido completó con la compra por muy poco dinero de la talla, que de pronto pierde todo su valor y acaba "fallen on its side in the corner" (FTF: 100):

She sat there, sick. A weariness, a tastelessness, the discovery of a void made her hands slacken their grip, atrophy emptily, as if the hour was not worth their grasp. She was feeling like this again. She had thought it was something to with singleness, with being alone and belonging too much to oneself. (FTF: 100)

De este modo, como afirma Andrew V. Ettin, Gordimer nos describe el final de la historia como una pintura en donde podemos apreciar estos dos

tipos narrativos y la talla del león como motivo que se muestra como revelación de la verdadera potencialidad concreta de los dos protagonistas:

So in a story from the 1952 collection, "The Train from Rhodesia," a woman's rage over her husband's successful, aggressive bargaining with an African woodcarver leaves the couple silent in the railway car along with their beautiful forlorn trophy, the three figures themselves like a sculptural grouping. (Ettin, 1993: 41)

10. "La Vie Boheme"

Gordimer regresa en este relato a la descripción del personaje que decide escapar del ámbito de poder de la familia, en este caso mediante el aislamiento bohemio.

La escritora utiliza a la hermana pequeña como un nexo de unión que pretende retomar el contacto con su hermana mayor, y precisamente la acción de este personaje nos ofrece la visión del fracaso de la hermana en la consecución de sus objetivos, pues en su visita la hermana menor descubre a la otra hermana vencida ahora no por la familia sino por la vida. La existencia de un bebé se revela como la potencialidad concreta que absorbe su tiempo frente a sus potenciales deseos abstractos de vivir una vida bohemia.

Mediante su crítica a la imposibilidad de vivir la potencialidad abstracta tal y como se refleja en esa vida bohemia tan unida al modernismo y tan denostada por el realismo crítico, Gordimer también lleva a cabo una crítica hacia esa vida bohemia centrada en lo subjetivo al tiempo que demuestra la imposibilidad del ser humano de desconectar de la potencialidad concreta, que es mostrada como lo único real y lo único capaz de originar la angustia personal que siente la hermana bohemia.

11. “Is There Nowhere Else Where We can Meet?”

“Is There Nowhere Else Where We can Meet?” es un brillante ejercicio narrativo en donde lo social y lo más interno del ser humano se dan la mano. En esta historia que habrá de reaparecer en antologías posteriores se muestran con nitidez varios de los aspectos tratados al principio de este capítulo: la presencia clara de la heterotopía de Foucault, el miedo del personaje blanco ante el estereotipo del “otro” negro, y la ambigüedad con respecto a la posibilidad/imposibilidad de comunicación entre razas.

El relato nos narra la historia de una chica que se encuentra perdida en una zona reservada a la población negra, heterotopía prohibida para ella, y que empieza a ser víctima del miedo más absoluto en el que había sido educada tan pronto divisa la figura de un nativo. No en vano nos habla Gordimer del miedo utilizando las mayúsculas: “For a moment it was Fear itself that had her by the arms, the legs, the throat; no fear of the man, of any single menace he might present, but Fear, absolute, abstract” (FTF: 117). Este terror hace que se acentúen los rasgos del estereotipo del negro que yacen en su subconsciente como por ejemplo los relativos al mal olor corporal, a lo que la narradora alude dos veces: “the strong smell of old sweat burned at her nostrils” (FTF: 116), y “The smell of him choked her” (FTF: 117). Erin Fallon alude al estereotipo como barrera en la comunicación entre razas cuando afirma que en este relato, Gordimer “explores the limitations that racial prejudice and expectations impose on interactions between the races” (Fallon, 2001: 183).

La chica, tras un forcejeo con el chico de color, escapa de esta heterotopía que supone una pesadilla para ella, no sin antes bordear la frontera física de la alambrada que divide las zonas blanca y negra:

She clawed at the fence – her hands were capable of nothing – and tried to drag herself between the wires, but her coat got caught on a barb, and she was imprisoned there, bent in half, whilst waves of terror swept over her in heat and trembling. At last the wire tore through its hold on the cloth; wobbling, frantic, she climbed over the fence. (FTF: 118)

No es hasta atravesar la valla que separa la heterotopía negra de su geografía blanca cuando por fin se siente libre y cómoda entre los elementos de su cultura blanca: “And she was out. She was out in the road. A little way on there were houses, with gardens, post-boxes, a child’s swing. A small dog sat at a gate. She could hear a faint hum, as of life, of talk somewhere, or perhaps telephone wires” (FTF: 118).

A pesar de que es poca la literatura crítica escrita con respecto a las historias cortas de Gordimer, este relato sí ha sido abordado por la crítica desde diferentes perspectivas en distintas ocasiones. Así, encontramos interpretaciones que estudian la importancia de la culpa en el relato frente a otras que llevan la interpretación al plano de lo sexual y otras que consideran esta historia como la primera de una serie que osa plantear la posibilidad de un encuentro entre razas en el futuro.

Rose Petterson enfatiza el sentimiento de culpa en la chica blanca cuando nos dice de Gordimer que “she addresses for the first time the question of the white woman’s guilt and complicity in the black man’s oppression” (Petterson, 1995: 197), lo que sitúa a la mujer claramente ante la situación de explotadora-explotado/a que el realismo crítico se encarga de diseccionar. Con respecto a la culpa y al victimismo, Andrew V. Ettin afirma:

Having tenaciously but unsuccessfully fought him, she hesitates and then decides not to report the incident; vividly aware of what the physical signs have told her about his life in contrast to hers, she cannot bring herself to collude with the racial stereotyping of black male violence, allowing herself this time to be the victim, indeed, holding herself guilty for having fought him over the money. (Ettin, 1993: 105)

Dominic Head nos sitúa sin embargo ante la ambigüedad del relato, que puede llevar a entenderlo como posibilidad de un encuentro más íntimo, algo que podría deducirse del título y que podría suponer el choque entre las potencialidades abstracta del deseo y concreta del rechazo hacia el “otro”:

'Is There Nowhere Else Where We can Meet' (1949), for example, generates its effects through a resonant ambiguity. This brief story describes an encounter between a black man and a white woman walking on a road: after a tussle, the man robs the woman of her bag and her parcel. The ambiguity is suggested by the ironic title, which suggests the desire for a more intimate contact that a situation of material disparity prevents, and this title does jar with the narrative perspective of the story, focalized through the woman, which replicates her fear of, and repulsion from, the black man. In this sense the story is restricted by its own narrative perspective, unable to begin to formulate the desired 'somewhere else'. (Head, 1994: 165)

David Ward trata más abiertamente la presencia del elemento sexual en el encuentro cuando afirma que: "The *other* which figures in the story now is a black attacker who lies in wait for a girl crossing a piece of open land. It's a pervasive myth in a racist community, and like many such myths, it has a sexual undertow" (Ward, 1989: 106). Este crítico va mucho más lejos al concebir este relato como una reformulación de motivos tomados de cuentos clásicos como "Caperucita Roja" o "Blancanieves": "It's a curious translation of the middle European tale of winters, snows and deep forests into a world of racial fear, in which black, white and red have different meanings" (Ward, 1989: 107).

Frente a estas interpretaciones hay quien simplemente aborda el tema de la posibilidad o imposibilidad del encuentro interracial en la Sudáfrica del apartheid, algo a lo que Terkel ya hacía referencia explícita en su entrevista de 1962, y que la escritora entendía como imposible en la Sudáfrica segregacionista:

Terkel: There's a title of one of your short stories that I find very attractive: "Is There Nowhere Else Where We Can Meet?" Somehow this title seems to have an overall symbolism. A white girl is going into a suburban golf course and is accosted by a black man who steals her purse.

Gordimer: She's attacked by a black man. That is their point of meeting; this is the only thing that could bring them together.

Terkel: "Is There Nowhere Else Where We Could Meet?" Doesn't that seem to describe the whole white-black relationship? Is there nowhere else where we can meet? No

other way? Here are these repressive laws that are being instituted, and as a result of which, I'm sure, there's a reaction, one way or the other. I suppose the more repressive the laws are, the more emphatic the reaction will be the other way. I'm asking you this question now, Nadine Gordimer, as a writer and as a South African: Is there nowhere else where we can meet?

Gordimer: I think that the way things are going now, there isn't any other place... where we can meet. It's getting, it seems, to the stage where there's no civilized meeting place between black and white anymore. None that is recognized. (Terkel, 1990: 31)

Stephen Clingman nos presenta otra interpretación cuando, en una de sus aportaciones a la narrativa corta de Gordimer, concibe esta historia como una prolepsis simbólica de un futuro en el que las dos razas mayoritarias acabarán por encontrarse de modo irremediable, con lo que da forma a la aspiración expresada por Terkel en la entrevista:

This remarkable anticipation is in 'Is there nowhere else where we can meet?', combined with the facts that it occurs in such condensed and symbolic form, and that it is produced in a work of formative and early youth, might then justify the claim that the short story is a genetic blueprint for all of Gordimer's future historically responsive work.

The story may set up the characteristic field that Gordimer's future work is to investigate, but it does not determine the future forms nor the future implications assumed by that investigation. [...] Thus we can say that the story is genetic not in the sense that it *generates* her future work, but only in that it is the first to embody this more deeply generated compulsion. (Clingman, 1986: 212)

Así pues, Clingman concibe este relato como el primero que ofrece una visión futurista de encuentro entre razas, temática que habría de retomarse posteriormente en otras novelas (*July's People*) y en otros relatos (a los cuales se aludirá a lo largo de este estudio), lo que podría entenderse como una posible propuesta de una nueva sociedad dentro del realismo crítico.

12. "The Kindest Thing to Do"

"The Kindest Thing to Do" es un relato que presenta varios niveles de significación en los que nuevamente se interrelacionan lo personal y lo social. Esta historia de familia en donde todo gira en torno a un hecho en apariencia poco significativo adquiere en realidad una significación social importante.

La historia nos describe un día de asueto de una familia blanca en que el perro casi mata a una paloma, y la madre, para evitar mayor sufrimiento al animal, decide acabar con su vida ante la negativa de los demás miembros de la familia a hacerlo. Cuando le preguntan cómo pudo acabar con la vida del pájaro, ésta responde que era "the kindest thing to do" (FTF: 126), si bien no puede dejar de preocuparse por haber quitado la vida así a la paloma: "She looked at the bird. How strange a thing that was – she had killed, had battered the life out of something. She thought: killing is a strange thing; it is terrible, until you do it, right up to the moment of doing it" (FTF: 126). Más adelante, sin embargo, y durante la visita de unos amigos, éstos la alaban por haber superado, según ellos, el miedo femenino a hacer tales cosas.

La muerte del pájaro a manos de la madre ha de ser interpretada, no obstante, a otros niveles: teniendo en cuenta el momento histórico en que Gordimer escribió este relato, no podemos pasar por alto el paralelismo entre la muerte de la paloma y la de seres humanos negros, que finalmente acaban originando en la población blanca sentimientos muy parecidos a los generados tras la muerte de la paloma: primero de asombro, después de complicidad, pues en realidad toda la población blanca que apoya al apartheid acaba siendo agente de las muertes perpetradas por este régimen segregacionista. De nuevo, lo social es determinante para poder entender este relato en toda su amplitud. Gordimer nos vuelve a presentar al tipo de la falsa heroína representado en la madre como ejecutora que se compadece de su propia acción y con ello hace extensiva su crítica a toda la sociedad blanca que apoya el régimen del apartheid a pesar de poderse conmiserar ocasionalmente del dolor de la población de color. En este sentido, el modo en que la escritora enfatiza en su descripción de la tarde de domingo el hastío e inmovilismo de los personajes

blancos, algo señalado en 1981 por Ethel W. Githii¹, es representativo del hastío que éstos manifiestan a nivel social ante un sistema político que oprime a la mayoría de la población, por lo que se hace necesario añadir esta lectura social al análisis de Githii.

13. "The Last of the Old-Fashioned Girls"

"The Last of the Old-Fashioned Girls" nos presenta dos personajes que muestran actitudes opuestas sobre la vida: el narrador y una chica con la que éste se encuentra en la playa.

El narrador nos describe en primera persona su encuentro en la playa con una chica que desea encerrarse en sí misma y en las tradiciones que ha recibido como herencia social sin plantearse la posibilidad de desafiarlas en ningún momento. Así pues, sus aspiraciones de casarse, tener hijos y fundar un hogar que le proporcione una rutina que le aporte seguridad es un modo más de aislamiento al que la conduce su trasfondo social. En la tipología lukácsiana, este personaje constituye un claro ejemplo de antiheroína, pues en ningún momento se plantea ejercer ningún tipo de crítica acerca de la sociedad en que vive.

El protagonista, sin embargo, desde una perspectiva crítica, la describe como un personaje extraño por su aspiración a la aceptación de los códigos sociales sin ningún tipo de planteamiento acerca de éstos.

14. "No Luck To-night"

En este relato en donde se describe un registro policial en busca de herramientas para la fabricación ilegal de cerveza coalescen varios de los elementos presentes en otras historias y recurrentes en la literatura de

¹ The story depends on images of lethargy in both humans and the setting to convey the atmosphere of a hot, lazy afternoon and to portray the dulling of the senses in the main character, a girl. The image of "drooping" is repeated and reinforces the mood of inertia: "Her head, drooping near the drooping, bee-heavy, crumpled paper chalices of the poppies, lifted half-protestingly, her lazy hand brushed the gray specks of insects which flecked the pages of Petrarch's 'Laura in Death.' "The long drawn-out sentences effectively describe the lazy afternoon and the soporific effect of the sun. (Githii, 1981: 51)

Gordimer, todos ellos indicadores de la situación de subordinación social de la población negra a manos de los personajes blancos segregacionistas: la presencia de la heterotopía de nuevo; los estereotipos repetitivos con respecto a la población de color; la humillación del negro a manos del blanco; y la colaboración del *baas* en el mantenimiento del sistema segregacionista. De nuevo, el elemento social es la base sobre la que se construye toda la historia y en razón al cual son definidos todos los personajes. En este caso cobra especial importancia además el tema económico, pues como bien afirma Dominic Head, el relato expone claramente la forma en que el control de la población de color está estrechamente unido a un montaje económico que enriquece a la población blanca:

This Sergeant-Major is also prepared to reveal significant contradictions in the policy he is enforcing: having given the government line that drinking produces violence and crime, he then admits that the government actually gathers significant monies from the fines imposed. This explains why no measures are taken to prevent the brewing in the first place – by restricting the sale of yeast, for example. The story is notable for encapsulating a system of social repression reinforced by economics into a very few pages. (Head, 1994: 171-172)

En cuanto a la presencia de la heterotopía negra, esto queda patente desde el inicio de la historia, en que el narrador omnisciente usa las mayúsculas para referirse a ese espacio que pertenece al personaje negro: “I, too, am aware of it, but I do not intend to hear it, for it belongs to the Outside, and Outside is another world” (FTF: 133). Se está refiriendo el narrador a la heterotopía existente dentro de sus propias propiedades, a los lugares que ocupan los negros y negras que trabajan a su servicio y que ni él se había preocupado en conocer. De hecho, la noche del registro éste reconoce que “I have never been into either of the servants’ rooms before, and it is like entering another small world; their world, which comes to life when the kitchen door closes behind them at night” (FTF: 140). No deja de ser significativo, no obstante, que esta heterotopía no se defina en contraposición al modelo blanco, sino que al contrario, adopte elementos decorativos de éste: “Shabby, cast-off things, past their day in our house, are gathered here in

humble imitation of their original surroundings, but given a foreign, bizarre air in their arrangement” (FTF: 140).

Esta noche de registros un sargento y un cabo aparecen en la casa con la finalidad de hallar los instrumentos con los que los sirvientes negros supuestamente elaboran la cerveza que luego venderán en el mercado negro. A lo largo de la conversación con el sargento emergen algunos de los tópicos que constituyen el estereotipo del “otro” como enemigo, como son su carácter violento y su cualidad de ladrón. Al principio del registro, cuando el narrador les pregunta el porqué del registro, el sargento alega que: “‘Makes ‘em violent,’ he says. ‘Drives them wild, after a bit. Encourages crime’” (FTF: 138). Asimismo, al descubrir la ropa de Ruth, una sirvienta negra, el sargento apela al estereotipo del individuo negro como ladrón al insinuar que es probable que ésta se haya dedicado a robar la ropa de la mujer del narrador:

“She’s probably been collecting it up out of your wife’s linen cupboard.” And a sullen anger rises in me at this, because I see that the man could never believe anything good of a black person; and that he feels himself to be the native’s natural superior, unreasonably, at all times; not – the only reason why any one human being is better than the next – by virtue of wider understanding, opportunity, and higher moral code, but simply and blindly because he has a white skin. (FTF: 139)

Al final de este fragmento, el narrador está describiendo al antihéroe de Gordimer, aquél que se cree superior al negro en base a algo tan burdo como el color de la piel, o en otras palabras aquél que lleva el monologismo del apartheid a su máximo extremo.

Son muchos los modos de humillación que se reiteran a lo largo de esta historia por parte del sargento. De un lado, éste hace gala de un tratamiento intimidatorio hacia el chico de color que presencia todo el registro: “The Sergeant-Major punctuates the search with loud harangues, in Basuto, directed at the silence of the native boy. I do not understand what he is saying, but I recognize the threatening tone, and I know that the Sergeant-Major is enjoying himself” (FTF: 139). Por otra parte, el violento modo en que llevan a cabo el registro y que acaba por destrozarlo todo está lleno de detalles que muestran todo el desprecio hacia el “otro” negro y el protagonismo de los

personajes blancos. A este respecto, es significativo el momento en que tras romper un espejo no se preocupan por el destrozo sino únicamente por el hecho de el sargento pueda haberse herido: “The Sergeant-Major breaks a small mirror, framed in pink celluloid, which stood on the window-ledge. He pushes the fragments aside with his foot. ‘Careful, Corporal,’ he says ‘Don’t get your hand cut on that’” (FTF: 139). Asimismo, el armario de Ruth es forzado, lo que constituye otra humillación a la que ésta responde con una dignidad insolente: “And she stands there, breathing hard, not in fear, the trembling abjection of the native boy; but in withering, insolent dignity” (FTF: 141).

Ninguno de los blancos de la historia salen ilesos de la crítica feroz de Gordimer: ni quienes llevan a cabo el registro haciendo gala de las actitudes antes descritas y de las mentiras oficiales sobre la cerveza, ni el propio protagonista, el *baas* blanco que a pesar de mostrar una aparente postura de comprensión hacia sus criados, es dominado por encima de todo por su propio egoísmo. Son varios los ejemplos de ese egoísmo, como cuando se queja de la detención no porque le preocupen sus criados, sino por el esfuerzo que le supondría entrenar a nuevos sirvientes si el registro acaba en detenciones: “the two men who conduct these raids would like to get our servants convicted and imprisoned for the offence, whilst we do not wish to have to go to the trouble of training new servants” (FTF: 135); el protagonista muestra esta misma actitud egoísta cuando se alegra de que todo acabe, tanto con detención o sin ella, simplemente porque desea ante todo volver a estar sentado tranquilamente frente al fuego: “I wish they would either find the beer, or give up and leave me to return to my fire and my peace” (FTF: 140).

Head insiste en el modo en que el comportamiento del *baas*, su potencialidad concreta, lo revela como un fiel partidario del apartheid:

The story’s narrator is confronted with the fact of this system, but chooses to reinforce it, rather than attempt to reform it, at the story’s end: realizing that his wife has helped conceal the tin of beer in her sewing work-basket, he reflects that his servant, Letty, (who had been pretending to do some mending work, to help deceive the Civic Guard) should probably do the mending work in the future. Tacitly, the narrator expects a pay-off from Letty for the collusion, thus extending, and unequivocally aligning himself with, the system of economic

and social repression. This explicit alignment – between the repressive system and the story’s narrative perspective – makes ‘No Luck To-night’ a deceptively brutal story: there is no ideological obfuscation for the narrator, but a full and open acceptance of oppressive power. (Head, 1994: 172)

De este modo el tipo antihéroe es representado no sólo por el sargento y el cabo, sino también por el propio *baas* que responde al habitual perfil de la hipocresía segregacionista.

15. “The Talisman”

Volviendo a la utilización de la primera persona, la narradora describe la fuerza inherente en ciertos objetos, y se centra en un vestido que la acompaña a lo largo de su vida en sus mejores y peores momentos: en su boda, en su divorcio y en su decadencia física, que narra al final de la historia. Gordimer nos presenta a este personaje como una heroína que lucha contra la sociedad intentando que su potencialidad abstracta se corresponda con su potencialidad concreta al intentar hacerse dueña de sus propias decisiones en momentos clave de su vida como el divorcio. Sin embargo, este personaje finalmente es castigado con la soledad por la misma sociedad a la que se atrevió a desafiar, y Gordimer establece el paralelismo entre el malestar que siente la protagonista y el desgaste del vestido que la ha perseguido durante su vida como si de un talismán se tratara.

De nuevo, como ocurriera en “The Soft Voice of the Serpent”, Gordimer utiliza un correlato externo, en este caso el vestido azul, que indique el malestar interior de la protagonista. De este modo, al final del relato, cuando la protagonista se está haciendo consciente de su ruina física, descubre en el armario que el vestido también ha empezado a deteriorarse: “... I noticed curious little marks, all over it. It has begun to rot, at last. Quite suddenly it has gone into little holes, all over, and at the seams the material has become quite thin, and pulled away, frayed...” (FTF: 155). Así como el protagonista de “The Soft Voice of the Serpent” se identifica con la langosta, la protagonista dice de sí misma y del vestido: “I could not escape from the horrible idea, like

madness, almost, that the dress was me; that I was looking at – myself” (FTF: 154).

Esta introspección hace que la protagonista se halle “face to face” (FTF: 147) ante ella misma, con lo que Gordimer vuelve a repetir la expresión que da nombre a la colección de relatos, y que en su recurrencia, enfatiza el análisis que el personaje lleva a cabo de su potencialidad abstracta frustrada.

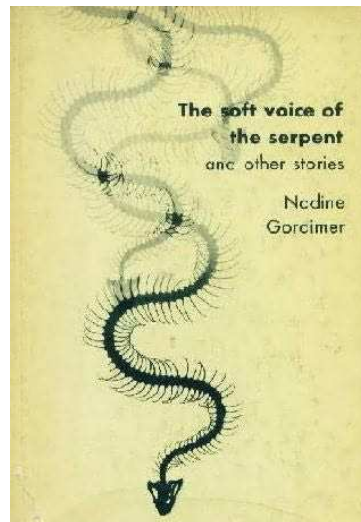
16. “Monday is Better than Sunday”

Nuevamente unidos lo social y lo personal, en esta historia Gordimer describe la vida de una criada, Elizabeth, a lo largo de un domingo, el día más ajetreado puesto que todos los amos blancos están en casa y además es el día en que éstos reciben visitas que suponen un trabajo extra para Elizabeth. Examinaremos en esta historia cómo se lleva a cabo el rechazo hacia el “otro” negro encarnado en la figura de Elizabeth por parte del hombre y la mujer blancos. De hecho, puede decirse que prácticamente todo el mundo en la casa la acaba despreciando de un modo u otro, y que sólo la hija pequeña hace un esfuerzo por entender la cantidad de horas de trabajo que Elizabeth llega a desarrollar. Así, Gordimer “portrays a female black servant, overworked by a white family’s chaotic and impossibly demanding Sunday mealtime” (Heywood, 2004: 136). De este modo empieza la mañana el *baas* de la casa: “Why don’t you see that the milk’s hot? Why do I always have to tell you” (FTF: 156); “You must put water in the flowers. You don’t do it. Give them all fresh water” (FTF: 157). Los niños la consideran estúpida: “Fool she is” (FTF: 159), con la excepción de la niña antes mencionada, cuyo intento por entender a Elizabeth es narrado por Gordimer con su habitual ironía, que nos lleva a una lectura más política que engloba a los colonizadores blancos que reproducen actitudes parecidas: “The girl, who wanted to be liberal and to recognise her personal conception of the equality of servants and masters, but didn’t quite know how to convey this expansion of the spirit, tried to think of some explanation, but couldn’t” (FTF: 159). El papel de subordinada de Elizabeth la hace destinataria de las comidas que los blancos no quieren, que éstos les dan de una forma paternalista: “No, I can’t eat that. – You can have

it, Elizabeth. I'll leave it for you, eh?" (FTF: 159). Son tantas las órdenes que se suceden a lo largo del día que todo lo Elizabeth desea es que por fin finalice el domingo, de donde surge el título de la historia. Para ella, el lunes es mejor, sin lugar a dudas, que el domingo.

Otro aspecto que no hemos de pasar por alto en esta historia es el uso del lenguaje: la occidentalización del nombre de Elizabeth por parte de los personajes blancos, así como el continuado uso del imperativo que estos hacen, sin fórmula de cortesía alguna, es un claro indicador de la situación de subordinación social de Elizabeth, lo que contrasta con las fórmulas de respeto que ésta utiliza no solamente hacia el *baas* o la *missus*, sino también hacia el *young bass* y la *little missus*, con lo que los dos niños reciben un tratamiento de respeto por encima de ella: "It's for the young baas and the little missus" (FTF: 158). La subordinación queda clara, por tanto, a todos los niveles, así como la clara relación de ésta con el hastío y el malestar que Elizabeth siente como ser humano humillado, con lo que Gordimer nos vuelve a mostrar este personaje cuyas potencialidades abstractas son eclipsadas por la dura potencialidad concreta de subordinación a la que la relega el sistema segregacionista del apartheid.

THE SOFT VOICE OF THE SERPENT. 1953



- . "The Soft Voice of the Serpent"
 - . "The Catch"
 - . "The Kindest Thing to Do"
 - . "The Hour and the Years"
 - . "The Train from Rhodesia"
 - . "A Watcher of the Dead"
 - . "Treasures of the Sea"
 - . "The Prisoner"
- . "Is There Nowhere Else Where We Can Meet?"
 - . "The Amateurs"
 - . "A Present for a Good Girl"
 - . "La Vie Bohème"
 - . "Ah, Woe Is Me"
 - . "Another Part of the Sky"
 - . "The Umbilical Cord"
 - . "The Talisman"
 - . "The End of the Tunnel"
 - . "The Defeated"
 - . "A Commonplace Story"
- . "Monday is Better Than Sunday"
 - . "In the Beginning"

Con la publicación en 1953 de *The Soft Voice of the Serpent*, Gordimer retoma trece de las historias ya publicadas en *Face to Face* (una de ellas como título genérico de la colección) y añade otras ocho entre las cuales de nuevo nos hallamos con relatos en donde lo social y lo personal están estrechamente unidos, en unos casos mostrando más énfasis en lo subjetivo y en otros en la problemática social, pero siempre diseccionando el segregacionismo de la Sudáfrica del apartheid y sus consecuencias en los individuos.

1. "The Catch"

"The Catch" vuelve a ser un claro ejemplo de la unión de lo personal y lo social, pues el rechazo hacia el "otro" por parte del "yo" blanco nos ofrece matices de las subjetividades de ambos que están unidas de forma irremediable a la percepción social mutua. Esta historia es un claro exponente del modo en que la potencialidad abstracta es contradicha por la potencialidad concreta, de modo que los protagonistas blancos del relato, que pretenden aparentar ser héroes que aceptan al "otro", realmente aparecen como antihéroes o falsos héroes en base a sus hechos dentro de la tipología gordimeriana, de modo que podríamos resumir esta historia del modo en que ya lo hizo William Peden en 1952: "'The Catch,' a story of a native fisherman and a city couple who at first admire him, later patronize him, and finally repudiate him" (Peden, 1952: 17).

Nos encontramos ante una de las historias que, lejos de ser "dull and long-winded", como afirma Anthony Delius (Delius, 1990: 25), ofrece una espléndida descripción de lo falso de la moral blanca frente a lo genuino del modo de ser del "otro" humillado, que en esta ocasión Gordimer personaliza no en un personaje negro, sino en un indio, lo que nos permite conocer un

nuevo “otro” no aceptado en tiempos del apartheid. Hablábamos de la importancia de la potencialidad abstracta, y precisamente con respecto a esto último Kevin Magarey hace un acertado análisis cuando afirma que “what the reader sees is, as in “The Catch,” in the consciousness of actors or narrator, but subliminally” (Magarey, 1990: 53). En este análisis subliminal de la historia no hemos de dejar pasar desapercibido el protagonismo del mar, que “is a potent symbol in Gordimer, as one might expect in such an instinctively Freudian writer as she seems to be: it signifies much what it does in Shakespeare – death, universality, other dimensions of life, the unconscious” (Magarey, 1990: 54).

A través de la historia de una pareja que está de vacaciones y que durante este tiempo de asueto conoce a un indio que también disfruta de unos días de vacaciones de la fábrica en que trabaja, podemos contrastar constantemente las enormes diferencias en la relación, que se articula en los siguientes términos: hipocresía vs. sinceridad; egoísmo vs. altruismo; cerrazón vs. apertura mental.

La historia está repleta de detalles que nos ejemplifican estas dicotomías enfrentadas que acabarán por desmentir que “The fact that he was an Indian troubled them hardly at all. They almost forgot he *was* an Indian” (SVS: 10). De hecho, el principio de la historia ya es muy significativo con respecto a la percepción que la pareja blanca tiene del indio: en primer lugar reconocen sus piernas, y no es hasta días después y en respuesta al saludo cotidiano de éste cuando levantan la mirada para contemplar su cara. Kevin Magarey entiende este hecho como un modo metafórico de presentar al indio protagonista, cuando habla de “the unobtrusive but effective way in which all the details of the story are relevant, and some metaphorically so. The couple see the Indian at first upside down, in effect, as one does a fish” (Magarey, 1990: 54). El hecho de que la pareja conciba al indio como un elemento exótico más de sus vacaciones es puesto de manifiesto desde que Gordimer enfatiza el uso del pronombre posesivo – con la consiguiente connotación de poder sobre el indio – al referirse a éste de modo “orientalista”, lo que lleva a éstos a compararlo con un perro:

He was “their” Indian. When they went home they might remember the holiday by him as you might remember a particular holiday as the one when you used to play with a spaniel on the beach every day. It would be, of course, a nameless spaniel, an ownerless spaniel, an entertaining creature existing nowhere in your life outside that holiday. (SVS: 12)

Esta actitud será mostrada con más detalle a través del continuo contraste entre los comportamientos del indio y de la pareja, lo que da lugar a las dicotomías arriba citadas. Desde el principio, Gordimer nos presenta la actitud del indio hacia los blancos como genuina, limpia y sin ningún tipo de dobleces, frente a la de ellos, que describe de modo opuesto, como queda patente por ejemplo cuando se están conociendo y el indio da por hecho que ellos vienen de Johannesburgo, cosa que no es así, pero que ellos ni se molestan en aclararle, pues no les interesa demasiado dar detalles sobre su vida:

He spoke to them quite a lot about Johannesburg, to which he assumed they must belong, as that was his generalization of city people. And although they didn't live there, but somewhere near on a smaller pattern, they answered as if they did. (SVS: 12)

Frente a esto, el indio no sólo les da detalles de su vida y de su trabajo en una refinería de azúcar, sino que incluso llega a decirles que los invitaría a visitarla de no ser porque está de vacaciones: “If I were working, I'd try to arrange for you to come and see it” (SVS: 12-13).

Más adelante se da otra situación que deja ver los presupuestos en torno a los que se mueven tanto los blancos como el indio: éste se ofrece a venderles pescado del que captura cada mañana, pero la protagonista blanca se molesta enormemente porque lo entiende como una imposición; se trata, sin embargo, de todo lo contrario, pues el indio no tiene por costumbre vender pescado a nadie – lo vende a restaurantes y tiendas únicamente –, y su ofrecimiento no dejaba de ser una deferencia hacia ellos, y es ante el conocimiento de esto cuando “The girl felt the dismay of having mistaken a privilege for an imposition” (SVS: 11). Aparte de todos estos pequeños momentos que nos van definiendo claramente a los personajes hay dos hechos en la historia que

acaban por confirmar la hipocresía de ellos frente a la honestidad del indio: el momento en que el indio captura un salmón gigante, y la parte final del relato, que describe el momento en que los protagonistas blancos recogen al indio en la carretera en donde éste estaba sentado, exhausto por el peso del pescado.

Con respecto al primer caso, la pareja había comentado al indio que le harían una foto si algún día capturaba una pieza digna de ser immortalizada, de modo que llegado ese día el indio los manda llamar al hotel para que puedan admirar su captura. Gordimer nos transmite de un modo magistral el enorme contraste entre la alegría del indio y el fastidio de los blancos, que se molestan porque no les deja tomar el sol en paz en la piscina:

“There’s someone looking for you down there. An Indian’s caught a huge salmon and he says you’ve promised to photograph it for him,” – they sat back and looked at one another with a kind of lazy exasperation. They felt weak and unwilling, defeating interest.

“Go on,” she said. “You must go.”

“It had to be right after lunch,” he grumbled, smiling. (SVS:

14)

Todo cambia cuando, sin embargo, el salmón se convierte en la atracción por su enorme tamaño y la pareja quiere ser protagonista: “he wanted to be there to show the fish to anyone who came along; he couldn’t have borne to have someone see it without him, who had seen it first” (SVS: 15). Por supuesto, y a pesar de su disgusto inicial, ella también participa del protagonismo, y esbozando una sonrisa para una foto, posa junto a la gigante captura sin tan siquiera mirarla: “She smiled prettily, not looking at the fish” (SVS: 17). Contrasta esta sonrisa falsa con la sonrisa genuina del indio, fruto de la felicidad por ver a la pareja disfrutando de la sesión fotográfica: “And the sight of them, so concerned for his picture, released him to smile what was inside him, a strong, wide smile of pure achievement, that gathered up the unequal components of his face” (SVS: 18).

Siguiendo con los detalles que nos muestran el cariz segregacionista de esta pareja, asombra el modo en que estos abandonan al indio después de la sesión fotográfica, argumentando que el indio está acostumbrado a trabajar

duro y que, por consiguiente, se las arreglará sin problema. Retoman así el estereotipo del “otro” fuerte que puede con todo para declinar de cualquier tipo de ayuda hacia él:

“I don’t know how he’s going to manage to carry that great thing all the way to Bailey’s,” said the young man. He was steering his wife along with his hand on her little nape. “It’s only a mile!” she said. “Ye-es! But-?” “Oh, they’re strong. They’re used to it,” she said... (SVS: 19)

Con respecto al segundo hecho que acaba por definir el rechazo de esta pareja hacia el “otro”, éste tiene lugar dentro de la necesidad del reconocimiento en grupo. Por la tarde la pareja blanca recibe la visita de unos amigos, y todos juntos deciden ir al cine. A la vuelta, ya de noche, ven al indio, agotado, sentado al lado de la carretera, y la protagonista no sólo no quiere parar para interesarse por lo que pudiese sucederle sino que incluso quiere aparentar ante sus otros amigos blancos que apenas lo conoce. Como bien afirma Dominic Head en su magnífico análisis sobre este relato:

The social force of peer group pressure enforces the contradiction: the couple must repress a full and open acknowledgement of an acquaintance which transgresses the dictates of social division, and find themselves pulled in both directions without fully understanding why. (Head, 1994: 167)

A este respecto, Gordimer marca un contraste entre el marido y la esposa, pues mientras él insiste en que lo conocen bien, ella afirma lo contrario:

“An Indian fisherman. We’ve spoken to him on the beach. He caught a huge salmon today.”
“We know him well,” said the husband; and then to her: “I’d better back and see what’s wrong.” She looked down at her handbag. “It’s going to make us awfully late, if you hang about,” she said. “I won’t hang about!” He backed in a long jerk, annoyed with her or the Indian, he did not know. (SVS: 21)

Así, cuando el protagonista blanco descubre que el indio está sentado junto al enorme pescado porque no le quedan fuerzas para poder acarrearlo, propone recogerlo: “Would you mind awfully if we gave the poor old thing a

lift down the road?” (SVS: 22), pero se encuentra con las reticencias de los demás ocupantes del coche, quienes anteponen su cena a la situación de verdadera necesidad del indio: ““No. No. ... Good Lord, no,” they said in a rush. “There’ll be no time to have dinner,” someone whispered” (SVS: 22). Sin embargo, el protagonista blanco finalmente detiene el coche y lo recoge. En este ambiente de rechazo hacia el indio, ella se crece y persiste en su actitud vejatoria, tratando de hacerlo sentirse humillado por no haber conseguido vender el pescado: “So your big catch is more trouble than it’s worth,’ she said brightly. The words seemed to fall hard upon him” (SVS: 23). Tras esta humillación habla con él pocas palabras mientras se siente incómoda al creer que los demás, en su total incomunicación, han delegado esa tarea en ella: “Nobody else talked to the Indian. Her husband drove the car. She was furious with them for leaving it all to her: the listening of the back of the car was as rude and blatant as staring” (SVS: 24).

La irrupción del indio entre los blancos pone al descubierto el verdadero subconsciente de éstos, o en términos lukácsianos, la potencialidad concreta ha mostrado la falsedad de la potencialidad abstracta. Como acertadamente afirma Magarey (Magarey, 1990: 54), el indio, con su olor a mar, deja al descubierto el paralelismo entre mar y subconsciente, como se había señalado al principio del comentario de esta historia. Y no obstante, a pesar de tanta humillación, éste les da las gracias por haberlo recogido: “I must thank you very much” (SVS: 24), les dice.

Dominic Head insiste, sin embargo, en la importancia del título, que encierra varios significados ya que no se refiere únicamente a la captura del indio, sino también al hecho de que el indio se convierte en una carga que estos se ven obligados a capturar y viceversa, los blancos acaban convirtiéndose también en una carga que han originado la situación del indio: “The clearest aspect of the story’s resonant ending is the slightly crazy expression of the mutually exclusive responses. A sense of personal duality is expressed through the formal structure, in a moment in which conflicting forces are revealed operating simultaneously” (Head, 1994: 167).

2. "The Hour and the Years"

En "The Hour and the Years" Nadine Gordimer nos presenta a un personaje que durante el limitado espacio de una hora intenta desafiar el rol que la sociedad le ha asignado, pero que sin embargo acaba por continuar viviendo en la dinámica de la que había pretendido escapar durante el resto de los años. Es así como Richard I. Smyer alude a este efímero intento de rebelión de la protagonista contra su triste vida de casada:

... in another story in the same volume, "The Hour and the Years," a middleclass wife's venture into adultery seems to be an attempt to cope with the fear—triggered by a kiss from her husband's egg-flecked mouth (p. 34)—that she herself is being emotionally consumed by the demands and expectations of married life. (Smyer, 1985: 21-22)

De nuevo la potencialidad concreta se impone sobre la abstracta, dando lugar a sensaciones como el hastío y la conformidad social. Precisamente el contraste entre la hora y los años presente en el título hace hincapié en la hora en la que la mujer vive un escarceo con el amigo de su cuñado que ésta entiende como liberación y en los años que acaban por diluir esto en la nada, ya que "The great sea of commonplace washed over that hour" (SVS: 47), demostrando de este modo que el sujeto acaba siendo aquello que la vida le ha asignado ser y que cualquier intento por escapar será infructuoso. Precisamente en este relato podemos captar el tono pesimista que diferencia al realismo crítico del realismo socialista, tal y como lo describiera George Lukács: mientras el realismo crítico diagnostica los modos de control de la sociedad sobre el individuo, el realismo socialista se muestra como la superación de esto al lograr la libertad del individuo en sociedad.

Encontramos una gran similitud entre esta historia y "A Commonplace Story", ya analizada en *Face to Face* y de nuevo retomada en esta colección de relatos, en donde también lo cotidiano acaba siendo más poderoso que cualquier otra aspiración, en aquella ocasión el anhelo de la protagonista de llegar a realizarse mediante el conocimiento, ahora el deseo de que la posibilidad de iniciar una nueva relación pudiera suponer un cambio de vida.

3. “A Watcher of the Dead”

Esta historia, la primera de la autora publicada en *The New Yorker* y que habría de inaugurar una fructífera relación, es según Anthony Delius “A good example of Miss Gordimer’s detailed interest in her characters and her aptness of image” (Delius, 1990: 23). El relato nos lleva a lo que Gordimer pudo haber vivido durante su infancia como hija de judíos, pues nos cuenta el modo en que la narradora, una niña, se asombra ante el funeral judío que se organiza después de la muerte de su abuela a pesar de que ésta no era una mujer que durante su vida hubiese mostrado actitudes religiosas, como tampoco lo habían hecho su madre o sus hermanos: “to me, as to my brother William and my sister Helen, being Jewish had simply meant that we had a free half hour while the other children at our convent school went to catechism” (SVS: 57).

Gordimer nos describe aquí el crecimiento de la protagonista como ser social que se enfrenta por primera vez al hecho religioso en un momento de especial dureza por la pérdida de un ser querido. Sin embargo, lejos de llevar a cabo esta aproximación de un modo simplemente mimético, la escritora lo hace desde la crítica hacia la propia religión que lleva a cabo la niña protagonista. Precisamente uno de los mayores logros de esta historia viene dado por el hecho de que Gordimer consiga hacer creíble el tono infantil utilizado por la narradora al tiempo que lo dota de una tremenda fuerza narrativa. Pongamos como ejemplo el modo en que la niña expresa lo que para ella supone la pérdida de su abuela:

As the family went into bedrooms, into the kitchen, into the bathroom, and, without thinking, touched each room into light, my grandmother began really to be dead. The electric light opened up every shadowy room and found her not there. (SVS: 60)

El título alude al “vigilante”, el hombre mayor que envían de la sinagoga para velar el cadáver de la abuela y para asegurarse de que todo se lleve a cabo según los ritos de la religión judía. La niña se asombra ante diferentes matices del ritual del velatorio judío tales como el hecho de que el vigilante prohíba que nadie se aproxime al cadáver, o la costumbre de darle una botella de

bebida a este encargado de vigilar el velatorio. Crítica ante todo lo que presencia, la niña trata incluso de mediar entre su madre y el vigilante cuando aquélla desea besar a su madre muerta y el hombre se lo prohíbe. La niña vive toda la tensión de la situación: “And I saw that because it wasn’t his fault, because he couldn’t help it, she hated him. She wanted to flay him for his innocence” (SVS: 65), y sólo consigue entender la calma de su madre al día siguiente cuando percibe que finalmente ésta pudo hacer todo cuanto quiso ya que el vigilante se había pasado la noche durmiendo.

Lo anecdótico y lo autobiográfico se dan la mano para ofrecernos una visión de lo que pudo haber sido la infancia de una Nadine Gordimer que, con el tiempo, acabaría renunciando a cualquier credo religioso: “I have no religion, no political dogma – only plenty of doubts about everything except my conviction that the colour-bar is wrong and utterly indefensible” (Ross, 1965: 21). La escritora se encarga de mostrarnos ya en este relato desde una perspectiva crítica su retrato infantil como personaje que entra en una nueva esfera de lo social.

4. “Treasures of the Sea”

En esta historia de amor Gordimer describe la soledad de una mujer enamorada que encuentra compañía en el mar, con lo que nos hallamos de nuevo al ser humano solitario en sociedad. La descripción del mar que hace Gordimer en este libro recuerda asombrosamente a la que haría cincuenta años después en “Loot” como lugar en donde se acaban depositando innumerables objetos y tesoros: “The sea was so immense, so weighted in favor, able to hide whole ships and never return them” (SVS: 70); “The sea kept its treasures to itself” (SVS: 71-72). Sin embargo, mientras que aquí no deja de ser un escenario magníficamente descrito en el que la protagonista proyecta su anhelo de compañía, en “Loot” el mar cobra vida propia como elemento mágico, algo que será analizado con detalle en el análisis de este relato.

El deseo de compañía de la protagonista la lleva a este mar que acaba por matarla. La delicadeza y la fuerza narrativa con la que la narración omnisciente nos presenta este triste hecho lo hace menos duro:

The pool was very shallow, shallow enough for a child to paddle in, and she lay for a moment with one arm over the rock on which she had struck her head, the sand clouding up into the water-line. Then her body slid down, the water hid her face and the drop of blood, from the scratch made on her chin by a fragment of shell, stained the water faintly like a tiny drop of cochineal. The water hardly covered her back. But later in the afternoon the tide rose, and the waves climbed over the rocks into the pool and turned her over and over, handling her curiously. (SVS: 74-75)

Gordimer dota así de un carácter trágico este deseo de la protagonista de huir de su soledad, a modo de castigo por intentar escapar del aislamiento al que la sociedad la ha condenado.

David Ward va más allá en el análisis de esta historia al darle una mayor dimensión social por considerarlo como una historia sobre la marginalidad en donde Gordimer juega con los colores para describirnos al tiempo la autorrealización y la autoinmolación de la protagonista:

She wakes from a slight sleep to see, 'from the corner of her eye, something pinkish move on a rock just across the pool from the one where she lay'. It isn't clear what it is, though it is the colour of the pearl. 'The water glittered up at her. The brightness was replaced by blackness. Dizzy, she caught out at what seemed to be a point of rock, a piece of triangular dark.' And she falls. The colour symbolism of the pink and the black still contains a hint of the subtext of marginality, working obliquely at a submarine level, returning the pinkly vulnerable body to a dark death. As she dies, a drop of her blood 'stained the water faintly like a tiny drop of cochineal.' Once again a myth of self-realization is fused with one of self-immolation. (Ward, 1986: 106)

5. “The Prisoner”

“The Prisoner” nos vuelve a presentar la temática del ser humano humillado por su condición social situándonos nuevamente ante la falta de correspondencia entre las potencialidades abstracta y concreta de donde surge la angustia por la imposibilidad de realización de las aspiraciones personales. Esta historia, que narra las vidas de los Keyters, está muy en la línea de “A Commonplace Story” y “The Hour and the Years” en la descripción que se hace de lo anodino de la vida de esta familia que casi no se relaciona con nadie. Hay, no obstante, una diferencia clara, y es que mientras que los finales de las otras dos historias no dejan posibilidad para escapar de la monotonía, en este caso hay un elemento que consigue romper ese tedio, y es el bebé huérfano que la abuela, Mrs. Keyters, acaba criando tras la muerte de su hijo en la guerra:

Mrs. Keyters was not imprisoned in the pale disappointments of her unrewarded age, her loss of lover and son, the one by failure of relationship, the other by death. It did not matter that she was old, poor and shabby. For she in her turn held something cupped in her life; the quick, fluttering being of a child. (SVS: 89)

La abuela se centra en la crianza del bebé como escapatoria, a pesar de estar atrapada en su dimensión social como mujer anciana y pobre: “In poverty and drabness nothing changes. Wood does not wither. Chalk does not rot. What is dead and dry lives on forever and is forever dead” (SVS: 90).

6. “Another Part of the Sky”

Siguiendo en su línea crítica, Gordimer nos narra la historia de un chico que huye de un centro de acogida para niños negros, y del que no se sabe nada aunque se sospecha que pudiera ser el mismo niño que había robado y asaltado a una mujer mayor en plena calle. La crítica¹ insiste en que mediante esta historia Gordimer estaba poniendo en entredicho el papel de Alan Paton,

¹ Ver Dominic Head (1994), Judith Newman (2003) y Cynthia A. Billy (2004).

primero director de un reformatorio y más tarde escritor que plasmó sus experiencias en *Cry, the Beloved Country* (1948) y que en su intento por ayudar al “otro” negro no hacía más que reproducir los esquemas del cristianismo occidental, con lo que su ayuda podría entenderse como otro modo de colonialismo.

Dentro de su tipología, Gordimer dirige su crítica hacia el falso héroe que se presenta como el blanco bienintencionado, en este caso encarnado en la figura del director del reformatorio, que goza de la fama de ser “The man who pulled down prison walls and grew geraniums in their place” (SVS: 144). Efectivamente, es el hombre que ha introducido cambios importantes en los reformatorios, el hombre con una conciencia crítica que le lleva a concebir como injusto el modo en que se criminaliza sin pruebas: “Thousands and thousands of faces, all brown, all brown eyes, all thick mouths. That was how the white people of the town saw the black; they were all the same, how could you tell one from another unless he had a scar, or a limp?” (SVS: 148). Y sin embargo, se da una situación, una potencialidad concreta, que desmitifica este personaje y lo hace ruín: de madrugada, Ngubane, un ayudante negro, toca a su puerta para anunciarle angustiado que acaban de matar a su hermano, atropellado. Él lo reconforta, lo escucha y lo arropa durante la noche, pero al día siguiente parece haberlo olvidado todo en su obsesión por el chico huido. Encontramos así cómo este personaje muestra más sensibilidad hacia el chico huido porque daña a su ego el que haya dejado su institución, mientras que el hermano de Ngubane, sin embargo, se diluye como un dato más:

The boy is alive so Ngubane is dead. The boy has not done it yet, so tea can be drunk. The boy has not done it so you may lie easy in the dark. A peace can take your mind while Ngubane goes home with his brother's death. If there is room for the boy, there is no room for Ngubane. (SVS: 154)

En este relato Gordimer describe con una complejidad cada vez mayor la potencialidad abstracta de un personaje que choca con la potencialidad concreta contraria, como queda patente en el modo en que éste sigue actuando guiado por los prejuicios del mismo sistema social contra el que dice pretender luchar.

Estamos de acuerdo, por consiguiente, con la crítica que señala como clave en este relato el modo en que Gordimer desenmascara al liberalismo cristiano como un aliado del apartheid. En este sentido coincidimos con Dominic Head cuando afirma que:

In 'Another Part of the Sky' Gordimer does not have the advantage of analyzing the liberal ideology with hindsight, yet is able to subject it to a critical analysis. As with the early novels, this story indicates Gordimer's initial attempts to think beyond the inadequacies of the liberal position in South Africa. Her focalizer in the story anguishes over an escaped inmate, suspected of robbing and assaulting an old woman. His preoccupation with how the system may have failed in this instance means that when he is woken by his distraught black assistant Ngubane, whose brother has been killed travelling on the outside of a bus, this white reformer, anticipating news of his runaway, cannot immediately deal with the new crisis. [...]

This is a personification of classic liberal humanism in crisis: the burden of a particular kind of reverence for the individual is too great, since there are too many individuals with problems (a whole nation dispossessed, is the implication) for personal, paternalistic attentions. (Head, 1994: 170-171)

En esta misma línea crítica se mueve Cynthia A. Billy, quien ubica a Collins dentro de la tipología gordimeriana del falso héroe:

Collins is in many ways a typical Gordimer protagonist. He tries, in his own way, to offer respect and human kindness to the African boys under his care. He tries to give them more freedom, to teach them discipline and hard work, and to help them become productive. Nevertheless, he cannot escape his own racism. He offers them the best that he knows, but does it in a patronizing way. (Billy, 2004)

Billy hace además un análisis espacial que enriquece enormemente la crítica sobre este relato, refiriéndose a los muros que tanta importancia cobran en el relato como elementos que nos ayudan a entender nuestro análisis realista crítico de Collins como falso héroe incapaz de llegar al "otro" de un modo real:

The prison wall is an important symbol in this story. Gordimer repeatedly states that walls separate people from one another, making real communication impossible. The story demonstrates how walls exist not merely between black and white people but also between a reporter and the truth, between a governing board and a principal, and between a man and his loyal wife. Although Collins can tear down bricks and broken-glass barriers, he cannot establish real contact with another person. (Billy, 2004)

7. “The End of the Tunnel”

“The End of the Tunnel” vuelve a poner ante nosotros la temática de la libertad de individuo en una sociedad que lo coarta, o en términos lukácsianos, la potencialidad abstracta reprimida por la potencialidad concreta impuesta por el sistema. En este caso, Gordimer describe el matrimonio como elemento social de contención frente al amor que intenta escapar del escrutinio social, y lo hace mediante el contraste que establece entre dos parejas: una pareja de amantes que se aloja en un hotel y la pareja que regenta el lugar.

Así, mientras que Gordimer describe el amor de la pareja de amantes como un sentimiento vivido en toda su plenitud, lleva a cabo una descripción opuesta con respecto a los dueños del hotel, y nos muestra su matrimonio como una situación estancada a pesar de que el dueño del hotel presume de mantener una excelente vida de pareja con su mujer gracias a que ésta consiente sus escauceos. El título alude a la necesidad de salir del túnel que atrapa a quienes, como la pareja protagonista, no son capaces de encarar su situación por miedo a la repercusión social:

You must understand, he had told her, that everyone, everything will be against you, in principle if not in person. The face of an unknown woman taking her child to school will be a reproach to you. And another time: ... hurt everywhere, because you're running counter to laws to which your own moral nature subscribes. People will try to punish you, you'll try to punish yourself – you understand? If we're to get out of this, it'll have to be backwards, against the light, on our hands and knees, through a long dark tunnel. (SVS: 188-189)

De nuevo Gordimer describe la unión entre los sentimientos más íntimos del ser humano y la sociedad como elemento que los determina, y en este caso no se queda únicamente en la lectura crítica, sino que en el final del relato propone una salida a esta situación: la ruptura con los condicionantes sociales y la defensa de la libertad individual, lo que entronca con la propuesta lukácsiana de búsqueda de soluciones en ocasiones desarrollada por el realismo crítico.

8. “The Defeated”

Siguiendo con la relación entre las potencialidades abstracta y concreta y lo que la primera puede suponer de limitación en la segunda, nos hallamos ante otro relato en el que esto se hace especialmente patente. Asimismo, en esta historia encontramos otros elementos que hemos de tener en cuenta a la hora de entender las relaciones de poder de la Sudáfrica del apartheid tal y como se ven reflejadas en las heterotopías de desviación o en las estrategias de subordinación de la vida cotidiana.

“The Defeated” es una de las historias en las que Gordimer lleva a cabo una descripción excepcionalmente minuciosa de la heterotopía negra. La escritora parte de la perspectiva de una niña, ahora ya adulta, que frecuenta un barrio de nativos ya que los padres de una de sus amigas del colegio regentan una tienda allí, para ofrecernos la descripción espacial de este lugar reservado al “otro” al que se desprecia. El principio de la historia, repleto de ideas preconcebidas sobre el mundo que habita la población de color, no puede ser más impactante y más representativo del estereotipo como modo de rechazo hacia el “otro”: “My mother did not want me to go near the Concession stores because they smelled, and were dirty, and the natives spot tuberculosis germs into the dust. She said it was no place for little girls” (SVS: 194). Desobedeciendo las órdenes de su madre, la niña frecuenta estos lugares y hace una descripción que tiene mucho en común con la imagen que su madre le había transmitido: “the air was thicker with their incense-like body smell, and the sudden rank shock of their stronger sweat, as a bare armpit lifted over my head. The clamor of their voices – always shouting, but so merry, so angry!” (SVS: 196). Más adelante describe el hotel “La Bantu”, regentado por

el tío de su amiga, en términos parecidos: “the natives hunched intent at zinc-topped forms, eating steaming no-color chunks of horror that bore no relation to meat as I knew it” (SVS: 196). En su despertar adolescente, la chica llega a percibir a los nativos casi como animales:

I was approaching the confusion of adolescence, and sometimes an uncomfortable, terrible, fascinating curiosity – like a headless worm which lay shamefully hidden in the earth of my soul – crawled out into my consciousness at the sight of the animal obviousness of the natives’ male bodies in their scanty covering; (SVS: 200)

Junto a este descubrimiento de sensaciones hasta entonces desconocidas para ella, la narradora describe a los padres de su amiga Miriam como inmigrantes pobres que malviven en una tienda en donde se venden artículos para nativos. La descripción que se hace de John Saiyetovitz, el padre de Miriam, es la de un “buen” hombre que, sin embargo, aprovecha un puesto tan pobre para mostrar su superioridad sobre la población de color que constituye su clientela, lo que encaja con el patrón tipológico de antihéroe. Se trata, por consiguiente, de un “otro” despreciado por el colonizador que a su vez desprecia al “otro” negro. Saiyetovitz es un personaje menospreciado por el apartheid por negociar con negros, pero que a su vez denosta a la población de color que frecuenta su establecimiento: “John Saiyetovitz was a gentle man, with an almost handdog gentleness, but when he was trading with the natives, strange blasts of power seemed to blow up in his soul” (SVS: 202). Esta actitud segregacionista es descrita de modo más explícito cuando la narradora afirma, más adelante:

Mr. Saiyetovitz treated the natives honestly, but with bad grace. He forced them to feel their ignorance, their inadequacy, and their submission to the white man’s world of money. He spiritually maltreated them, and bitterly drove his nail into the coffin of their confidence. (SVS: 203)

Lo curioso de la historia es, no obstante, la ironía presente en la vida de los Saiyetovitz, que aunque se aferran a su supuesta superioridad sobre el “otro” negro, acaban siendo testigos de su propia derrota por parte de este sistema, pues con el paso del tiempo Miriam, también antiheroína en este

relato, se casa con un médico y rompe los lazos con sus padres al considerar que éstos están por debajo de la escala social a la que ella ha pasado a pertenecer, con lo que los padres pasan a convertirse en el “otro” que hay que rechazar, como bien puntualiza Judith Newman: “In “The Defeated” (1952) the Jewish daughter marries “up” and disowns her parents, whose otherness is a source of social shame for her” (Newman, 2006).

El final de la historia no puede ser más descorazonador. Pasados los años, ya adulta, la narradora decide visitar a los Saiyetovitz, a los que se encuentra en el mismo lugar, tan pobres y desesperanzados como pudieran estarlo las personas de color que compran en la tienda que aún regentan. El encuentro de nuevo con el olor de los barrios negros es descrito con un símil que no puede ser más explícito: “I met with the old revulsion: it was like breathing inside someone’s stomach” (SVS: 210). Y la descripción de los Saiyetovitz, derrotados como animales, da un tinte de desesperanza al final de la historia: “the old Saiyetovitzes sat glumly, with patience, waiting... As animals wait in a cage; for nothing” (SVS: 210) que los equipara con los nativos:

Through the eddy of dust in the lonely interior and the wavering fear round the head of the native and the bright hot dance of the jazz blankets and the dreadful submission of Mrs. Saiyetovitz’s conquered voice in my ear, I heard his voice strike like a snake at my faith: angry and browbeating, sullen and final, lashing weakness at the weak.
Mr. Saiyetovitz and the native.
Defeated, and without understanding in their defeat. (SVS: 212)

Gordimer ha vuelto a poner ante nuestros ojos al individuo que vive su amargura en una sociedad que lo humilla, poniendo al mismo nivel de humillación al hombre de color y al blanco que se beneficia de comerciar con ese “otro” mientras lo rechaza en su fuero más íntimo. De este modo la escritora nos muestra que el segregacionismo no se comisera de nadie, ni de los propios blancos de segunda. De nuevo, la potencialidad concreta se muestra como causa de la infelicidad nacida de la imposibilidad de realización de los anhelos de la potencialidad abstracta. Esta igualdad en la humillación ha sido, no obstante, discutida por Gordimer en su ensayo “That Other World

that Was the World”, ya que si bien afirma que en este relato intentó igualar la humillación sufrida por blancos y negros, sin embargo el paso del tiempo hace que vea ese intento como un modo de falsear la realidad, ya que la humillación del negro será siempre mayor que la del blanco:

In keeping with my ignorance at the time, the story makes too much of an equation between the defeated – the shop-keeper who relieves his feelings of inferiority within the white community by maltreating blacks, the black miners who are so stripped of every context of human dignity that they must submit to abuse even from someone at the lowest level in the white community.

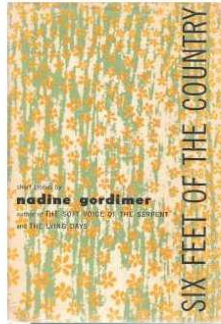
For the shopkeeper and the black miner were, in fact, *not* in the same social pit. (WAB: 124)

No obstante lo anterior, Gordimer insiste en que al menos en este relato:

I equated the measure of defeat in the lives of the two men, black and white, I did at least reveal in the story that important phenomenon whereby the balance of oppression is maintained not just by laws, but in every situation of social intercourse. I was learning that oppression thrives on all manner of prejudicial behaviour, is fostered by all kinds of insecurity. (WAB: 124)

Por consiguiente, y sin perder de vista que la humillación del negro sería siempre mayor, este relato describe el modo en que el desprecio hacia el “otro” se constituye en práctica cotidiana en la Sudáfrica del apartheid, haciendo que el segregacionismo impuesto políticamente acabe siendo parte de lo más íntimo de los individuos.

SIX FEET OF THE COUNTRY. 1956



- . "Six Feet of the Country"
- . "Clowns in Clover"
- . "Happy Event"
- . "A Wand'ring Minstrel, I"
- . "Face from Atlantis"
- . "Which New Era Would That Be?"
- . "My First Two Women"
- . "Horn of Plenty"
- . "The Cicatrice"
- . "Charmed Lives"
- . "Enemies"
- . "A Bit of Young Life"
- . "Out of Season"
- . "The Smell of Death and Flowers"

Tal y como viene aconteciendo en las anteriores colecciones de relatos, en *Six Feet of the Country* Gordimer mezcla lo intimista con una temática social y continúa utilizando para ello un estilo realista crítico alejado de toda experimentación. Es especialmente relevante que en esta colección el realismo de la escritora sudafricana saldrá por vez primera de la ciudad para acercarnos a la Sudáfrica rural en el relato que da título a la colección, con lo que la narrativa corta sigue una dinámica similar a la de su obra novelística, que empezó describiendo la vida en entornos urbanos para gradualmente añadir el componente rural. Por ello, podría hacerse extensiva a la narrativa corta el comentario de Rosalía Baena sobre la evolución de la narrativa de Gordimer en la novela:

En una primera fase, hay un claro predominio del protagonismo de personajes blancos y urbanos; son personajes que buscan una identidad sudafricana, principalmente mediante la minuciosa observación de la sociedad en la que viven. En una segunda fase se aprecia una mayor africanización: pasamos a ámbitos rurales, hay una perspectiva más variada, más interior y más cercana de personajes africanos, así como una mayor implicación histórica y política de África. (Baena Molina, 1998: 23)

En esta colección vuelven a mezclarse los relatos que describen el malestar de la población blanca con los que muestran la humillación de personajes de color, al tiempo que encontramos nuevamente nuevos personajes que se corresponden con la definición tipológica de héroes, heroínas, antihéroes y antiheroínas.

1. “Six Feet of the Country”

En “Six Feet of the Country” Gordimer nos describe críticamente el entorno rural en donde la dominación de la población de color cobra tintes aún más intensos de los descritos hasta ahora, hasta el punto de que la escritora se refiere a la realidad rural sudafricana como una forma de existencia feudal: “our relationship to the blacks is almost feudal. Wrong, I suppose, obsolete, but more comfortable all round” (SFC: 10). Según el narrador, es esa relación feudal de total sumisión la que hace que en el campo haya paz: “We have no burglar bars, no guns” (SFC: 10) frente a lo que define como tensión en la ciudad:

When Johannesburg people speak of “tension” they don’t mean hurrying people in crowded streets, the struggle for money, or the general competitive character of city life. They mean the guns under the white men’s pillows and the burglar bars on the white men’s windows. They mean those strange moments on city pavements when a black man won’t stand aside for a white man. (SFC: 9)

El desprecio hacia el “otro” impuesto por el apartheid parece extenderse a todos los ámbitos, al institucional, a la relación *baas* – sirviente e incluso a la de pareja, como han señalado críticos y críticas como Graham Huggan (1994) y Dominic Head (1994), quienes establecen un paralelismo entre Petrus, el familiar del chico indocumentado muerto, y Lerice, esposa del narrador, en cuanto a que ambos son personajes sometidos a éste. La unión entre la política y lo personal se vuelve a presentar, por tanto, como inevitable, y en su artículo sobre este relato, Graham Huggan analiza esta relación centrándose en la importancia de la realidad última y la conciencia sumergida, lo que entronca con el análisis del realismo crítico.

El relato narra la descarnada historia de la muerte del hermano de uno de los chicos de color que trabajan para el narrador y Lerice, su mujer, en su casa de campo, y cuya existencia éstos desconocían porque los familiares lo habían mantenido escondido debido a su condición de indocumentado. Tras las pesquisas policiales pertinentes, y tras exculpar al patrón de posibles responsabilidades derivadas de haber alojado en sus propiedades a un

indocumentado, las fuerzas de seguridad deciden llevarse el cadáver. Días después la familia pide encarecidamente al narrador que les devuelvan el cadáver para darle sepultura como es debido, y el narrador accede reticente a llevar a cabo las gestiones pertinentes para que lo envíen de vuelta: “Unfortunately, it was not impossible to get the body back” (SFC: 14). Las autoridades ponen precio a la devolución del cadáver, y solicitan por ello veinte libras, una cantidad considerablemente elevada para los familiares, pero que no obstante consiguen reunir a pesar de sus penurias económicas gracias a la solidaridad de la comunidad negra. La reflexión que hace el narrador en el momento en que Petrus le da el dinero deja bien claro cuál es el papel habitual del hombre de color en la Sudáfrica segregacionista: “They’re so seldom on the living rather than the receiving side, poor devils, that they don’t really know how to hand money to a white man” (SFC:15).

Gordimer presenta el rechazo del narrador hacia el “otro” de color mediante la descripción del modo en que éste se desentiende en todo momento del tema del regreso del cadáver, ante el que reacciona únicamente forzado por las súplicas de Petrus y la familia. El “Unfortunately, it was not impossible to get the body back” (SFC: 14) con el que el narrador empieza a describir la odisea de la recuperación del cadáver presenta esta actitud de evasión que seguirá dándose a lo largo de todo el relato. Así pues, Gordimer incide en el carácter casual del encuentro del narrador con el cortejo fúnebre, mostrándonos de nuevo el poco interés que el entierro del cadáver suscita en éste: “It was pure chance that I happened to be down there near the fence when the procession came past” (SFC: 16), hasta el punto de que le cuesta decidir si acompañar el cortejo o no: “I felt a little awkward, and did not know whether to go on hitting my golf ball or to stop at least until the whole gathering was decently past” (SFC: 16). Finalmente lo hace por inercia: “I don’t know why – unless it was for the same reason people crowd round someone who has fainted in a cinema – but I parted the wires of the fence and went through, after it” (SFC: 17), y es así como atraviesa la valla que le abre a la heterotopía negra a la que nunca antes se había acercado a pesar de estar ubicada en su propia tierra.

El cortejo fúnebre se convierte en un elemento importante del relato, ya que es durante éste cuando se plantea una situación a la vez irónica y extremadamente humillante: al abrir el ataúd descubren que el cadáver no es el del hermano de Petrus. El comentario del narrador exculpando a las autoridades no puede ser más humillante: “There are so many black faces – surely one will do” (SFC: 19).

Empieza aquí otro nuevo batallar con las autoridades para que le devuelvan el cadáver que todos esperan. Así, Petrus espera tener noticias día tras día: “And every evening when I got home Petrus was waiting in the kitchen” (SFC: 19), y en esta nueva lucha por la recuperación del cadáver el protagonista nos sorprende con un cambio de actitud que muestra más comprensión hacia el “otro” de color, como queda patente en la conversación que mantiene con Lerice, como si atravesar la heterotopía negra y presenciar el fiasco junto a la familia le hubiese hecho más sensible a la situación de humillación que ésta está viviendo:

“What makes you so indignant, so determined about this now?” said Lerice suddenly.
I stared at her. “It’s a matter of principle. Why should they get away with a swindle? It’s time these officials had a jolt from someone who’ll bother to take the trouble.” (SFC: 19)

Sin embargo, todo resulta infructuoso, y la muerte del chico de color resulta ser finalmente una muerte sin identidad para una persona que ya había vivido una vida sin identidad:

At last, it became clear that we would never get Petrus’s brother back, because nobody knew where he was. Somewhere in a graveyard as uniform as a housing scheme, somewhere under a number that didn’t belong to him, or in the medical school, perhaps, laboriously reduced to layers of muscles and strings of nerves? Goodness knows. He had no identity in this world anyway. (SFC: 20)

La familia nunca recupera el cadáver, como no recuperará las veinte libras que pagó para el envío del cadáver erróneo. Lo único que la familia consigue es un viejo traje del padre de Lerice para el padre de Petrus, prenda que le permitirá soportar mejor el invierno y en la que la escritora condensa

toda la humillación: “The old man from Rhodesia was about Lerice’s father’s size, so she gave him one of her father’s old suits and he went back home rather better off, for the winter, than he had come” (SFC: 20).

La descripción de todas estas humillaciones convierte a “Six Feet of the Country” en una cruda denuncia del desprecio con el que se llega a tratar al “otro” negro, ya que como señala Stephen Clingman:

The implication is plain: ‘six feet of the country’ cannot be granted to blacks, even in death. South Africa is a white man’s country in which the basic dignities, in death as in life, are not to be afforded to blacks. As the dead man’s father is fobbed off with an old suit, the story ends in a kind of liberal anguish, contemplating this fact. (Clingman, 1986: 140)

2. “Clowns in Clover”

Este relato nos vuelve a ofrecer el retrato del personaje aislado socialmente, en este caso en una heterotopía de crisis, que Foucault definía como el lugar no segregado en el que se recluye a determinadas personas que no encajan el modelo social dominante:

Il y a une certaine forme d’hétérotopies que j’appellerais hétérotopies de crise, c’est-à-dire qu’il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l’intérieur duquel ils vivent, en état de crise. (Foucault, 1966)

En estas heterotopías podríamos incluir a los enfermos mentales como Uncle Chookie, el protagonista de esta historia, que es presentado ante los ojos de la niña narradora primero como un personaje extraño que aparece únicamente en situaciones esporádicas en su casa y más tarde como un personaje rechazado tras el descubrimiento por parte de ésta de que se trata de un enfermo psiquiátrico: “But all that I had wound about him came up to obscure me from shame; guilt hardened into hostility and revulsion. Without a word, I bolted past him down the stairs” (SFC: 30).

El arraigo en la protagonista del concepto de exclusión presente en la heterotopía de crisis origina estos sentimientos en su “yo” más interno, lo que vuelve a demostrar la unión de lo personal y lo social.

La narradora no conseguirá superar la repulsión hasta llegada a la edad adulta, como prueba el sosiego por la reconciliación que ésta siente al escuchar en la radio la canción que Uncle Chookie le cantaba y que da título a la historia: “So perhaps I have made it all right, if such things are possible between this world and the next, between him and me” (SFC: 30).

Así pues, Gordimer nos ofrece un nuevo matiz de esta sociedad segregacionista: su facilidad para excluir no sólo a la población de color, sino también a aquellos blancos que no encajan en su estructura y que desarrollan conductas no admisibles por esta sociedad, a los que no se separa en heterotopías de desviación sino de crisis.

3. “Happy Event”

En “Happy Event” regresamos a la ciudad, y dentro de ésta a la heterotopía de desviación del patio de la casa de Ella, donde viven Thomas y Lena, sus dos criados negros.

En esta historia el espacio se convierte nuevamente en un elemento que muestra la dominación social de unos individuos sobre otros. Cuando Thomas comunica a Ella que Lena se encuentra enferma y que no podrá hacer esa mañana las tareas, Gordimer se encarga de definir la heterotopía urbana dentro de la casa del blanco como el lugar que hay más allá de la tierra de nadie: “Lena, he said, bearing his message from across that near stretch of grass and criss-crossed washing line that was the no-man’s land between the lives of the white people in their backyard quarters, said she was sick this morning” (SFC: 36). Es significativo el hecho de que Ella se acerque a esta heterotopía en la que intenta reconocer elementos familiares para finalmente identificarla como el lugar de los nadie, de quienes no pertenecen a ningún lugar:

She felt the woman’s slow eyes watching her out of that room, that curiously, despite its poverty, its soap-box cupboards fretted with cut-out newspaper edging, the broken china ducks

and the sword fern draped in stained crêpe paper (the ornaments and the fern were discards from the house), had something of the richly charged air of grand treasure-filled rooms of old houses heavy with association, rooms much-used, thick with the over-laid echoes of human concourse. She thought, for some reason, of the kind of room in which one expects to find a Miss Haversham. And how ridiculous! These two white-washed servants' rooms (some white people called them kyas, as one calls a dog's house a kennel, wanting to keep in their minds the now vanished mud huts which the word indicated) neatly placed out of the way between the dustbin and the garage! What had they to do with Dickens or flights of fancy or anything else, in fact, except a clean, weatherproof and fairly decent place for the servants to sleep in? They belonged to nothing and nobody; merely were thrown in along with other conditions of work. (SFC: 38)

Además de mostrarnos la heterotopía de desviación como forma de subordinación social, en este relato Gordimer describe la simplificación en que el individuo blanco basa su exclusión hacia el “otro” negro, ejemplificándolo con el criterio que Ella sigue para la elección de sus criados, que no es otro que la pertenencia a una misma etnia para así evitar supuestos problemas:

Thomas was a Basuto himself – Ella had the vague conviction that it was best to have servants who belonged to the same tribe, rather as she would have felt that it would be better to have two Siamese cats instead of one Siamese and one tabby, or two fan-tailed goldfish rather than one plain and one Nancy. She always felt puzzled and rather peevish, then, when, as had happened often before, she found that her two Basutos, or two Zulus, or two Xosas did not necessarily get on any better than one would have expected two Frenchmen to get on simply because both were French, or two Englishmen simply because both were English. (SFC: 34)

Así, la consideración homogénea del “otro” se demuestra falsa en este relato en donde Thomas y Lena no sólo no muestran elementos en común, sino todo lo contrario, pues lo que Thomas sí muestra hacia Lena es una gran animadversión. A medida que la historia avanza, Thomas no cesa en su afán conspiratorio contra Lena, a la que acusa de elaborar la cerveza ilegal, de tener su habitación siempre llena de gente y de no desarrollar correctamente su trabajo. Finalmente, la vigilancia de Thomas lleva al descubrimiento del bebé muerto al que Lena dio a luz, razón por la que ésta es juzgada y condenada a

seis meses de trabajos forzados. El título del cuento no puede ser, por consiguiente, más irónico.

Gordimer, en su minuciosa descripción realista, nos sigue dando detalles sobre el modo en que el “yo” blanco percibe al “otro” negro, y aparte de la falsa concepción de la heterogeneidad del “otro” ya comentada, la escritora incide en elementos humillantes como el paralelismo que Ella establece entre los nativos y los animales. En la cita anterior acerca de los criterios para la elección de los criados Gordimer establecía un paralelismo con los animales que habrá de repetirse a lo largo del relato. Por ejemplo, cuando describe a Thomas y a Lena físicamente, lo hace comparándolos con perros: “Shame, she looks a little old wizened imp of a thing next to her, she’s such a hulking big-breasted Juno... You remember our Great Dane bitch and that little terrier in Gerard Street?” (SFC: 36). Igualmente, cuando Ella entra en la habitación de Lena, Gordimer describe la heterotopía en los siguientes términos: “The room had a warm animal smell, like the inside of the cupboard where old Lixi, the tabby, lay with her kittens at her belly, purring and licking, purring and licking” (SFC: 37).

Las concepciones sobre el “otro” siguen vertiéndose a medida que avanza el relato, y más adelante Ella habla de lo difícil que es concebir a Lena como madre:

Because she is not a *motherly* figure, Ella thought, that is it. One cannot imagine her mother to anything; she is the sort of woman, white or black, who is always the custodian of other people’s children; she washes their faces and wipes their noses, but they throw their arms round somebody else’s neck. (SFC: 43)

Todos estos prejuicios se reafirman, por supuesto, después del descubrimiento del cadáver del bebé: “It just shows you, you never know whom you’ve taken into your home... You never know with them...” (SFC: 45).

En resumen, podemos apreciar en este relato el modo en que Gordimer nos describe las relaciones de poder en forma de heterotopía y en el desprecio que el “yo” colonizador muestra hacia el “otro” colonizado en la relación que Ella establece con Lena y Thomas. Asimismo, nos hallamos ante un relato en el que Gordimer nos describe la complejidad del “otro”, que por primera vez

muestra un carácter malvado en la figura de Thomas, lo que la convierte en una escritora que, lejos de maniqueísmos, pretende hacer una descripción completa de la subjetividad del individuo social.

4. “A Wand’ring Minstrel, I”

En esta historia Gordimer lleva a cabo una descripción de la vida social de la clase alta sudafricana con la que nos ayuda a captar todos los matices en el complejo puzzle social de la Sudáfrica del apartheid.

El relato nos describe la vida en sociedad de la clase alta sudafricana como una forma de soledad social que reproduce a pequeña escala su rechazo hacia el “otro” en el rechazo en este caso al “otro” blanco que se desvía de la norma, pero al que aceptan hipócritamente en base al color de la piel

Así pues, los invitados critican a la pareja de huéspedes que los anfitriones están esperando, acusándolo a él de ser un bohemio incapaz de adaptarse a su mundo blanco y a ella de dejarse eclipsar por él, algo que curiosamente sucede más tarde a aquellos que los habían criticado, pues cuando llega la pareja, él encandila a todos con su gran carisma, a los que canta la canción que da título a la historia y que le define a él mismo como un trovador errante. De este modo, Gordimer de nuevo nos presenta una falta de correspondencia entre las potencialidades abstractas y concreta ya que el hecho es la aceptación que parte sin embargo del rechazo.

Asimismo, esta aceptación a nivel de la potencialidad concreta muestra la irremediable unión “yo”-“otro”, pues aunque el grupo intenta excluir al “otro” diferente dentro del grupo, finalmente acaba integrado con éste, lo que podría extrapolarse a lo social demostrando así la naturaleza social del ser humano contra la que se muestra el apartheid y sus más íntimos postulados.

5. “Face from Atlantis”

Nos hallamos ante una de las historias que Gordimer no ubica en Sudáfrica. En este caso, la escritora nos lleva a Nueva York para contarnos mediante una narración omnisciente la historia de Carlitta, una chica muy

querida por un grupo de amigos en su juventud, y que tras coincidir años después con uno de ellos en un teatro, intenta retomar el contacto con el grupo sin éxito, ya que la chica ha pasado de luchar contra la potencialidad concreta que la sociedad le reservaba y que la unía al grupo, a aceptarla como parte de su vida cotidiana.

Tras el encuentro inicial, Waldeck, el amigo, concierta una comida a la que acuden otro de los antiguos amigos, Stefan Rosovsky, y las respectivas parejas. Carlitta se presenta del brazo de su marido, un granjero de Ohio, y si bien parece que todo fuese como en otros tiempos, en realidad Carlitta se ha convertido en una mujer provinciana que lleva la vida tranquila del campo. Si bien los dos amigos se empeñan en ver en Carlitta a la mujer que era en el pasado, la mujer de Waldeck percibe que ésta no es la Carlitta de antes, a la que conocía sólo por alusiones. Mediante esta involución Gordimer nos muestra la forma en que la sociedad acaba moldeando a los individuos, desterrando para siempre sus opciones de libertad.

Si bien Waldeck y Stefan no parecen reconocer durante la comida la sumisión actual de Carlitta, sin embargo su desconexión de ella después de la comida viene a confirmar la impresión de la mujer de Waldeck de que aquella Carlitta ya no existe. Ausente ya la Carlitta de antes, el contacto con ella pierde todo sentido, razón por la que Stefan incluso la rehúye cuando la vuelve a ver casualmente junto a su marido en una reunión en un hotel.

6. "Which New Era Would That Be?"

El título alude al nombre del local en donde se reúne un grupo de personas dispuestas a saltar la barrera del color y, por consiguiente, a luchar contra la política segregacionista del apartheid. A lo largo de la narrativa corta de Gordimer nos encontraremos con relatos en los que se describen estas reuniones clandestinas, y éste es el primer relato de este tipo, al que habrá de sumarse en esta misma colección otra reunión en "The Smell of Death and Flowers". El cariz autobiográfico de éstos es innegable, pues la propia escritora participó en numerosas reuniones de este tipo a lo largo de su vida.

Esta historia es especialmente enriquecedora en cuanto a los matices que nos ofrece sobre cómo se concibe al “otro”, y en este caso Gordimer nos describe al “otro” negro no sólo desde el punto de vista del “yo” blanco, sino que también se expone cuál es la percepción del “yo” y del “otro” desde la perspectiva del “yo” negro. Asimismo, este relato es una muestra clara de la falta de correspondencia entre las potencialidades abstracta y concreta, pues nos encontraremos con un personaje blanco que responde al tipo de falsa heroína o antiheroína, ya que dice defender unos ideales y sin embargo muestra en su potencialidad concreta ser una segregacionista más.

En la reunión nos encontramos con Jake, el dueño del local, “coloured”, segregado dentro del apartheid pero no tanto como un negro, “part Scottish, part African negro” (SFC: 82), razón por la que disfruta de una posición privilegiada dentro de la sociedad de color: “Jake Alexander, their boss, the man who, like themselves, was not white, yet who owned his own business, and had a car, and money, and strange friends – sometimes even white people” (SFC: 88). Precisamente, mientras esa noche está reunido con otros amigos de color, Klaas, Albert, Billy Boy, Maxie y Temba, recibe la visita de su amigo Alister Halford acompañado por Jennifer Tetzl, una amiga que está llevando a cabo trabajos de rehabilitación en un suburbio negro, pero que, como blanca, desea acudir como espectadora a una de estas reuniones interraciales: “Miss Tetzl’s up here to look us over” (SFC: 87). Al principio Jake teme que Jennifer sea una de las mujeres blancas que se empeña en querer entender al “otro” negro a toda costa, y a través de su reflexión Gordimer nos ofrece el estereotipo del “otro” blanco colaboracionista:

There were these white women who, Jake knew, persisted in regarding themselves as your equal. That was even worse, he thought, than the parsons who persisted in regarding *you* as their *equal*. [...] Yet the good parson insisted that your picture of life was exactly the same as his own: *you* felt as *he* did. But these women –oh, Christ! – these women felt as *you* did. They were sure of it. They thought they understood the humiliation of the pure-blooded black African walking the streets only by the permission of a pass written by a white person, and the guilt and swagger of the coloured man light-faced enough to slink, fugitive from his own skin, into the preserves – the cinemas, bars, libraries – that were marked “EUROPEANS

ONLY". Yes, breathless with stout sensitivity, they insisted on walking the whole teeter-totter of the colour line. There was no escaping their understanding. They even insisted on feeling the resentment *you* must feel at their identifying themselves with your feelings... (SFC: 84)

No obstante, a lo largo del relato se demuestra que Jennifer Tetzl no sólo no es ese tipo de mujer, sino más bien todo lo contrario, dejando al descubierto la falta de consonancia entre sus dos potencialidades, como se menciona arriba. Esta falta de correspondencia entre su subjetividad y la realidad se hace patente a través de su reacción ante los relatos que cuenta el grupo de negros.

Así, Maxie disfruta contando anécdotas sobre determinadas situaciones segregacionistas que ponen sobre la mesa su percepción como negro del "otro" blanco y del "yo" negro. En primer lugar habla de un viaje que hizo al East Rand con un conocido activista, George Elson, y de cómo a él lo dejaban a un lado puesto que todos creían que debía de ser el chófer de Elson. Maxie describe el modo en que a pesar de que Elson explicó al ejecutivo con el que estaban reunidos que era su compañero y no su chófer, al final le sirvieron la comida a él en la cocina como si realmente hubiese sido su criado. Seguidamente, Maxie cuenta la anécdota que le sucedió con la telefonista de una firma a la que éste debía llamar periódicamente. Maxie describe cómo la neutralidad de su acento, que no denotaba su negritud, dio lugar a una situación embarazosa con la chica que habitualmente atendía las llamadas, ya que un día quedó con ella en pasarse personalmente a saludarla, y esto supuso un verdadero shock para la chica, temerosa de que alguien la viese hablar con un chico de color.

La reacción de Jennifer Tetzl ante estas dos historias la presenta bien lejos de la idea que Jake se había hecho al principio de ella. En primer lugar se conmisera de la pobre chica blanca: "It's hard to be punished for not being black" (SFC: 94), dice a Maxie, quien, como los demás, no pueden dar crédito a lo que escuchan, hasta el punto que considerar el comentario de Tetzl como el mejor chiste de la noche: "This one was the best yet. This one was the coolest ever" (SFC: 94). A esto sigue el hecho de que Jennifer Tetzl se atreva incluso a restar toda la credibilidad a la primera historia que había contado

Maxie: “I feel I must tell you. About the other story – your first one, about the lunch. I don’t believe it. I’m sorry, but honestly I don’t. It’s too illogical to hold water” (SFC: 96). El comentario de Gordimer al respecto se constituye en una crítica al individuo blanco liberal bienpensado:

It was the final self-immolation by honest understanding. There was absolutely no limit to which that understanding would not go. Even if she could not believe Maxie, she must keep her determined good faith with him by confessing her disbelief. She would go to the length of calling him a liar to show by frankness how much she respected him – to insinuate, perhaps, that she was with him, even in the need to invent something about a white man that she, because she herself was white, could not believe. It was her last bid for Maxie. (SFC: 96)

Gordimer cierra el relato con uno de sus inmejorables finales. A lo largo de la historia, se nos había ofrecido la imagen de que Jake siempre tomaba los asuntos segregacionistas con humor: “Jake, for his part, had decided long ago (with the great help of the money he had made) that he would take the whole business of the colour bar as humorous” (SFC: 89). Sin embargo, cuando Alister y Jennifer se van del local, Jake deja a un lado ese humor y estalla en una reacción violenta: “His eye encountered the chair that he had cleared for Jennifer Tetzl to sit on. Suddenly he kicked it, hard, so that it went flying on to its side” (SFC: 96), lo que demuestra su más absoluto rechazo hacia el tipo de antiheroína representado por Jennifer Tetzl.

Nuevamente, la imposibilidad de deslindar lo personal y lo social hace desembocar a nuestros personajes en momentos de crisis personales como el de la incredulidad de la chica o el momento final en que Jake rompe la silla.

Tras todo lo comentado podemos afirmar, con Penelope Montimer, que este relato deja patente el problema de la incomunicación entre razas en la Sudáfrica del apartheid: “In relatively few pages this story crystalizes a vast, seemingly unmanageable conflict, reducing it in size if not in stature, to the insoluble problem of human inability to communicate. Because it seems insoluble, it still seems hopeless” (Montimer, 1976: 7). En relación a la desesperanza a la que alude Montimer, no podemos dejar pasar por alto la ironía que al respecto indica el título del relato, pues si bien parece querer

anticiparse a un futuro de encuentro entre blancos y negros, la historia nos lo muestra como algo complicado dado que incluso los individuos blancos que, como Tetzl, presumen de querer entender al “otro” en realidad siguen ubicados en posturas segregacionistas. El apartheid se muestra, por consiguiente, como:

the South African social *malaise* which inevitably traps everyone. There is no correct response; this is its emotional cancer. Whether you go along with its bigotry or over-react and insist on fallacious standards of equality as irrational and dreamlike as Jennifer's, you are equally trapped. (Povey, 1974: 168)

7. “My First Two Women”

“My First Two Women” es otro relato en donde Gordimer presenta la narración en boca de un niño que va dejando atrás su niñez. Gordimer describe la subjetividad de este personaje en relación con el papel social que le ha tocado vivir como hijo de una pareja de divorciados. Así, el narrador nos describe la unión de los acontecimientos de su vida y sus sentimientos: el impacto que supuso en él el descubrimiento de que su madrastra no era madre o el vacío sentido tras descubrir el abandono de su madre son ejemplos del modo en que el niño reacciona ante su realidad.

Gordimer reafirma su crítica contra los personajes bohemios ya llevada a cabo en otras historias en el modo negativo en que describe a la madre del protagonista, quien apuesta definitivamente por su mundo del intelecto, ajena a su hijo como elemento que la hiciese ser social. La contradicción entre su potencialidad abstracta de supuesto amor hacia su hijo y la potencialidad concreta que nos presenta ante el hecho real del abandono de éste se convierte en una crítica hacia la persona que pretende vivir únicamente centrada en su subjetividad cual personaje modernista.

8. “Horn of Plenty”

En este relato, Gordimer vuelve a incidir en las contradicciones presentes entre las potencialidades abstracta y concreta que de nuevo nos presentan a una protagonista hipócrita que encajaría en el tipo de falso heroína o antiheroína.

Gordimer nos muestra a la protagonista como un individuo contradictorio que pretende presumir de rechazar el segregacionismo, pero que en realidad resulta ser una segregacionista más, como probará su comportamiento. No obstante, en este caso algunos de los comentarios iniciales de este personaje ya dan cuenta del segregacionismo que irá demostrando de forma clara a través de sus hechos de forma progresiva. Así, recién llegada desde Nueva York a Sudáfrica, la protagonista establece un paralelismo entre los nativos y los animales que nos recuerda al que se estableciese la *missus* de “Happy Event”: “But they’re like oxen – if they’re going to be like that, I just don’t see how I’m going to manage...” (SFC: 116), “Like cattle – ” (SFC: 117), percepción que es respaldada por su marido: “Darling, this is the wilds. These poor guys are recruited practically straight out of the trees” (SFC: 117).

Después de mudarse a Johannesburgo, la protagonista vuelve a mostrar el segregacionismo a pesar de querer aparentar tolerancia hacia el “otro”, y lo hace mediante la potencialidad concreta de sus acciones cotidianas. Así, primero lo hace despidiendo a diferentes sirvientes negras que no le gustan, hasta que unos amigos les recomiendan a Rebecca, una criada con buenos informes, y más adelante lo hará a través de diferentes actos de desprecio hacia Rebecca.

Mientras tanto, la propia Rebecca reformula su propia percepción del “otro” blanco, que hasta entonces había pensado que siempre era “inglés”: “To Rebecca, all people who came from outside Africa fell under the vague heading fo “English” (SFC: 123), y que por primera vez aprecia como diferente pues esta pareja de americanos no le permite que los llame “Madam” y “Master”, sino “Mrs. McCleary” y “Mr. McCleary”: “There were one or two odd things about the Americans, they would not let her call them “Madam” and “Master”,

but insisted that she say “Mrs. McCleary” and “Mr. McCleary” (SFC: 124). De este modo, la señora McCleary se muestra atrapada en una continua contradicción entre sus dos potencialidades. Así, por un lado pretende evitar las formas “Master” y “Madam” y dice aborrecer el respeto que Rebecca le muestra por el simple hecho de tenerla contratada:

“Respectful! Christ, why should she *respect* me? Just because she works for me? I don’t want her damned mealy-mouthed respect. I want to be treated like a human being. I can just imagine what Matthew and Joy and the others would think of me, being bowed down to by black slaves and all that.” (SFC: 130)

Sin embargo, y al mismo tiempo, Mrs. McCleary es incapaz de comprender al “otro” encarnado en Rebecca y se molesta con ésta porque no sabe apreciar la calidad estética de una escultura o un vestido de noche. Su incomprensión hacia Rebecca es tal que después de que la criada mostrase su incapacidad para apreciar la calidad estética de la escultura, Mrs. McCleary la castiga con más trabajo:

“His wife was staring at the cornucopia, plenty in the midst of a table or remains, and she did not answer. She was remembering, with a spasm of irritation that vented her depression, how Rebecca, who had worked with her on the preparation of food all day, hadn’t even admired the thing”. (SFC: 127)

Gordimer nos sitúa así ante una Mrs. McCleary que mientras presume de no compartir los postulados segregacionistas, castiga al “otro” que no comparte sus criterios estéticos y, en un ataque pueril de egocentrismo, llega a considerar esto como falta de amor por parte de Rebecca, llevando de este modo a lo más íntimo la dimensión social del choque de culturas:

“She didn’t even say it was a nice dress.”
[...]
“You know I can’t stand it,” she said wildly. “I must be loved. I can’t stand it if I don’t have love and warmth around me, if people don’t care about me.”[...]
“I want love”, she was saying with passion. “Someone who says, how pretty you look, Mrs. McCleary; how young; how beautifully you do things... You do see, don’t you--?”
(SFC: 132-133)

9. “The Cicatrice”

Los nuevos roles ocupados por antiguas parejas que se encuentran de forma accidental acaban desembocando en un terremoto de sentimientos en este relato corto de Nadine Gordimer.

“The Cicatrice” nos describe el encuentro en la calle de un ex marido con su nueva esposa y la ex mujer con su nuevo esposo, y el modo en que se origina un sentimiento de rivalidad entre las mujeres al tiempo que se produce un renacer en el ex marido. La historia describe de forma minuciosa la tensión existente, especialmente entre las dos mujeres. Así, el intento de Hanna, la ex mujer, de mostrar una actitud de superioridad sobre la nueva esposa, se va al traste en el momento en que ésta repara en la cicatriz que que recorre la cara de Hanna desde la nariz hasta la barbilla como consecuencia del accidente que sufrió en su noche de bodas con su ex marido. Tras la minuciosa descripción de la tensión psicológica que se genera, el final da fe de que el modo humillante en que Hanna ha mirado a la nueva esposa ha conseguido por fin desterrar en Jo, el ex marido, cualquier sentimiento hacia Hannah por primera vez desde el divorcio.

Este relato nos muestra la dimensión social del individuo proyectada en la pareja, así como el modo en que los sentimientos están directamente unidos con el rol que se tenga con respecto a los demás. Se trata de uno de los relatos en que Gordimer ha sabido plasmar con más fuerza la tensión psicológica sin dejar a un lado la descripción realista crítica que dota aún de más intensidad este juego de definiciones personales con respecto al “otro”.

10. “Charmed Lives”

Como en “Clowns in Clover” y “My First Two Women”, Gordimer vuelve a enfocar su relato desde la perspectiva de una niña que está creciendo, y como viene sucediendo en la narrativa de Nadine Gordimer de tiempos del apartheid, el componente social es determinante en todo el relato. Estudiaremos el modo en que el segregacionismo encuentra su correlato en situaciones de subordinación entre personas de raza blanca y prestaremos

también atención a la formulación de la narradora como heroína dentro de la tipología gordimeriana.

Se trata de una historia con un claro trasfondo autobiográfico, pues los padres de Gordimer, emigrantes, regentaban una joyería en donde trabaja un relojero sordo. La detallada descripción que hace la escritora de la comunidad judía inmigrante nos ayuda a matizar, y a ampliar, el espectro social de la Sudáfrica del apartheid:

...the women getting busy and becoming the chief breadwinners almost at once, dress-making – they all sewed most skillfully – or cooking in delicatessen shops, the men, slower to learn English and to unlearn the ways of the old country, picking up odd jobs in produce stores, or going from house to house, heavily dressed in dark suits in the African heat, employed as official collectors for charities connected with the synagogue or the Jewish Burial Society... (SFC: 147)

La historia describe los sentimientos de compasión que el relojero sordo y un médico alcohólico suscitan en la madre de la protagonista, en contraposición al padre, quien disfruta humillando al relojero: “It was a great comfort to Shand to be able to abuse someone with impunity. [...] ...the only person whom Marcus would dare raise the timid flag of his spirit was a man who couldn’t trust himself to interpret the challenge clearly” (SFC: 150). Se reitera de este modo la profundidad psicológica del arraigo de la actitud segregacionista de rechazo al “otro”, que se aplica también a otros niveles de las relaciones humanas entre personajes blancos, y así el padre la protagonista hace extensivo su rechazo al “otro” a otros personajes a los que considera más débiles. De este modo este relato nos presenta el mismo tipo que habrá de aparecer en “A Journey”, uno de los relatos de la colección de 1991, *Jump and Other Stories*, en donde Gordimer describe el desprecio de un emigrante hacia “otro” negro, constituyéndose de este modo en víctima y verdugo.

Por otra parte, “Charmed Lives” muestra la manera en que la protagonista se rebela contra el modelo de lo provinciano que el relojero y el médico constituyen para ella: “And yet, at twenty, it was because of them that

Kate knew she could not come back to live in the town. They belonged together in her mind, and from them, from the shards of their images there, she must turn away, to live” (SFC: 159). De este modo, el realismo crítico no se queda en una lectura negativa sobre el conformismo social, sino que se plantea una salida en la rebeldía de esta chica que así es presentada tipológicamente como la heroína que desafía la potencialidad concreta que el sistema le reserva mediante su intento de ser ella quien elija su propia potencialidad concreta de entre sus potencialidades abstractas.

11. “Enemies”

En “Enemies” el componente social queda planteado desde el principio, que nos presenta a dos ancianas que comparten el mismo tren: una anciana blanca de clase alta y otra de clase más humilde. En este caso no es el color de la piel, sino la posición social la que determina una actitud de rechazo en Mrs. Clara Hansen, la mujer acaudalada, hacia la otra mujer.

Gordimer relata el modo en que la anciana acaudalada, en busca de soledad y tranquilidad, intenta evitar a toda costa a la otra mujer sin conseguirlo. Durante la cena, la anciana pobre se sienta frente a ella y come copiosamente mientras da a la anciana rica todo lujo de detalles sobre su vida, algo no correspondido por Mrs. Hansen. Por la noche, Mrs. Hansen escucha un golpe en el compartimento vecino, y al día siguiente el revisor le informa de que la otra anciana murió mientras dormía. La reacción de la mujer es la de una frialdad absoluta: no sólo no da muestra alguna de interés por la muerte de la otra anciana, sino que se preocupa únicamente porque nadie la confunda con la mujer muerta cuando la noticia sea publicada por los medios de comunicación.

La descripción que Gordimer hace del rechazo hacia la anciana pobre es reafirmada por detalles como el uso que la escritora hace de los nombres, pues si bien conocemos el nombre de Mrs. Hansen, no sabemos cómo se llama la anciana que muere, con lo que se reafirma la sensación de infravaloración

llevada a cabo por Mrs. Hansen, quien se acaba por convertir en un ejemplo más de sujeto incapaz de aceptar al “otro”.

Es interesante complementar esta lectura con la que en 1976 llevara a cabo Gail Godwin, quien considera que en este relato la confrontación de Mrs. Hansen con la otra anciana no es más que el encuentro con la parte de sí misma que ésta se niega a reconocer y que, por consiguiente, rechaza. Así, Godwin nos describe a Mrs. Hansen como:

the old aristocratic lady in "Enemies" who meets her aging, complaining self—the self she has never acknowledged—on a train from Cape Town to Johannesburg, and *snubs her*. (Her alter ego dies during the night; the survivor sends a triumphant telegram to her chauffeur the next morning: "It was not me." (Godwin, 1976: 102)

“Enemies” constituye además una innovación en las historias cortas de Gordimer, pues por primera vez se nos presenta a un personaje que reaparecerá más tarde, algo poco habitual en la escritora, pero que ayuda a afianzar el realismo, como bien señala Dominic Head:

The device of *retour de personnages* – in which the same characters crop up in different novels by the same writer – has the effect of reinforcing realism by appearing to give characters an existence beyond the text in which they first appeared. (Head, 1994: 186)

Así pues, esta afirmación de Head acerca de la novela puede ser extrapolable a la narrativa de Gordimer, que de este modo refuerza la percepción de realismo mediante la creación de un personaje que reaparecerá en la colección posterior, *Friday's Footprint*.

12. “A Bit of Young Life”

Gordimer nos devuelve en esta historia al mundo blanco de los hoteles de lujo y de los entramados sociales en que se mueve la clase adinerada que en ellos se hospeda. Así, nos describe por un lado a las ancianas que se alojan, por otro a un grupo de chicos jóvenes, y por otro a una chica también joven que se

aloja junto a su bebé. A medida que la historia se desarrolla se descubre el vínculo de esta última con los Maisel, una respetable familia, y a partir de ahí todo el mundo le da un trato de favor, hasta el punto de que todo el hotel está pendiente de ella. De este modo, la sumisión social basada en la posición económica es de nuevo clave en el correcto entendimiento de las relaciones sociales presentes en el relato.

Nuevamente por medio de un detallado realismo crítico, Gordimer nos presenta el cotilleo acerca de las vidas ajenas, el repliegue ante la clase social que representan los Maisel, y la posibilidad que se ofrece a Patricia, la chica, de tener una aventura amorosa con Ed, uno de los chicos, algo que ella rehúye.

Gordimer hace más consciente al lector de que las relaciones descritas se mueven únicamente en torno al poder cuando da un giro a la historia que sitúa a la chica en la posición opuesta de la ocupada hasta ese momento. Así, tras la aparición en prensa de la noticia de su divorcio, empieza a circular en el hotel el rumor de que ha sido motivado por una supuesta infidelidad de ella, mientras que ésta recibe, al borde las lágrimas, las fotos que Ed le había enviado. Sólo desde esta perspectiva podemos entender el cambio de percepción hacia algunos conceptos como la propia infidelidad que antes se había propuesto a la chica como juego.

Así, todo es percibido de modo diferente tras conocerse que realmente la chica no estaba ya en la posición social que todos imaginaban, y sólo en esta tesitura podemos entender el concepto de infidelidad, que antes se planteaba como un juego y ahora pasa a convertirse en elemento de crítica, lo que demuestra el carácter de construcción social, en ocasiones contradictoria o hipócrita, de los comportamientos y pensamientos que expone de nuevo la contradicción entre las potencialidades abstracta y concreta. Ethel W. Githii incide en esta hipocresía social e incide en la figura de Ed como agente de una potencial infidelidad, pero que más tarde se ocupa de romper todo vínculo con Mrs. Maisel a modo de castigo:

In "A Bit of Young Life" (1952) Mrs. Maisel vacations with her baby at a beach in Durban and becomes the darling of the hotel. Old ladies, young men—even Ed, a lady's man—all succumb to her charm. After she has returned to Johannesburg, they learn of her adulterous behavior which

results in a scandalous divorce. Gordimer uses an omniscient viewpoint, which allows the reader to see Mrs. Maisel through the eyes of the other guests; therefore, the reader is beguiled also. At the end of the story Mrs. Maisel is alone in her flat in Johannesburg, having received the photographs of the baby taken by Ed. She finds the guilt of having duped the hotel guests a greater burden than her infidelity. The story is not about how first impressions are deceiving, as it appears. The final glimpse of Mrs. Maisel and an earlier one where she almost breaks down in tears because Ed insists that she cancel her plane reservation make a profound statement on society. Had Gordimer revealed the impending divorce sooner, the hotel's guests would have become a mob prepared to cast the first stones—they execrate her when they learn of the divorce. Mrs. Maisel is thus prevented from seeking out from among the guests the one person who could have helped her through the crisis she was silently undergoing. The ending implies that Ed would have been that person—which increases her guilt feelings. (Githii, 1981: 51)

La actitud de rechazo hacia las convenciones convierte a Mrs. Maisel en una nueva heroína dentro de la tipología gordimeriana que de nuevo acaba sufriendo debido a su osadía.

13. “Out of Season”

“Out of Season” nos sitúa ante la descripción del sentimiento de soledad de un grupo de mujeres blancas que se reúnen para almorzar juntas ante las ausencias de sus respectivos maridos, que se encuentran de viaje por cuestiones relacionadas con el trabajo.

Gordimer nos muestra el aislamiento de estas mujeres como consecuencia directa del sistema que ellas mismas sustentan. Así, la escritora nos ofrece la visión europeísta que éstas tienen de África, de donde se deduce su percepción del modelo estético del colonizador como superior al africano: “Gid’s been to Elisabethville several times, and he found it charming. Very European” (SFC: 194). Encerradas en las coordenadas de su modelo occidental, las mujeres se siguen sintiendo solas a pesar de estas reuniones, algo que el final de la historia deja especialmente claro al describir el modo en que Caroline, la anfitriona, se inventa el final de una carta que acaba de recibir de su marido: “I miss you terrible and I want you in my arms” (SFC: 196), son

las líneas que ésta añade, en donde vuelca su frustración y su anhelo de escapar de su aislamiento y sentirse amada, de verse reflejada en el “otro” que constituye su marido y que se convierte en atisbo del “otro” al que el apartheid desprecia.

14. “The Smell of Death and Flowers”

“The Smell of Death and Flowers” es una historia que presenta una gran riqueza de elementos sociales: por un lado la importancia del espacio y de la heterotopía negra; por otro lado, la presentación en la tipología gordimeriana del nacimiento de una heroína que es capaz de saltar la barrera del color y “renacer” como ser humano reconociendo al “otro” de una forma real.

Esta historia empieza nuevamente presentándonos una reunión – en este caso una fiesta – de enemigos del apartheid, que se nos describen como bien variados:

The party was an unusual one for Johannesburg. A young man called Derek Ross – out of sight behind the “bar” at the moment – had white friends and black friends, Indian friends and friends of mixed blood, and sometimes he liked to invite them to his flat all at once. Most of them belonged to the minority that, through bohemianism, godliness, politics, or a particularly sharp sense of human dignity, did not care about the difference in one another’s skins. (SFC: 200)

Joyce McCoy acude esa noche a la fiesta como invitada del brazo de su cuñado ante la imposibilidad de asistir de su hermana, y desde el primer momento siente fascinación por Jessica Malherbe, una activista anti-apartheid que pronto volverá a la cárcel por haberse atrevido a entrar en una *location* negra, una heterotopía prohibida para ella como blanca. Joyce participa esa noche de nuevas experiencias, entre ellas la de bailar por vez primera con un chico de color, Eddie Ntwala, lo que según ella no le causa ningún sentimiento especial: “*I feel nothing, she thought. I feel nothing*” (SFC: 206). En esa noche de descubrimientos conoce que su admirada Jessica Malherbe está casada con un indio, lo que trae a su mente el olor a muerte y flores que sintió en una ocasión en una tienda india y que da título a la historia.

Sin embargo, Gordimer nos muestra la ruptura entre lo que se piensa y se hace, o en otras palabras, entre las dos potencialidades lukácsianas, pues

después de esta reunión de amigos, y a pesar de creer que no había sentido nada especial, Joyce se ofrece a Jessica Malherbe para participar con ella en la entrada a la *location* donde se hacina la población de color. El encuentro con la casa de Jessica vuelve a regalarle el olor a muerte y flores, como preludio de su muerte como blanca segregacionista que va a tener lugar al aproximarse a la *location* en donde todos son detenidos.

En pocas historias el espacio adquiere el protagonismo de este relato. La definición de Foucault de heterotopía como lugar prohibido queda aquí perfectamente patente, pues el hecho de desafiar esa prohibición lleva a la detención de quienes se atreven a hacerlo:

Lagersdorp Location, which they were entering and which Joyce McCoy had never seen before, was much like all such places. A high barbed-wire fence – more a symbol than a means of confinement, since, except for the part near the gates, it had comfortable gaps in many places – enclosed almost a square mile of dreary little dwellings, to which the African population of the nearby town came home to sleep at night. (SFC: 220)

Atravesar esta heterotopía es un desafío que da lugar a un nuevo nacimiento, que es a lo que Shabalala se refiere cuando pregunta a Joyce: “Feel the bump? [...] Shabalala growled something at them playfully in their own language before he answered, with his delightful grin, wide as a slice of melon, “The bump over the colour bar”” (SFC: 221).

Cruzar esa barrera constituye el segundo nacimiento que para Gordimer es imprescindible para el individuo blanco comprometido de Sudáfrica, y a lo que hacía referencia en dos entrevistas concedidas en 1962 a John Barkham y a Studs Terkel, respectivamente. En la primera, afirma Gordimer: “First, you know, you leave your mother’s house, and later you leave the house of the white race” (Barkham, 1990 (1962): 9); en la segunda habla más explícitamente de este cambio como de un nuevo nacimiento:

I think that people like myself have two births, and the second one comes when you break out the color bar. It's a real rebirth when you break out of your background, the taboos of your background, and you realize that the color bar is not valid, and is meaningless to you. (Terkel, 1990: 17)

Es precisamente tras este segundo nacimiento cuando Joyce deja de sentir la nada que había sentido durante la fiesta para pasar a sentir lo que sienten los nativos que son víctimas del apartheid:

And she felt, suddenly, not *nothing* but what they were feeling, at the sight of her, a white girl, taken – incomprehensibly, as they themselves were used to being taken – under the force of white men's wills, which dispensed and withdrew life, which imprisoned and set free, fed or starved, like God himself. (SFC: 223)

De este modo, ha dejado de ser una espectadora del “otro”, como lo era al principio del relato, cuando se sentía como una turista observando al negro exótico: “But there were always one or two – white ones – who came, like tourists, to see the sight” (SFC: 200), para pasar a una compenetración total con éste. En resumen, esta historia nos narra la muerte de una antiheroína y el nacimiento de una heroína.

FRIDAY'S FOOTPRINT. 1960



- . "Friday's Footprint"
 - . "The Last Kiss"
- . "The Night the Favourite Came Home"
 - . "Little Willie"
 - . "A Style of Her Own"
 - . "The Bridegroom"
 - . "Check Yes or No"
 - . "The Gentle Art"
- . "The Path of the Moon's Dark Fortnight"
 - . "Our Bovary"
 - . "A Thing of the Past"
 - . "Harry's Presence"
 - . "An Image of Success"
- . "Something for the Time Being"

Friday's Footprint, publicada en 1960, es la colección en donde se da una menor africanización y es mayor el número de relatos que describen la soledad y la problemática de hombres y mujeres blancos en la sociedad que ellos mismos dominan. No será hasta después de esta colección cuando se dé paso a una mayor africanización en la que el personaje negro empiece a ocupar cada vez más el protagonismo.

Con respecto a esta obra, Kevin Magarey apunta hacia un cambio en la forma de narrar: “its stories are shorter and the verbal style rather looser, more productive of a sense of possible alternatives, than in the later volumes” (Magarey, 1990: 62), si bien nosotros consideramos que las doce historias y la novela corta que conforman esta colección siguen estando dentro del modo social del realismo crítico, como mostraremos en el análisis pormenorizado.

1. “Friday's Footprint”

En este primer relato que a su vez da título a toda la colección se narra la historia de Rita Cunningham, la dueña de un hotelito que constituye un rinconcito europeizado en Sudáfrica: “The sight of Mrs. Cunningham, in her flowered print dress, with a brooch on her big bosom, and her big, bright-skinned face looking clerically dazed beneath her thick permanent, was the known World, to them; Friday's footprint in the sand” (FF: 12). El espacio se constituye, por consiguiente, en elemento esencial en la descripción del personaje blanco colonialista que sigue manteniendo los criterios estéticos de la metrópoli como rasgo de diferenciación con respecto a los modos de representación estéticos africanos. De ahí precisamente el título del relato, pues este hotel se convierte en una huella de lo que los personajes blancos entienden como vida en el África salvaje.

Mediante un estilo realista en donde cobra protagonismo el pequeño detalle, Gordimer narra la historia de esta mujer que se casó con el hermano de su marido después de que éste muriera ahogado en un bote, para acabar ejemplificando en ella la libertad cohibida del individuo. Gordimer hace un recorrido en el tiempo que permite al lector descubrir el modo en que John, el nuevo marido, consigue doblegar la voluntad de Rita, que si bien deseaba ir a vivir al lugar en que sus hijos estaban estudiando, finalmente permanece en el hotel.

Rita se constituye en el paradigma de la persona que pierde su libertad dominada por la situación que le toca vivir, lo que origina una falta de entendimiento en la pareja que el simple test de un periódico es capaz de diagnosticar: “There is something gravely wrong with your marriage. You should see a doctor or, better still, a psychiatrist,” he paused for effect, and the laugh “and seek help, as soon as possible” (FF: 32). En su diagnóstico de esta relación enferma, Gordimer trata el tema del sexo como elemento clave de comunicación. Como bien afirma Magarey: “Love, or more specifically sex, is always the only hope for communication in Nadine Gordimer” (Magarey, 1990: 61). Así, el simbolismo de la historia nos muestra el paralelismo de Arthur, el primer marido, con el sexo, al unirlo irremediabilmente al agua en el que muere ahogado, símbolo freudiano de sexualidad: “In Rita’s mind (“Rita” is the name of a river) Arthur is symbolically drowned by sex, as he was really drowned by water” (Magarey, 1990: 68).

Hemos de tener en cuenta en este relato que la relación de dominación-subordinación en torno a la que se articula la vida de esta pareja es un reflejo de esa misma relación tal y como el apartheid la formula en términos raciales. Esto, junto al retrato del personaje que vive frustrado porque su potencialidad concreta no guarda correspondencia alguna con su potencialidad abstracta abre así la colección de relatos en la que se sucederán personajes con una problemática parecida.

2. “The Last Kiss”

Gordimer nos presenta de nuevo ante la estrecha relación entre lo socio-político y lo personal al unir en este relato la descripción del ocaso de los afrikáners a la crisis personal del protagonista.

La escritora narra la vida de Van As, un viejo afrikáner que pasa de la gloria al escarnio por no adaptarse a los cambios de la Sudáfrica de su tiempo, con lo que Gordimer nos presenta otra parcela de la compleja realidad de la Sudáfrica del apartheid, la de los afrikáners venidos a menos con el tiempo.

En la linearidad de su descripción realista, Gordimer presenta al principio a este hombre como un respetable trabajador que llegó a ser alcalde: “Van As was mayor, and wore the gold chain for three years running” (FF: 35), pero que, incapaz de asumir los cambios sociales que le desproveen del poder, acaba por convertirse en un personaje anclado en el pasado, en un anciano extravagante que viste ropas militares mientras ve películas desde las primeras filas del cine. “It was then that he began to be known as poor old Van As” (FF: 38). Su reticencia a perder el papel de poderoso que un día ostentó le lleva a crear su propio mundo, algo que sin embargo el final de la historia demuestra imposible, pues se impone la potencialidad concreta de que Van As ya pertenece a una nueva era en la que ha pasado a convertirse en motivo de burla a ojos de los demás. Gordimer demuestra así que no hay más mundo que el mundo que nos rodea y en el que nos situamos como fichas en un tablero, y que no es posible vivir en la potencialidad abstracta creando un mundo personal alejado del exterior, tal y como defendiera el modernismo.

Precisamente el final de la historia muestra la crueldad con que la realidad castiga al viejo Van As al describir el modo en que un grupo de escolares adolescentes se mofa del anciano, que viaja en tren diario, y cómo una chica que ya se había burlado antes de él lo acusa de haberla forzado a besarlo un día en que el vagón estaba casi vacío, creando a partir de esta mentira un escándalo que acabar por sepultar una historia que empezó siendo gloriosa. Finalmente la realidad se ha impuesto al mundo de ensueño de Van As y lo ha condenado como elemento que no encaja en ella.

3. "The Night the Favourite Came Home"

Gordimer vuelve en esta historia a la temática de la soledad en la multitud mediante la descripción de una reunión de personajes blancos en la que éstos acaban sintiéndose solos a pesar de estar rodeados de otras personas. La reunión presenta una gran heterogeneidad de personas, lo que permite, como afirma Kevin Magarey "the portrayal of an unconscious syndrome, interesting to the reader as either deeply typical of the human condition, or faintly comic or grotesque, or both" (1990: 53). Al poner el acento en esta soledad se extrapola el aislamiento social del apartheid a las relaciones más íntimas, las de las amistades y las relaciones de pareja.

En este caso, una pareja formada por Duncan Miller y Freda Grant, ambos investigadores sobre la relación entre la malnutrición y la vida tribal, se encuentran de pronto acogidos en una fiesta en la que se celebra haber ganado en un concurso hípico. A lo largo del relato se suceden las expresiones de alegría al tiempo que se muestran detalles sobre las relaciones entre las diferentes parejas que dejan patente que a pesar de querer aparentar lo contrario, existe un grave problema de comunicación entre ellos. De nuevo, las potencialidades abstracta y concreta no se corresponden. Con respecto a la pareja de anfitriones, Gordimer describe así un momento de la celebración:

She crossed her goose-fleshed, quaking red arms in short sleeves and sneered at him; for a moment, the irritations, dissatisfactions and reproaches that twined and inter-twined, making the sorrow and pliant staff of everyday, showed through the swimming bright surface of celebration. (FF: 50)

Es así como Duncan y Freda se encuentran en "a room so full and at the same time so bare" (FF: 54), que hace que la protagonista sienta la necesidad de buscar compañía en un libro que finalmente no consigue encontrar en su equipaje, como si la tipología de la soledad en multitud fuese inescapable y condenara a la protagonista a vivir también esa soledad.

4. “Little Willie”

En esta historia Gordimer describe la estrategia utilizada por Uncle Basil para hacer a su sobrina Denise consciente de lo injusto de las diferencias sociales. Para ello, Basil se inventa a un personaje, Little Willie, que supuestamente habita en una de las zonas pobres reservadas a la población blanca del Transvaal, y que supuestamente la quiere mucho y sigue todos sus movimientos.

Denise muestra su rechazo nada más conocer que Little Willie vive en Railway Avenue, lugar que se convierte en otra heterotopía para los blancos acaudalados – en esta ocasión lugar prohibido no por leyes segregacionistas, sino por una distinción social de clase – :

In the gold-mining Transvaal town where her father was town clerk, the poor whites of the town were the railway gangmen and their families who lived in one mean street of corrugated iron cottages between the station and the black dump of a disused coal mine – Railway Avenue. The name of the street was not only the synonym of poverty, it was a name-calling epithet for all standards that fell below those of the town clerk’s family and the friends who lived and thought as they did. (FF: 59)

El tío Basil no deja de sorprender a Denise haciéndole creer que Little Willie la observa siempre que puede, pero ésta continúa mostrando hacia el personaje imaginario una actitud de desprecio: “She despised him” (FF: 66). Sin embargo, el final de la historia queda abierto a un cambio de actitud en la chica, pues antes de un viaje en tren, ésta recibe una caja de bombones de Little Willie y su reacción augura un posible cambio:

She would never speak to him or look at him; and he knew this. But the present in her lap was not to be resisted. No-one whom she had loved, been kind to, or tried to please had ever rewarded her with something as fine as this. Earned by scorn and disdain, it was like nothing she had ever been given before; she held the box recklessly tight, and when she peeled the gold paper off the first chocolate and put it in her mouth, the cherry inside was the fruit of knowledge on her tongue. (FF: 57)

En resumen, se puede afirmar de este relato que a través de la creación de una historia de amor ficticia, Uncle Basil intenta conseguir en la sobrina una apertura hacia el “otro”, lo que tipológicamente constituye un intento por convertir en heroína a esta antiheroína.

5. “A Style of her Own”

Gordimer vuelve a ubicar esta historia en el mundo de los hoteles de lujo, como ya había hecho en colecciones anteriores con relatos como “A Bit of Young Life”, para mostrarnos la insatisfacción de las mujeres que allí se alojan. Gordimer nos describe esta insatisfacción tanto en las mujeres que envidian a Clara Hansen, el único personaje que reaparece en las historias cortas de Gordimer: “They envied her her dignity. [...] ‘Money, that’s it,’ one of them always said” (FF: 68), como en la propia Clara Hansen, que desearía estar precisamente en el lugar de las otras ancianas. De nuevo, y como sucediera en “Enemies,” el anterior relato protagonizado por Clara Hansen, Kevin Magarey considera que: “These old ladies are Mrs. Hansen’s alter egos in this story” (1990: 57), lo que explica el anhelo de Hansen de ser como las otras ancianas que la admiran y critican a un tiempo:

There was something else to it, too, her decision to bear wryly with the Barret-Tromp. The old ladies whom she found repulsive and with whom she had nothing whatever in common – they attracted her in some secret, reluctant part of herself that she wouldn’t explore. They appealed to some imprisoned whimperer inside her who wanted to be the old lady that she herself could never be, the old lady sunk into the mumbling, gossiping, repetitive consolations of old age, the gerontic nursery rhyme to which all the meaning and passion of life is reduced. (FF: 70)

Mediante el uso del flash-back, Gordimer nos explica que la infelicidad de Mrs. Clara Hansen radica en las continuas infidelidades del que fuera su marido con cualquier mujer de cualquier condición social, algo que se ejemplifica con el caso de la última amante, la costurera que pasaba por casa esporádicamente para hacer arreglos en la ropa. Gordimer nos describe la aparente dignidad que mostró Mrs. Hansen tras descubrir la infidelidad de su

marido: “And jeering, mourning, she turned and walked out into the street before the eyes of the dressmaker, like a queen” (FF: 81), algo que sin embargo no deja de ser más que la pátina tras la que esconde la amargura por su soledad, lo que revela un nuevo desencuentro de las potencialidades abstracta y concreta.

De este modo Gordimer lleva a cabo un retrato colectivo de seres humanos que no se comprenden, que son infelices en sus relaciones, y que viven en un continuo contraste entre lo que dicen y lo que piensan, entre lo que aparentan y lo que realmente sienten, entre las dos potencialidades que regulan lo más íntimo y los hechos que nos definen como seres sociales.

6. “The Bridegroom”

“The Bridegroom” presenta la historia del rechazo hacia el “otro” negro tal y como es llevada a cabo por un joven afrikáner que es descrito por un narrador omnisciente como el colonizador que se rodea de sirvientes negros.

De nuevo, Gordimer se sale del ámbito urbano para llevarnos, en esta ocasión, al desierto. El afrikáner es un chico joven que va a casarse con la chica que sus padres han elegido para él, y en la noche anterior al viaje que piensa emprender para traerla consigo al desierto siente vergüenza por los sirvientes negros que atienden todas y cada una de sus necesidades, hasta el punto de que desearía que todos los sirvientes de color que le facilitan la vida desaparecieran para de este modo no avergonzarse ante la nueva novia: “They were such a raw bunch of kaffirs, would they ever be able to do anything right? Twenty boys and about five of their women – you couldn’t hide them under a thorn bush” (FF: 86). El relato nos da detalles sobre el modo en que el joven afrikáner demuestra este desprecio, como cuando los sirvientes de color se ofrecen a recibir a la novia con un concierto de sus propios instrumentos, a lo que el novio responde: ““Next week,” the young man raised his voice gaily, “next week when I come back, I bring radio with me, plenty real music”” (FF: 89), reafirmandose en su propia música como código de identidad frente a las formas artísticas de los nativos de color. Es así como se encuentra solo en la

noche anterior al viaje del que traerá a su novia, pues sus prejuicios le impiden incluso compartir su bebida con los criados:

He thought for a moment that he would give them the rest of the bottle of brandy. Hell, no man, it was mad. If they got the taste for the stuff, they'd be pinching it all the time. He'd give Piet some sugar and yeast and things from the stores, for them to make beer with to-morrow when he was gone. (FF: 90)

De este modo, el inminente matrimonio pone al descubierto el segregacionismo más extremo en el comportamiento de este chico que muestra así su más absoluto rechazo hacia el “otro” negro al que antes había rechazado no de forma tan radical, confirmándose de esta manera en un claro ejemplo de antihéroe dentro de la tipología del realismo crítico de Gordimer. Como acertadamente comenta Christine Loflin: “In stories such as “The Bridegroom,” Gordimer focuses on a moment in which the human costs and contradictions of life under apartheid are starkly revealed” (Loflin, 2001: 185).

7. “Check Yes or No”

“Check Yes or No” es un relato que trae de nuevo a colación el tema de la incompreensión, en este caso tal y como tiene lugar en el seno de la familia, lo que nos presenta de nuevo ante la familia como foco de poder.

Gordimer ubica este relato en una tarde de circo en que coinciden dos familias que antes habían sido vecinas. A raíz del encuentro, una de ellas recuerda la anécdota que aconteció con el hijo de la otra familia, que una vez en que se escapó de casa les dejó a ellos una nota en la que pedía a su madre – entonces sola, ahora acompañada por una nueva pareja – que señalara “yes or no” si deseaba que regresara de su escapada. Kevin Magarey alude a la simbología en Gordimer al interpretar esta disyuntiva como “an image for life, or rather for living” (Magarey, 1990: 55), y efectivamente el niño encarna la necesidad de escapar de una realidad social que lo atrapa y lo hace infeliz, con lo que la elección debe entenderse como respuesta a la proposición del niño siempre dentro del juego político mencionado.

Gordimer va describiendo cómo al tiempo que se desarrolla la tarde de circo también surge un conflicto en la familia de antiguos vecinos cuyo hijo deseó escapar. Este desentendimiento queda expuesto ahora en público en el circo y esto hace que la mujer desee salir del recinto a toda costa, puesto que es su crisis familiar, aún presente, la que se convierte en el verdadero espectáculo de la tarde. De este modo Gordimer convierte el juego político dentro de la familia en un espectáculo que muestra su existencia a los espectadores del público, jugando así con las dimensiones personal y social del poder.

8. "The Gentle Art"

En este relato Gordimer nos vuelve a llevar al escenario rural como escenario en donde se encuentra un grupo de personajes blancos deseosos por salir a cazar cocodrilos de noche. Se suma a la excursión Vivien, admiradora de Jimmy Baird, un conocido cazador de cocodrilos que lidera esta salida nocturna en la que participan todos excepto Mrs. Baird, que se queda al cuidado de los niños.

Para Vivien esta escapada nocturna supone una verdadera aventura que le permitirá descubrir los entresijos de la caza, y que sin embargo se acaba convirtiendo en una aproximación a la subjetividad del conocido cazador así como en un enamoramiento que supone una invitación al adulterio en esta excursión que Vivien comparte con su propio marido. De este modo, los comentarios de Jimmy Baird sobre los cocodrilos y su muerte adquieren una gran trascendencia al entenderse en paralelismo con la vida humana: "But I often think these old crocs have a better end than most of us will ever have" (FF: 117), dice Jimmy, relativizando de ese modo la vida, y la muerte humana. Los diálogos de este relato siguen retratando la subjetividad del cazador de cocodrilos, como cuando Jimmy habla de la sensación de poder visualizar una gran escala de tiempo ante varios cocodrilos muertos: "Sometimes when I've got five or six big crocs in one night, I look at them spread out on the river bank and I think, that's a thousand years of life, lying there" (FF: 119). Vivien se siente cada vez más atraída por el cazador, y el disparo de Baird a un cocodrilo acaba por someterla definitivamente a su poder, con lo que de nuevo

nos hallamos ante una situación en donde todo gira en torno a las relaciones de poder, como afirma Dominic Head: “When the forehead of a young crocodile is blown apart by a hunter’s gun, from point-blank range, Vivien McEwen, the young wife, finds herself intoxicated by the display of power” (Head, 1994: 164).

Contrasta la reacción de Vivien con la pasividad de Mrs. Baird: “Vivien in ‘The Gentle Art’, cannot comprehend the long suffering mood of Mrs. Baird, the wife of the successful hunter” (Head, 1994: 165), lo que viene a demostrar la situación contraria en la pareja Baird de estancamiento, de pérdida de toda fascinación y, por consiguiente, de ruptura con la relación de poder del cazador hacia su mujer. No es casual, de hecho, que la noche de la caza de cocodrilos Mrs. Baird elija quedarse con sus hijos, lo que se convierte en una opción que indica la libertad de la mujer frente a la dominación que su marido, que éste exterioriza en la caza de cocodrilos.

9. “The Path of the Moon’s Dark Fortnight”

“The Path of the Moon’s Dark Fortnight” nos vuelve a presentar al individuo aislado en sociedad, en este caso representado por dos de los personajes, Ruth y su hijo, que se han convertido al budismo como forma de rechazo hacia la sociedad que les rodea.

Gordimer nos describe a estos dos personajes como invitados a la comida organizada por Manuel de Vos. En esta reunión en la que se dan cita más amigos, el anfitrión prepara platos vegetarianos especialmente para Ruth y su hijo, mientras lee unos versos del Bhagavad-Gita pensando en ellos y en su nueva religión. A pesar del gran respeto que Manuel muestra siempre hacia la opción religiosa de su amiga y de su hijo, éste no repara hasta el momento de servir la comida en que la sopa de guisantes que ha cocinado tiene una base de caldo de pollo.

Sin embargo, este detalle no es pasado por alto por el niño, quien nada más probarla huye a la calle, en donde lo encuentran limpiándose la boca con tierra. De este modo, Gordimer muestra el límite al que se puede llegar en el

rechazo hacia la sociedad representado por este niño. El budismo se presenta así como una forma más de enfrentamiento a la sociedad blanca representada en la reunión social en casa de Manuel.

10. "Our Bovary"

El guiño literario del título del cuento hacia la obra de Gustave Flaubert nos da pistas sobre el perfil de la protagonista de esta historia, Sonia Smith, una mujer que después de casarse con Herbert Smith mantiene varios romances con diferentes hombres. Sonia se convierte así en otro de los personajes infelices que intenta huir de la infelicidad buscando encontrar en diferentes hombres aquello que le proporcione el bienestar del que no disfruta, lo que tipológicamente nos sitúa ante una heroína que lucha contra una potencialidad concreta impuesta e intenta ser dueña de su propia potencialidad concreta.

Gordimer no sólo nos presenta al personaje infeliz en su dimensión social, sino que incide asimismo en su infelicidad en la propia sociedad que la escritora nos vuelve a describir como hipócrita, ya que se mueve entre la crítica social y la aceptación personal de la vida de Sonia. Gordimer utiliza de nuevo el punto de vista de la niña que cuenta su historia desde su edad adulta para retratar la contradicción en que se mueve su propia madre como individuo y como ser social, pues mientras ésta ejercía una crítica feroz contra Sonia ante su marido y su hija, sin embargo compartía con la misma Sonia los secretos que ésta le confesaba, algo que la niña descubre casualmente tras escuchar una conversación entre Sonia y su madre que se opone por completo a la versión que más tarde ésta da a su marido: "Sonia Smith was here to-day. I told her what I thought of her. [...] "I told her what I thought. I'm afraid women like her are beyond me"" (FF: 149).

A lo largo de la historia, Gordimer, mediante un uso minucioso de un realismo detallado, nos describe la lucha de Sonia por ser un individuo libre en la sociedad que la atenaza, así como el modo en que el resto de la sociedad la condena al tiempo que la envidia, lo que indica que son muchos más los individuos que desearían poder sentirse libres de los condicionantes sociales

en los que les toca vivir. La historia, retomada ya en la edad adulta de la narradora, acaba con la noticia de la muerte de Sonia, quien, a pesar de haber sido víctima de un continuo llevar y traer en vida, tuvo “a tremendous funeral” (152), lo que acaba confirmando su dimensión social en un gesto último de hipocresía por parte de la sociedad que la había rechazado a lo largo de toda su vida.

11. “A Thing of the Past”

Como ya sucediera en “The Cicatrice”, Gordimer nos vuelve a describir al individuo que adquiere su dimensión social definiéndose con respecto al “otro”, que en este caso es una anterior pareja. Se trata, junto con “Face from Atlantis”, de una de las pocas historias que Nadine Gordimer no ubica en Sudáfrica, sino en Maadi, en Egipto.

En este relato las vidas y sentimientos de los personajes protagonistas se ven entremezcladas continuamente, dando lugar a verdaderas conmociones psicológicas. Así, mediante el uso del flash-back, Gordimer nos cuenta cómo Irene Achilet y su anterior marido, Sidon, establecieron sendas relaciones paralelas con otras personas durante el tiempo en que Sidon estuvo en la guerra, y cómo a la vuelta de ésta Irene ya estaba viviendo con Max, el que se convertiría en su nuevo marido, lo que acaba originando el divorcio. Gordimer nos presenta nuevamente la necesidad social del ser humano, en este caso tal y como es mostrada por Irene, que sigue necesitando a Sidon como referencia en su vida, algo de lo que Max no es consciente hasta el final, cuando descubre que la decisión de Irene de abandonar Maadi está directamente unida al hecho de que también Sidon abandona la ciudad con su nueva esposa. Se trata de algo que Irene no reconoce pero que determina su potencialidad concreta al hacer la elección de irse de Maadi.

El título es importante para la comprensión de la historia: el pasado es parte del presente de la vida de Irene como Sidón es también parte de la propia Irene, con lo que Gordimer nos presenta de nuevo la unión entre los más íntimos sentimientos del individuo y su definición en base a “otro”, en este caso con respecto al su anterior marido.

12. “Harry’s Presence”

La dimensión social de este relato es enfocada desde diferentes perspectivas por Gordimer: de una parte, en la descripción que nos hace de nuevo de la figura del *exile*, en este caso representado por la familia griega protagonista, y de otra en la presentación que vuelve a hacer de la incomprensión en la pareja y de las relaciones de poder que la vertebran.

Gordimer vuelve a mostrar en esta historia la vida de los inmigrantes, en este caso de la comunidad griega en la Sudáfrica del apartheid, al tiempo que describe la incomunicación entre una pareja de *exiles*. La presencia de Harry, a la que da título la historia, se convierte en el catalizador que hace que todo el hastío y la incomprensión de la relación de pareja acabe por salir a flote. Asimismo, Harry se convierte en la materialización del marido ideal que hace que el rechazo hacia el marido real se acentúe.

La condición de exiliados de esta pareja es precisamente el detonante del desentendimiento entre ambos, pues mientras ella defiende su aislamiento, él apuesta por la necesidad social de relacionarse con la comunidad griega, algo que ella se encarga de coartar. Ante esta vida asocial impuesta, el marido va comprobando cómo se difumina su personalidad: “And if it is true that if my father has given up being a Greek, he hasn’t been able to become something else” (FF: 167) y cómo lo que hace, su potencialidad concreta, está en contradicción directa con su potencialidad abstracta, lo que acaba originando su infelicidad.

Es en este ambiente donde aparece Harry, un sobrino de la mujer al que ésta decide acoger en casa y proporcionar un trabajo en el taller de su esposo. De este modo, ella proyecta su dimensión social en este familiar al tiempo que impide a su esposo hacer lo mismo con la comunidad griega en Sudáfrica, lo que confirma su posición de superioridad sobre su marido en una relación que acaba reproduciendo las relaciones de poder socio-políticas de la Sudáfrica del apartheid. Asimismo, como apuntábamos antes, la mujer deposita en el sobrino los anhelos que su marido no satisface, lo que da lugar a una relación adúltera encubierta. En este contexto, observamos que frente a la disolución interior del marido, Harry va adquiriendo gradualmente atribuciones que

pertenecían a éste, y es así como el familiar recién llegado vigila ante los posibles ruidos que se oyen de noche, lleva a las niñas al colegio, mimaba a Edith, la hermana mayor, mientras que menosprecia a la narradora, la hija menor a la que trata mediante un desagradable sobrenombre: “Look at Tin-Ribs, hunched up in her corner. Why doesn’t that kid bring any school-friends home?” (FF: 175).

De este modo, Gordimer incide nuevamente en los conflictos familiares como conflictos políticos de poder, al situarnos ante el complejo mapa personal de esta familia en la que unos personajes son anulados y despreciados por otros, lo que conduce a una situación final de rebelión por parte del padre, que un día, mientras todos entran y salen del baño para prepararse para el día de trabajo, se enfrenta a Harry, que se había comprometido a llevar al colegio a Edith en el coche del padre, que Harry estaba usando como propio sin permiso: “If you want to be taken to school, why don’t you ask your father?” my father said to Edith. “It’s my car you’re going about in, why shouldn’t you ask me? It’s your father’s car” (FF: 177).

El padre entabla así una batalla por la recuperación de su dignidad perdida en la que se encuentra como enemigas a Edith y a su mujer, quien incluso instiga a Harry a que pegue a su marido: “Oh go on, Harry, let him see what it’s like to hit a man. Go on, Harry” (FF: 177), dando inicio a una pelea que la madre ordena a la narradora que no mire: ““Don’t look!” my mother screamed, noticing me. “Don’t look!” But I had seen” (FF: 178). Sin embargo, la niña ve no sólo la pelea, sino lo que hay mucho más allá del hecho en sí:

It’s a funny thing with me. Often lately I find myself imitating to myself the way my mother carried on, that morning – imitating her the way the kids at school imitate old Sister Frances in one of her tempers. I can’t understand why I do it. It’s mad, really. “Don’t look,” she yelled in that showy way, waving her arms at me. “Don’t look.”
How idiotic. I’d seen. I’d seen, of course. I’ve seen everything. There’s nothing left to hide from me. (FF: 178)

El enfrentamiento físico se constituye de este modo en la exposición pública ante la niña de la humillación del padre, pero también de la relación

de amor entre su madre y su primo que, si bien se relega a una posición de potencialidad abstracta, acaba por vertebrar el sometimiento del padre y por determinar la lucha final. De este modo, Gordimer nos ha vuelto a presentar en este relato el retrato del hombre como el *zoon politikon* que George Lukács tomó de Aristóteles, en este caso tal y como ocupa posiciones de poder o sometimiento dentro del propio núcleo familiar.

13. “An Image of Success”

Gordimer incluye en este volumen la primera de sus tres novelas cortas, “An Image of Success”, a la que se unirán más adelante otras dos novelas cortas dentro de otras dos colecciones de relatos: “Something Out There” en el libro homónimo, y “Karma” en *Loot*.

Gordimer divide esta historia en cuatro partes que vienen a tratar del origen, el desarrollo y el desenlace de la historia de un individuo cuya búsqueda del amor en una chica joven le lleva a la más absoluta ruina. De nuevo nos hallamos ante el individuo que busca su dimensión social, en este caso en una persona a la que amar y que a la vez le proporcione amor.

En esta ocasión, la escritora pone el relato en boca de un abogado que al narrar la historia de Charles Butters describe asimismo su propia forja como letrado y como hombre.

La primera parte de la novela corta describe la vida exitosa de Charles Butters como un personaje supuestamente bien integrado en el complejo social en el que se desenvuelve: “Butters was my image of success” (FF: 179), el dueño de una cadena hotelera, una granja y otras muchas propiedades en Johannesburgo. En esta primera parte el narrador nos describe el modo en que se produjo su acercamiento a Butters de la mano de su tío, quien lo introdujo en su bufete de abogados y quien delegó en él los asuntos del empresario. Pero el final del relato nos describe asimismo la forma en que el narrador adquiere una nueva dimensión en la vida de Butters al ser él quien le presenta a una chica muchos años menor que él que acabaría por convertirse en su esposa y llevarlo a la ruina. Contrasta la actitud de Butters con respecto a la del narrador, pues mientras el gran empresario se siente atraído por una

chica que habita un mundo para él desconocido, el narrador sin embargo sólo concibe la relación con su chica y con la chica de la que Butter se enamora como transitorias ya que éstas no estaban dentro de sus estándares sociales. De este modo, el acercamiento de Butters al “otro” desconocido se muestra como un sentimiento honesto frente a la hipocresía del joven abogado, que rechaza en términos sociales a las mismas chicas con las que pasa su tiempo y que por consiguiente desarrolla una potencialidad concreta que contradice hipócritamente su potencialidad abstracta:

One day, inevitable (and this, in fact, is what I did) I should go back to the weekend for good, and marry one of the daughters of my own kind, and never see again those other girls, the girls who, when Charles Butters' beige-and-black sedan drew up to the kerb, stood waiting on the steps of the Technical College. (FF: 184)

Se describe en esta primera parte el proceso de enamoramiento de Butters, durante el cual el gran hombre de negocios acompaña a los jóvenes al McDonald's Drift Hotel, donde éstos bailan y se divierten como no lo harían con las chicas de su clase social. Butters, a pesar de tener una edad y posición social diferentes, acaba convirtiéndose en cómplice de las salidas del narrador y sus amigos de un modo real, en un esfuerzo por hacer coincidir sus potencialidades.

La segunda parte constituye el anuncio a la sociedad del enamoramiento de Butters, hecho de donde surge el divorcio de éste y de su esposa, gestión que el narrador se encarga de gestionar para Butters y que supone al empresario una considerable pérdida de dinero. Ante la forma en que Butters lleva a cabo el anuncio de su nueva relación y su divorcio, el narrador muestra su incompreensión basándose de nuevo en la actitud hipócrita arriba descrita:

He was breaking the rules, and it seemed to me, in my sullenness, that it was true – it would be possible, after all, to talk to one of those girls somewhere else than in a tea-shop or a dance hall or against the wind rushing by on the motorbike; to find some communication with them that would not echo back from the meagreness of their background; to love,

instead of to amuse oneself, with one of them. I was a middle-class snob and a coward, myself; (FF: 196)

El narrador está en lo cierto, sin embargo, con respecto al hecho de que el empresario está rompiendo las reglas del juego social, que es precisamente lo que el realismo crítico plantea ante nosotros. Y no sólo rompe las reglas del mundo del dinero al que Butters pertenece, sino asimismo las del mundo de June, la que será su nueva esposa. Así pues, si bien el divorcio no presenta ningún problema, el matrimonio sí que lo presenta, pues los padres de June se oponen a éste ya que sus convicciones religiosas le impiden aceptar que el que quiere ser su marido sea el dueño de hoteles y lugares en donde se comercia con alcohol. Es entonces cuando Butters decide vender sus hoteles y reinvertir su dinero en negocios que no acaban de funcionar, lo que le supone el inicio de una nueva vida en la que se casará con June al tiempo que perderá parte de su emporio.

En la tercera parte Gordimer describe el inicio del declive de Butters, quien tras casarse con June debe encarar un fracaso en los negocios que le lleva a tener que vender prácticamente todo y relegarse a vivir enjaulado en un pequeño piso en donde empiezan a surgir los problemas conyugales que llevan a June a acudir al narrador para que le tramite el divorcio.

En la última parte, el narrador nos cuenta cómo Butters acaba totalmente arruinado tras el divorcio y termina por pedir dinero esporádicamente al narrador, la última vez para volver a casarse con una mendiga con la que vivía en la calle, que resulta ser la misma persona que comunica al narrador la muerte de Butters días después.

A lo largo de este relato hemos podido apreciar el modo en que Gordimer encarna en Butters al héroe, al ser humano que paga con la miseria el desafío hacia una sociedad que se mueve en base al dinero y a la hipocresía. Nuevamente, Gordimer nos presenta la dureza con que la sociedad puede llegar a castigar a quien se atreve a ejercer su libertad sin miedo alguno.

14. "Something for the Time Being"

En la última historia Gordimer vuelve a presentarnos la exclusión social sufrida por quien se atreve a cuestionar las relaciones de poder en términos políticos al tiempo que nos sitúa ante dos tipos que se definen por oposición: el héroe, encarnado en Daniel, y el falso héroe que finalmente se muestra como antihéroe, representado por William Chadders.

Gordimer nos describe a Daniel, el protagonista, como un luchador en contra del segregacionismo, cualidad de la que se enamoró la que luego fue su mujer:

She had known when she married him that he was a political man; she had been proud of him because he didn't merely want something for himself, like the other young men she knew, but everything, and for *the people*. It had excited her, under his influence, to change her awareness of herself as a young black girl to awareness of herself as belonging to the people. (FF: 226)

Como sucediera en el anterior relato, esta actitud de desafío social, en este caso más político, es castigado, pues la condición de ex-presos políticos del protagonista le impide encontrar trabajo, hecho ante el que Ella, su mujer, cambia su percepción anterior, entendiéndola ahora el idealismo de su marido no como la virtud de la que se enamoró sino como una traba que impide la subsistencia misma: "All that she could understand was the one room, the child growing up far away in the mud house, and the fact that you couldn't keep a job if you kept being away from work for weeks at a time" (FF: 226).

La búsqueda de trabajo se constituye así en el motivo en torno al que gira este relato y que sirve para revelar la verdadera potencialidad abstracta de los personajes y el modo en que ésta es traicionada por su potencialidad concreta. Así pues, podemos afirmar que lo realmente importante en este relato es el descubrimiento que unos personajes hacen de parcelas desconocidas de otros personajes después de años de convivencia, tal y como señala Barbara Eckstein en "Everything, Nothing and This Here Now: the Short Fiction of Nadine Gordimer" (1990: 131-134).

Partimos por consiguiente del modo en que la historia narra cómo, dado al carácter de ex-presos políticos de Daniel, éste y Ella deciden acudir a Flora Donaldson, conocida por su implicación en la lucha anti-apartheid: “she was a pretty white woman who looked just like any woman who would automatically send a black face round to the back door, but she didn’t seem to know that she was white and you were black” (FF: 227), quien los envía a William Chadders, de quien se nos dice que “his views on the immorality and absurdity of the colour bar were sound” (FF: 227-228), y que podría proporcionar un trabajo al protagonista, “give him something for the time being” (FF: 231), de ahí el título del relato. Sin embargo, durante la entrevista William Chadders es presentado como otro más de los blancos que se mueve en la hipocresía entre sus potencialidades abstracta y concreta, entre su supuesto rechazo hacia el apartheid y comportamientos que muestran lo contrario, algo que se pone de manifiesto en el momento en que éste pide a Daniel que se quite el pin del Congreso Nacional Africano si quiere trabajar para él.

Este hecho suscita dos conversaciones paralelas entre las dos parejas, William y su mujer, y Daniel y Ella, que dejan al descubierto facetas de alguno de los miembros de la pareja hasta entonces no mostradas. En la conversación con su mujer, William Chadders deja bien claro cual es su *único* interés:

Fowler and I run a factory. Our only common interest in the efficient running of that factory. Our *only* one. The factory depends on a stable, satisfied black labour force, and that we’ve got. Right, you and I know that the whole black wage standard isn’t enough, right, we know that they haven’t a legal union to speak for them, right, we know that the conditions they live under make it impossible for them really to be stable. All that. But the fact is, so far as accepted standards go in this crazy country, they’re an stable, satisfied labour force with better working conditions than most. So long as I’m a partner in a business that lives by them, I can’t officially admit an element that represents dissatisfaction with their lot. (FF: 233)

Ante esta argumentación su mujer le recrimina su acto, mostrándolo como el falso héroe que acaba por aparecer como antihéroe a nuestros ojos:

“Anything except his self-respect,” she grumbled to herself. “Pretend, pretend. Pretend he doesn’t belong to a political organization. Pretend he doesn’t want to be a man. Pretend he hasn’t been to prison for what he believes.” Suddenly she spoke to her husband: “You’ll let him have anything except the one thing worth giving”. (FF: 234)

Y finalmente, cuando él le pregunta si está enfadada ésta contesta: “I’m not angry. I’m beginning to get to know you” (FF: 234). A este respecto es muy interesante el comentario de Barbara Eckstein, que afirma que esta conversación, mantenida en la intimidad de la pareja durante la cual William estaba desnudo, es la que acaba por desnudar realmente a William como un antihéroe: “The argument divides Madge and William. She eventually makes him feel his nakedness before her” (Eckstein, 1990: 133), y lo que es más, acaba haciendo que el pin del CAN se muestre en toda la dimensión política y social que el propio William le asigna y que por tanto teme como blanco privilegiado: “but he knows the real risk is not something for the time being, but everything: the end of apartheid and the white-controlled state” (Eckstein, 1990: 133).

En cuanto a la conversación entre Daniel y Ella, la situación vivida durante la entrevista lleva a Ella a acabar por recriminar a Daniel el hecho de no haberse quitado la insignia del CNA:

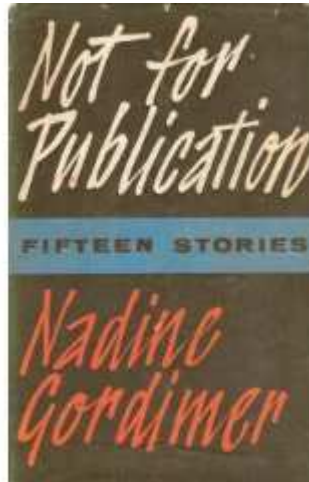
She took her hand down swiftly and broke into trembling, like a sweat. She began to breathe hysterically. “You couldn’t put it in your pocket, for the day,” she said wildly, grimacing at the bitterness of malice toward him.
He jumped up from the table. “Christ! I knew you’d say it! I’ve been waiting for you to say it. You’ve been wanting to say it for five years. Well, now it’s out. Out with it. Spit it out!” (FF: 236)

En este caso, Eckstein insiste en el modo en que esta actitud acaba por definir a Ella como un individuo aislado de la lucha social llevada a cabo por su marido, algo que hasta ese momento había encerrado en su yo más íntimo y que ahora aflora a la superficie. Eckstein describe la actitud de Ella como la consecuencia directa de su vida como la mujer de un proscrito que acaba siendo condenada al aislamiento y que se ve incluso obligada a enviar a su

única hija con su madre por no disponer de los medios para su crianza: “She is isolated not only from whites but from her daughter, her husband, and the people. Her husband changed her awareness but not her black female circumstances” (Eckstein, 1990: 131).

Junto al artículo de Eckstein hemos de tener también en cuenta la interpretación que de este relato lleva a cabo Valerie Shepherd, quien en un extenso estudio descifra las relaciones de poder tal y como son reflejadas en términos saussaurianos de signos y significación, un complejo análisis que viene a apoyar nuestra visión de las relaciones humanas como relaciones de poder.

NOT FOR PUBLICATION. 1965



- . "Not for Publication"
 - . "Son-in-Law"
- . "A Company of Laughing Faces"
- . "Through Time and Distance"
 - . "The Worst Thing of All"
 - . "The Pet"
- . "One Whole Year, and Even More"
 - . "A Chip of Glass Ruby"
 - . "The African Magician"
- . "Tenants of the Last Tree-House"
- . "Good Climate, Friendly Inhabitants"
 - . "Vital Statistics"
 - . "Message in a Bottle"
 - . "Native Country"
- . "Some Monday for Sure"

Cinco años después de la publicación de su anterior colección de relatos, en *Not For Publication* Gordimer enfatiza la unión de lo personal y lo social en términos políticos, al tiempo que aumentan las historias protagonizadas por personajes segregados, lo que constituye un giro hacia la mayor africanización a la que aludía Rosalía Baena en referencia a sus novelas y que, como se verá a continuación, es igualmente aplicable a su narrativa corta.

1. “Not for Publication”

La historia que da título a toda la colección nos muestra la unión entre lo personal y lo político tal y como tiene lugar en la vida de Praise, el niño que más tarde acabará por convertirse en primer ministro del país.

Esta historia plantea varias cuestiones propias de la problemática colonial: la existencia de héroes y heroínas representados en personas capaces de respetar al “otro”; dónde debiesen estar los límites del altruismo; de qué modo debería desarrollarse ese altruismo; dónde queda la libertad, en este caso de un niño, al que se intenta ayudar a escapar de su condición de humillado.

Mediante el realismo crítico, Gordimer nos narra la historia de Praise, un niño al que Miss Graham-Grigg, una de las heroínas del universo gordimeriano, encuentra mendigando junto a su tío y al que ésta rescata de la calle con la intención de proporcionarle todas las facilidades que le permitan desarrollar sus excepcionales cualidades intelectuales. De este modo, Praise pasa a convertirse en un experimento didáctico en manos primero de Graham-Grigg y más tarde de un jesuita, el Padre Audry.

En la descripción que Gordimer hace de la subjetividad de sus personajes nos sobrecoje el modo en que Praise siente desde el principio la necesidad de

aprender a escribir, algo que Miss Graham-Grigg capta de inmediato: “She had noticed that he was hatefully ashamed of not being able to write” (NFP: 9). Consciente de la humillación sobre la que se construye la avidez por aprender del niño, Miss Graham-Grigg inicia el proceso de formación de éste como forma de salvar esa humillación que la mujer ve fomentada asimismo por el hecho religioso:

Humiliation terrified Adelaida Graham-Grigg as the spectacle of savage anger terrifies others. That was one of the things she held against the missionaries: how they stressed Christ’s submission to humiliation, and so had conditioned the people of Africa to humiliation by the white man. (NFP: 9)

El relato muestra los asombrosos logros del niño en todos los ámbitos, pues en poco tiempo Praise no sólo aprende a leer y escribir, sino también a manejar las cuestiones matemáticas junto a otras habilidades:

In six weeks the boy could write, and from the start he could spell perfectly, while boys of sixteen and eighteen never succeeded in mastering English orthography. His arithmetic was so good that he had to be taught with the Standard Three class instead of the beginners; he grasped at once what a map was; and in his spare time showed a remarkable aptitude for understanding the workings of various mechanisms, from water-pumps to motor-cycle engines. In eighteen months he had completed the Standard Five syllabus, only a year behind the average age of a city white child with all the background advantage of a literate home. (NFP: 10)

Pero Miss Graham-Grigg no sólo proporciona a Praise conocimientos académicos sino que intenta ante todo que el niño aprenda a ver al “otro” blanco que lucha contra el apartheid de forma diferente. La reformulación que Miss Graham-Grigg intenta llevar a cabo de la percepción “yo” vs. “otro” del propio Praise empieza en el momento en que pide al niño que nunca la llame “Madam” o “Missus”, sino simplemente Miss Graham-Grigg: “He was not allowed to call her *madame* or *missus*, as he did the white women who had put money in the hat, but he had to learn to say Miss Graham-Grigg” (NFP: 11). Curiosamente, y a pesar de su excepcional inteligencia, esto es lo más complicado de entender para una mente privilegiada como la de Praise. Para el niño, la acentuada dicotomía negro-blanco que conoció durante el tiempo

en que mendigaba en la calle es algo tan difícil de destruir que le resulta imposible entender que pueda haber blancos como Miss Graham-Grigg, capaces de superar la barrera del color:

Although he had never known any white women before except as high-heeled shoes passing quickly in the street, he did not think that all white women must be like her; in the light of what he had seen white people, in their cars, their wealth, their distance, to be, he understood nothing that she did. She looked like them, with her blue eyes, blonde hair and skin that was not one colour but many. (NFP: 12)

No obstante, el avance académico de Praise es tal que Miss Graham-Grigg pronto tiene que buscar un lugar en donde éste pueda continuar sus estudios, y a pesar de sus reticencias hacia la religión, sólo puede pensar en el Padre Audry, quien a pesar de su formación religiosa siempre había estado a su lado en la lucha contra el apartheid: “Adelaide Graham-Grigg had met Father Audry before, of course. All those white people who do not accept the colour bar in Southern Africa seem to know each other, however different the basis of their rejection” (NFP: 13). Es así como Graham-Grigg deja la educación de Praise en manos del religioso que, tras comprobar las excepcionales cualidades del niño, decide prepararlo para pasar las pruebas de acceso a la Universidad de Cambridge y conseguir una beca que echaría por tierra todas las presunciones de inferioridad intelectual en que se basaba el apartheid:

Father Audry had established that he would be eligible for an open scholarship that no black boy had ever won before – what a triumph that would be, for the boy, for the school, for all the African boys who were considered fit only for the inferior Standard of “Bantu education”!¹ (NFP: 17)

¹ La Ley Bantu de Educación de 1953 relegaba a la población de color a una educación enfocada a aprender simplemente habilidades básicas para desarrollar trabajos reservados a la población de color, lejos de cualquier formación en contenidos importantes como matemáticas y demás asignaturas relevantes. Un año después de la aprobación de la ley, la siguiente afirmación de Henri Verwoerd, el ministro de educación de esta época, resume claramente la mentalidad del apartheid al respecto:

There is no place for [the Bantu] in the European community above the level of certain forms of labour [...] What is the use of teaching the Bantu child mathematics when it cannot use it in practice? That is quite absurd. Education must train people in accordance with their opportunities in life, according to the sphere in which they live. (Clark & Worger, 2004: 51)

Sin embargo, el estrés al que se somete a Praise, y al que él consiente someterse, acaba generando en el niño una regresión que el padre Audry puede percibir el día que lo llama, inconscientemente, “Sir”:

Father Audry put out his fine hand, in question or compassion. But the boy leapt up dodging a blow. “Sir – no. Sir – no.”

It was clear hysteria; he had never addressed Father Audry as anything but “Father”. It was some frightening retrogression, a reversion to the subconscious, a place of symbols and collective memory. (NFP: 19)

Tras este ataque de terror, Praise desaparece y nadie sabe nada más de él, aunque Miss Graham-Grigg lo busca sin cesar entre los pocos familiares que se le conocían y en la calle donde solía mendigar. “Maybe he’s with those boys who sleep in the old empty cars there in town – you know? – there by the beer-hall?” (NFP: 21), dice una de sus familiares. Sabemos, sin embargo, que acabaría siendo el presidente del país años después, como Gordimer anuncia nada más abrir la historia: “It is not generally known – and it is never mentioned in the official biographies – that the Prime Minister spent the first eleven years of his life, as soon as he could be trusted not to get under a car, leading his uncle about the streets” (NFP: 7). Y he aquí la importancia de la elección del título: ¿realmente esto no debería publicarse porque Praise llegó a ser el presidente del país y esto exige respetar escrupulosamente su privacidad o porque en la Sudáfrica del apartheid la acción de Graham-Grigg y el Padre Audry constituía un desafío frontal a la mentalidad segregacionista y a leyes educativas como la Bantu Education para la población de color? La autora está jugando con más de un significado en el título de este magistral relato en donde la existencia misma de este niño, aun en la ficción, echa por tierra todo el complejo sistema de prejuicios de los blancos que consideran al negro como inferior intelectualmente, por lo que la propia existencia de esta historia constituye un desafío a la raíz misma de la moral segregacionista del apartheid.

2. “Son-in-Law”

En “Son-in-law” Gordimer nos presenta nuevamente el tipo del *exile*, en esta ocasión encarnado en un inmigrante indocumentado que no encuentra trabajo pero que miente acerca de ello para hacer creer a su suegro que sí tiene un trabajo y de este modo evitar su rechazo. Así, el protagonista del relato se marca unos hábitos y unos horarios que hacen creer a su suegro que está trabajando, y llega a ser tan grande el hábito creado, que aun después de la muerte del anciano la pareja sigue reproduciendo los esquemas anteriores, y de este modo la esposa del inmigrante indocumentado no puede evitar hacerle la misma pregunta que su padre le hacía todos los días: “Werner, what time are you going out this morning?” (NFP: 30). De este modo, la realidad ha llegado a modificar hasta el último aspecto de la vida cotidiana de esta pareja que de nuevo sufre la problemática social de exclusión del *exile*.

3. “A Company of Laughing Faces”

Gordimer vuelve a presentarnos en este relato al individuo que se siente solo en sociedad por no identificarse con los dictados de ésta. La escritora se adentra en esta historia en la vida de una familia adinerada que pretende que su hija, Kathy Hack, empiece a hacer vida social con sus iguales a sus diecisiete años. Para ello, Gordimer vuelve a ubicar el relato en un hotel de lujo, lugar en donde la madre decide pasar las vacaciones que permitan a su hija iniciar esa nueva etapa de su vida.

El vacío se convierte en el sentimiento protagonista de la historia, ya que a pesar de sus esfuerzos, Kathy es incapaz de conectar con los chicos y chicas de su edad, a los que ve simplemente como “a blur, a company of laughing faces” (NFP: 32). El relato nos narra sus intentos frustrados de integración en un grupo el que simplemente acaba reproduciendo las actitudes de los demás de una forma mecánica: “She did everything everyone else did, now, waking up each day as if to a task” (NFP: 35), a lo largo de días en que alguno de los chicos le propone iniciar una relación y algún otro incluso la intenta forzar sexualmente. De este modo, el relato pretende “to convey the ironic

discrepancy between a world of glittering surfaces and a darker world within” (Huggan, 2000).

Mientras que la convivencia con los chicos de su esfera social no consigue llenar la sensación de vacío que la invade, no es hasta el final del relato cuando Kathy consigue vencer su sensación de hastío al descubrir a un chico de color, “a loner, like herself, who prefers his own company to the comforting anonymity of the crowd” (Huggan, 2000). No obstante, la alegría por haber encontrado alguien con quien identificarse dura poco, pues el niño se pierde al final del relato y es la propia Kathy quien lo encuentra muerto tras haberse ahogado. Tras el trágico suceso la chica desea huir de ese lugar a toda costa:

The girl heard, but felt no impulse to tell her mother – knew, in fact, that she would never have the need to tell anyone of the knowledge that had held her secure since the moment she looked down into the lagoon: the sight, there, was the one real happening of the holiday, the one truth and the one beauty. (NFP: 47)

Huggan insiste en que, sin embargo, la reacción de la chica no es una reacción de shock, sino de reconocimiento de ella misma en el cadáver del niño muerto:

The flash of fearful insight that occurs when Kathy finds the boy is a moment not of shock, but of recognition. For the lagoon in which the boy lies drowned, “not a foot below the water ... held up by the just submerged rock that had struck the back of his head as he had fallen into [it]” harbors another secret: Kathy’s realization that her “sight [of the boy], there, was the one real happening of the holiday, the one truth and the one beauty.” (Huggan, 2000)

La subjetividad de la protagonista de nuevo se muestra ante nuestros ojos estrechamente unida a la dimensión social. Así, el vacío está unido a la incomprensión de su propia clase social y la vuelta en sí misma unida al descubrimiento de ese “otro” que le muestra el cadáver del niño negro ahogado.

4. “Through Time and Distance”

En esta historia hemos de entender la relación “yo” – “otro” desde una doble perspectiva: por una parte, teniendo en cuenta el modo en que el “yo” blanco percibe al negro, y por otra parte, el modo en que el “yo” negro se percibe a sí mismo en relación con el “otro” blanco y con los demás personajes de color.

El relato nos narra la vida de Philip, un chico de color que trabaja como vendedor recorriendo toda la geografía sudafricana junto a su jefe blanco, Hirsch. Esta estrecha relación entre un hombre blanco y un hombre negro permite a Gordimer hacer una disección de la relación mutua y del modo en que ambos se conciben. Así, la escritora muestra el claro rechazo de Hirsch hacia Philip, al que simplemente utiliza para facilitar las ventas con la población de color: “he used his boy to do business with them in their own lingo” (NFP: 51), pero con el que es incapaz de entablar una conversación a pesar de las largas horas que ambos pasan juntos en sus continuos viajes: “It was true that Hirsch had taught his boy everything the boy knew, although the years of silence between them in the car had never been broken by conversation or an exchange of ideas” (NFP: 50). El silencio se convierte de este modo en paradigma de la incomunicación entre razas en la Sudáfrica del apartheid.

Pero Gordimer no nos muestra únicamente la percepción del “yo” blanco, sino también la del “yo” negro, encarnado en Philip, que adopta un nombre occidental y que desde el principio es descrito como “europeizado” a pesar de mantener tradiciones africanas como la bigamia:

At least he didn't stink – “When you're shut up with them in a car all day, believe me, you want to find a native who doesn't stink.” Now the boy wore, like Hirsch, the line of American-cut suits that Hirsch carried, and fancy stocks, suede shoes, and an anti-magnetic watch with a strap of thick gilt links, all bought wholesale. He had an ear of white handkerchief always showing in his breast pocket, though he still economically blew his nose fingers when they made a stop out in the veld. (NFP: 48)

Esta imagen de imitación del blanco es precisamente la que Philip gusta de exhibir ante la población de color, con lo que deja patente su anhelo de ascender socialmente y de poder llegar a ser poderoso a través de la emulación del hombre blanco:

They could see for themselves how much he had already taken from the white man, wearing the same clothes as the white man, driving the white man's big car – an emissary from the knowledgeable, political world of the city, where black men were learning to be masters. (NFP: 54)

Gordimer nos describe de este modo que mientras que Hirsch desprecia al “otro” negro, Philip admira al “otro” blanco, al que desea parecerse, al tiempo que da la espalda a la población de color que lucha por sus derechos, lo que lo convierte en un antihéroe. Así, en la época en que gran parte de la población de color quema sus pases como forma de protesta, Philip guarda el suyo mientras hace creer que también lo ha destruido, algo que es descubierto al final del relato cuando la furgoneta es detenida por un grupo de manifestantes de color que lleva a cabo una protesta por la obligatoriedad del uso de pases. Tras preguntar a Phillip si ha quemado el suyo, éste les intenta hacer creer que lo ha hecho, pero las mujeres manifestantes descubren su engaño, por lo que lo convierten en elemento de escarnio:

The women began to pull at his clothes. The men might have let him go, but the women set upon his fine city clothes as if he were an effigy. They tore and poked and snatched, and there – perhaps they had not really been looking for it or expected it – at once, fell the passbook. (NFP: 57)

A medida que las mujeres desnudan a Philip, lo obligan a despojarse de sus atributos de imitación de los blancos y de este modo lo fuerzan a mostrar su desnudez negra. De este modo, la exposición en público de su verdadera piel y la rotura de las ropas que lo occidentalizan acaban por mostrar la esencia que Philip se esfuerza por ocultar. Asimismo, esto supone la exposición pública del carácter traidor de Philip, quien no únicamente admira y emula al colonizador, sino que da la espalda con sus mentiras a la lucha contra el segregacionismo del que él mismo es víctima, con lo que Gordimer nos muestra en este relato que el villano del apartheid también puede ser negro.

5. “The Worst Thing of All”

Nuevamente nos encontramos en este relato ante la definición del sujeto como ser social que se define a nivel de relaciones de parejas actuales y pasadas. De nuevo los sentimientos más íntimos están directamente unidos a la presencia o ausencia de otras personas, mostrándonos de este modo al individuo como ser incapaz de prescindir de los demás, hasta el punto de que su felicidad e infelicidad depende de ello. De hecho, el título alude precisamente al miedo a la soledad que tras la ruptura sentimental invade a Sarah Mann, una dramaturga que empieza junto a Denys su carrera y una agitada vida sentimental: “and wouldn’t relieve the worst thing of all, the truth that she was going alone” (NFP: 61).

Años después, ya consagrada, Sarah regresa a Sudáfrica y se reencuentra con Denys como profesional al que encarga la puesta en escena de *Madre Coraje*, obra que desea que sea interpretada por actores de color. Ahora es Simone, la mujer de Denys, quien define sus sentimientos en base a su marido y a Sarah al verse invadida por el miedo de que pueda renacer algo entre ambos, y es precisamente de ese miedo de donde surge su rechazo hacia su marido la noche de la celebración del éxito de la obra tras apreciar un acercamiento entre Sarah y Denys que a Simone le parece que va más allá de lo profesional: “But when they were in bed and he wanted to make everything all right by making love to her, she turned away in tears because she no longer wanted him any more, ever” (NFP: 77).

6. “The Pet”

En “The Pet” son varios los aspectos sociales que originan diferentes sentimientos en los personajes: así, Gordimer trata en este relato del modo en que el desarraigo y la condición de indocumentado de un criado de color acaban originando su hastío por la vida, al tiempo que describe la forma en que los personajes blancos rechazan al “otro” de color a través de la heterotopía de desviación, del trato cotidiano y del afán por defenderse de la supuesta amenaza que ese “otro” supone. Asimismo esta historia trata sobre el

modo en que el colonizado rechaza al colonizador, al que ve encarnado en la mascota que da título al relato. De nuevo, la relación “yo” vs. “otro” se convierte en la base sobre la que se construye esta historia corta.

Con respecto a la primera problemática social descrita, el relato cuenta la historia de Gradwell, un criado negro que vive, como era habitual entre la población de color, una historia de desarraigo. El inicio del relato ya nos presenta esta condición tal y como se deriva del uso del nombre, pues de nuevo nos hallamos ante el personaje que abandona su verdadera identidad, “He was a Nyasa with a face so black the the blackness was an inverted dazzle” (NFP: 78) y adopta un apellido inglés. Gordimer incide en su condición de desarraigado al describirnos el hecho de que después de cuatro años casado apenas si ve a su mujer: “He did not know his wife very well. He had married her four years before, when he went home to Nyasaland on leave for six months. He had not been back since” (NFP: 78), y además su condición de indocumentado le impide poder viajar e incluso abandonar la casa en la que trabaja por miedo a que lo detengan. La angustia que su desarraigo le produce le hace buscar refugio en la bebida en los *shebeens* para negros, pero el miedo a que lo puedan detener en una de sus escapadas nocturnas le hace abandonar este vicio. Esta angustia aumenta ante la noticia de la muerte de su hijo, lo que le convierte en una persona aún más sombría: “The Morgans thought he was depressed, but the truth was that he was listening; to himself; listening” (NFP: 80). Ante esta dura situación personal, los Morgan, la pareja de blancos para la que trabaja, muestran una actitud aséptica y se limitan a asegurar a Gradwell que intentarán regularizar su situación para que pueda salir en el futuro.

Precisamente aquí entramos en el modo en que el colonizador desprecia al colonizado. Como es habitual en muchos de los personajes blancos que habitan la ficción corta de Gordimer, los Morgan son el falso héroe y la falsa heroína que predicán algo bien diferente a lo que practican, lo que vuelve a poner al descubierto la falta de correspondencia entre las potencialidades abstracta y concreta, de modo que mientras afirman no ser segregacionistas, no dejan de mostrar actitudes de rechazo o indiferencia hacia el “otro” negro

que convierten en subordinado. Así, mientras que insisten en que se preocupan por sus criados y en que para ellos no existe la barrera racial: “They were, as she put to herself, two human beings, never mind the colour of the master-servant thing” (NFP: 82), siguen relegando a Gradwell a su heterotopía de desviación y continúan actuando con total indiferencia ante el sufrimiento de éste, sin buscar solución a su condición de indocumentado. A pesar de afirmar con respecto a su carácter de indocumentado que “It’s a sort of little conspiracy we’re in together” (NFP: 80), a los Morgan no les importa el sufrimiento de Gradwell, sino simplemente que esta situación irregular no repercuta en ellos. Su supuesta actitud de aceptación del “otro” se muestra asimismo falsa en el momento en que los Morgan deciden defenderse contra la amenaza negra adoptando un bulldog, una nueva mascota que entrenarán para acabar con cualquier negro que se atreva a acercarse a su casa: “To us, he’ll be the nicest, the most docile thing in the world, a handsome, dignified, well-behaved, clean bully-boy. And to those wicked burglars – murder!” (NFP: 81).

De nuevo crítica con la hipocresía social, Gordimer describe el cuidado que los Morgan dispensan a su mascota como un comportamiento totalmente opuesto al que dan a sus criados, y haciendo uso de su habitual ironía, la escritora nos cuenta que a pesar de los continuos mimos y caprichos que éstos dan al bulldog, el animal resulta ser tan pasivo que ni tan siquiera muestra el más mínimo interés en aparearse con otra bulldog. Todo esto hace que finalmente Mrs. Morgan se muestre desencantada con el animal en el que había depositado sus más ocultos instintos maternales: “It had proved impossible to anthropomorphise him into a handsome, dignified, well-behaved bully-boy. [...] Erica Morgan was disappointed in her pet” (NFP: 81-82), con lo que la escritora presenta así este elemento de frustración dentro de la subjetividad de Mrs. Morgan.

El contraste entre el trato a los animales y el trato a sus propios criados de color se convierte en una crítica abierta al comportamiento de la clase blanca dominante, más preocupada por un animal que por una persona.

Por otra parte, el bulldog se convierte para los criados en un símbolo del odio del blanco segregacionista hacia el “otro” negro, pues su función no es

otra que guardar la casa de los negros que están fuera de la casa. Por ello para los criados el animal pasa a ser de este modo símbolo del propio segregacionismo:

Gradwell and the other Morgan servants hated him from the moment they set eyes on him; had hated him from the moment they set eyes on him; had hated him even before then, the bulldog – symbol of all the white man’s glee in turning the black man from his door. (NFP: 81)

Hemos podido apreciar el modo en que todo lo descrito en este relato viene dado por la problemática social del apartheid, y cómo la forma en que el segregacionismo y la hipocresía social de quienes lo sustentan acaban por originar la angustia y el desarraigo de Gradwell, así como el odio que éste llega a sentir hacia la mascota en la que el criado encarna ese odio hacia el “otro”.

7. “One Whole Year, and Even More”

Gordimer presenta de nuevo en esta historia los problemas personales inherentes al exilio, en este caso tal y como son vividos por Renate, una chica alemana que trabaja en el servicio de casa de una pareja sudafricana. Gordimer describe los problemas vividos por la chica a pesar de que sus orígenes europeos le garantizan un trato de favor con respecto a los sirvientes de color: “They’re not servants, of course. Then what are they? “Help in the house,” Sheila said, “someone to take a bit of the drudgery off one’s shoulders without loss of self-respect on either side” (NFP: 83). De este modo Sheila, la dueña de la casa en donde trabaja Renate, hace una perfecta definición de lo que implica ser un criado negro en Sudáfrica: perder el respeto propio.

Efectivamente, sus orígenes europeos garantizan a Renate una situación impensable para cualquier criado, y así participa de la vida de la familia hasta el punto de estar a punto de vivir un desliz con Mr. Stephens, el narrador de la historia. El desliz con Mr. Stephens se convierte en una forma más de la chica de aferrarse a alguien que le dé la estabilidad que su condición de exiliada le ha robado. Su embarazo ha de ser entendido asimismo como el resultado de otro intento de pertenecer a este país en el que aún se siente exiliada. Cuando

descubren que está embarazada y que debe practicársele un aborto, el propio Mr. Stephen reconoce su posición con respecto a Renate y lleva a cabo un análisis acerca del modo en que sus respectivas posiciones sociales actuaron como elementos de contención en lo que pudo haber sido una relación entre ambos: “It couldn’t possibly have been a Pakistani, with Renate, but it could have been me. It might have been me. If she hadn’t been a German, it might have been me. It would have been me. Nothing stood between me and Renate’s body but a simple prejudice” (NFP: 99).

Sin embargo, y a pesar de su posición de exiliada privilegiada, Renate es descrita a lo largo de todo el relato como un personaje perdido, desorientado y solo de nuevo entre la multitud. Sheila define bien este sentimiento cuando, hablando con su marido, le plantea: “And do you get the impression, at moments, that she’s pathetically inadequated and naïve – stupid, even – only because she can’t break through the strangeness of being an exile, because she’s shut up in her other tongue and other life?” (NFP: 102).

De ahí que Renate hiciese una vida que los Stephens ni imaginaban, de ahí su necesidad de hablar en su idioma nativo con Mr. Stephens, y sin embargo de ahí también que al final le cueste tanto separarse de ellos, pues como todo *exile* pretende enraizar de algún modo. De hecho, el final del relato deja patente el deseo de la chica de no irse de la casa, cuando pone la excusa de cuidar al niño para no hacer el equipaje:

“I’ve been holding him two hours. He couldn’t go to sleep.”
When Sheila had put the child into his cot, she came back for an explanation. “He was so unhappy, poor Charlesie...” Renate was saying to me, flushed and laughing, wiggling her bare feet and stretching her legs in the old tight green pants. “I don’t know, if he had a stomach-ache or what...? I was not able to do a thing, to finish my packing, nothing. I held him in my arms two hours...” (NFP: 103)

Sin embargo, Renate finalmente abandona esta casa para seguir buscando un lugar en el que no sentirse extraña tras haber demostrado que nuevamente los sentimientos más íntimos del ser humano están estrechamente unidos a la situación que le toca vivir.

8. “A Chip of Glass Ruby”

Esta historia nos presenta a uno de los personajes que Gordimer considerara “héroes” (heroína en este caso), es decir una de esas personas capaces no sólo de saltar la barrera del color a nivel personal, sino también de hacer extensiva esta concepción a la lucha social para ayudar a conseguir sus derechos a la mayoría segregada. Ya Kevin Magarey hablaba de la protagonista como una de las heroínas de la narrativa de Gordimer “The heroine of one of Gordimer’s stories is a South African *Indian* woman in whose nostril her mother had fixed, when she was a girl, an ornament that is now too “old style,” even for her: “a chip of glass ruby”” (Magarey, 1990: 69).

El título alude al trocito de rubí que la madre de la protagonista, Mrs. Bamjee, colocó en la nariz de su hija como distintivo de su religión hinduista: “When she was a girl, in the Transvaal town where they lived still, her mother fixed a chip of glass ruby in her nostril; but she had abandoned that adornment as too old-style, even for her, long ago” (NFP: 105). De este modo Gordimer, después de habernos presentado a blancos que renacían al saltar la barrera del color, nos pone ahora ante una mujer hindú que también está del lado de la mayoría negra. Las conversaciones entre Mrs. Bamjee y su marido Yusuf ponen sobre el mantel las posturas encontradas de ambos, pues Yusuf no puede entender la razón por la que su mujer defiende los derechos de la mayoría de color si ellos, a pesar de vivir también segregados, disfrutaban de mayores privilegios que la población negra:

When the duplicating machine was brought into the house, Bamjee said: “Isn’t it enough that you’ve got the Indian’s troubles on your back?” Mrs. Bamjee said, with a smile that showed the gap of a missing tooth but was confident all the same, “What’s the difference, Yusuf? – we’ve all got the same troubles.”

“Don’t tell me that. We don’t have to carry passes; let the natives protest against passes on their own, there are millions of them. Let them go ahead with it.” (NFP: 104)

Sin embargo, Mrs. Bamjee continúa su lucha política y sus reuniones con otras personas que le acompañan en sus reivindicaciones, tanto

personalidades: “He was used to coming home and finding his wife sitting at the dining-room table deep in discussion with strangers or people whose names were familiar by repute” (NFP: 105) como personas no conocidas “Twice in that week of riots, raids and arrests he found black women in the house when he came home; plain ordinary native women in doeks, drinking tea” (NFP: 107).

Toda la familia es consciente de la lucha en que Mrs. Bamjee está inmersa, lo que le empuja incluso a llevar la fotocopidora para preparar octavillas a su casa. Por esa razón, la noche que la detienen son sus propios hijos quienes se encargan de prepararle el equipaje, pues todos esperaban ese momento. Tras la detención, Mr. Bamjee se niega a visitarla en prisión, mientras los hijos e hijastros – ella era viuda cuando se casaron – sufren en el colegio las vejaciones de un profesor de color que se muestra como antihéroe a pesar del color de su piel:

“The teacher made him come up and stand in front of the whole class, and he told them, ‘You see this boy? His mother’s in jail because she likes the natives so much. She wants the Indians to be the same as natives.’” (NFP: 111)

Sin embargo, Girlie, la hija mayor, sigue visitando a su madre en prisión y el día del cumpleaños de Mr. Bamjee lo sorprende felicitándolo de parte de su madre, lo que lo hace que éste se percate entonces del modo en que Mrs. Bamjee tiene siempre en su mente a los demás, tanto a su propia familia como a la población negra que vive la segregación racial, y en ese momento Mr. Bamjee descubre que es precisamente esa capacidad de tener siempre en consideración al “otro” lo que ha hecho que siempre la haya amado:

“Oh, but don’t you see?” the girl said. “It’s because she doesn’t want anybody to be left out. It’s because she always remembers. Remembers everything – people without somewhere to live, hungry kids who can’t get educated – remembers all the time. That’s how Ma is.”

“Nobody else is like that.” It was half a complaint.

“No, nobody else,” said his stepdaughter.

She sat herself at the table, resting her belly. He put his head in his hands. “I’m getting old” – but he was overcome by something much more curious, by an answer. He knew why he had desired her, the ugly widow with five children; he knew

what way it was in which she was not like others; it was there, like the fact of the belly that lay between him and her daughter. (NFP: 113)

Esta heroína de Gordimer muestra que el amor hacia el “otro” se puede dar a varios niveles, que van desde lo más personal, en su relación de pareja, a lo más social, lo que le lleva a luchar contra el segregacionismo que rechaza al “otro” al que ella ama. Así como en otros relatos las relaciones de poder del apartheid acaban determinando las relaciones de poder dentro de la pareja, en este relato se da la situación contraria, y Mrs. Bamjee muestra el modo en que la lucha por la aceptación del “otro” en la Sudáfrica del apartheid está directamente unida al amor a su “otro” más cercano, su marido.

9. “The African Magician”

Esta historia expone claramente la visión colonizador con respecto al colonizado tal y como se plasma en un crucero en donde coincide un grupo de blancos de mentalidad segregacionista:

These passengers setting off up the Congo River instead of across an ocean were those you might have met at any time as long as the colonial era lasted, travelling between the country in Europe where they were born and the country across the sea where its flag also flew. (NFP: 114)

Centraremos nuestro análisis en cómo el “yo” colonizador se reafirma con connotaciones positivas al tiempo que se atribuyen al “otro” colonizado connotaciones totalmente negativas. En lo concerniente a las connotaciones positivas que el colonizador da a su propio modo de vida y pensamiento, encontramos en la historia comentarios acerca de la superioridad de los postulados occidentales que guían sus anhelos por encontrar cualquier rincón que se parezca a la metrópoli. Así, es para ellos un descubrimiento el día que paran en una zona que emula la arquitectura europea:

We stopped, one day, long enough for us to be able to go ashore and wander round a bit; it was quite a place – white provincial offices in a garden with marigolds on a newly

cleared space of raw earth, a glass and steel hospital in the latest contemporary architecture, an avenue of old palms along the waterfront leading to a weathered red brick cathedral. (NFP: 120)

Asimismo, sólo la comida europea recibe una connotación positiva para estos viajeros: “We, thank God, were fed on veal and ham and Brussels sprouts, brought frozen from Europe” (NFP: 119).

Frente a esto, el “yo” adjudica al “otro” todo lo negativo. Así, se suceden los comentarios de desprecio hacia un país que en nada se parece a la metrópoli: “Country full of nothing. Bush, bush, trees, trees. Put you two metres in there and you won’t come out never” (NFP: 114) y se horrorizan al ver pintadas que piden la independencia:

‘My God, take a look at that, will you!’ It did not consist, as messages publicly addressed to no one in particular usually do, of curses or declarations of love, but hailed, in misspelt French and the uneven script of some loiterer in Leopoldville harbour, the coming of the country’s independence of white man’s rule, that was only two months away. (NFP: 116)

En las conversaciones que comparten los personajes blancos podemos encontrar comentarios que definen al “otro” negro como antagonista y que le atribuyen cualidades como la inferioridad mental que casi los iguala con animales. Por ejemplo, a raíz de la pintada pro-independentista mencionada antes, el comentario es “They are mad, truly. They think they can run a country” (NFP: 116). Justo a continuación otro de los viajeros atribuye características animales a la población de color: “They are just like monkeys, you know. We’ve taught them a few tricks. Really, they are monkeys out from *there*” (NFP: 116).

Todos estos prejuicios se ven reafirmados cuando por la mañana suben al barco los vendedores de marfil con la intención de vender sus mercancías y los blancos se recomiendan cautela apelando al estereotipo del negro como ladrón: “One of the agricultural officers, whose child, learning to walk, hampered his father’s left leg like a manacle, said: “Have you locked your door? You want to, while these fellows are about. They’ll take anything”” (NFP: 119).

Sólo en este contexto se puede entender la anécdota del mago africano al que alude el título. El hombre sube al barco para representar un truco de magia que no gusta a los acaudalados blancos, razón por la que éstos solicitan la devolución de la cuantía que pagaron para ver el truco. No obstante, esto adquiere mayor importancia por el hecho de creerse timados por un negro, lo que supone la inversión de la estructura habitual de poder del apartheid:

It was clear that most of the people did not like to be done-down, it was a matter they prided themselves on – not to be done-down, even by blacks, whom they didn't expect to have the same standards about these things and whom they thought of as thievish anyway. (NFP: 123)

Las relaciones de poder se enfatizan cuando este malestar va en aumento durante la segunda sesión de magia, un truco de hipnosis que supone la subyugación del blanco a manos del negro mediante dicho método. Esta inversión de roles causa malestar en los espectadores blancos, que se sienten incómodos a la vez que fascinados:

It was the most extraordinary gesture. None of us could see her face; there was nothing but the gesture, God knows where it came from – *he* could not have put it into her will, it was not in any hypnotist's repertoire, and she, surely, could not have had the place for something so other in her female, placidly sensual nature. [...] I was horribly afraid; and how can I explain that, either? For it was beautiful, and I have lived in Africa all my life and I know them, *us*, the white people. To see it was beautiful would make us dangerous. (NFP: 127)

El mago consigue vencer el malestar de la chica que hipnotiza y traer paz en esa continua sensación de terror entre “*he*” y “*us*”, los dos términos que Gordimer escribe en cursiva y que suponen las dos partes de la dicotomía excluyente del apartheid. Pocas historias como ésta nos hacen una descripción tan vívida de las percepciones del “yo” y del “otro” y del miedo a la aceptación de ese “otro” negro en lo más profundo del subconsciente, tal como queda implícito en el truco del mago.

10. “Tenants of the Last Tree House”

Gordimer nos lleva de nuevo a una historia de adolescentes blancos que forjan su personalidad. Este grupo de chicos que construye una casa en un árbol - de donde viene el título del relato - se amplía con dos chicas que más tarde se unen a ellos. La inserción del individuo en una nueva dimensión social empieza por el conocimiento del cuerpo del “otro”, y es así como Cavada, una de las chicas, se inicia en juegos eróticos con alguno de los chicos. Al respecto Kevin Magarey afirma: “We have seen that in Gordimer the discovery of communion in sex and the discovery of contingency in death are complementary (cf. “Tenants of the Last Tree House”)” (Magarey, 1990: 69), refiriéndose a la coincidencia de estos hechos con la muerte del mendigo que se refugiaba en la casona derruida que da título a la historia.

No obstante, el descubrimiento de esta nueva dimensión de proyección en el “otro” por parte de Cavada será castigado por su entorno, pues cuando la chica expande los comentarios sobre su descubrimiento del sexo, éste se convierte en una falta grave por la que se castiga a la niña y se pone en conocimiento de los padres, lo que hace que Cavada empiece a inventar entonces anécdotas como modo de protección ante la sociedad que la acusa.

Podemos afirmar, por consiguiente, que la sociedad actúa nuevamente como elemento de contención del acercamiento entre las personas, en este caso hacia el “otro” más cercano que supone la primera pareja, lo que se constituye a su vez en un fiel reflejo del segregacionismo a mayor escala propugnado por el apartheid.

11. “Good Climate, Friendly Inhabitants”

En este relato retomado en posteriores selecciones de historias por la autora, Gordimer narra en primera persona la historia de la empleada de una gasolinera que vive un escaqueo con un personaje de vida incierta a la vez que nos ofrece una descripción minuciosa del modo en que ésta desprecia a la población de color tanto en general como de forma más particular en el trato diario con el chico de color que trabaja con ella.

De nuevo se nos muestra un personaje en el que se contradicen las potencialidades abstracta y concreta, ya que aparenta condescendencia con la población de color: “On the whole they’re not a bad lot of natives” (NFP:147), “I’d sooner talk to the blacks, that’s the truth, though I know it sounds a strange thing to say” (NFP: 147), cuando sin embargo realmente desprecia a este “otro” negro con sus acciones. El comentario que sigue a las líneas anteriores no puede ser más representativo, ya que si la protagonista prefiere hablar con los nativos es debido a que éstos muestran una actitud de sumisión hacia ella basada en la barrera racial: “At least they call you missus. Even old Madala knows he can’t come into my office without taking his cap off” (NFP: 147). La escritora continúa describiendo los prejuicios de esta mujer blanca con respecto al hombre de color cuando la protagonista alude de nuevo al nativo al que se considera inferior intelectualmente: “of course they’re like children” (NFP: 147), comentario similar al de los blancos de “The African Magician”.

Sin embargo, este relato supone una innovación en el sentido de que la potencialidad concreta nos muestra una evolución en la protagonista que finalmente hace que coincidan sus dos potencialidades. Así, a lo largo de la historia el segregacionismo deja de serlo en su cotidianidad, pues ante el escaqueo que vive la protagonista, ésta casi acaba convirtiendo a Jack, el chico de color con el que trabaja, en su confidente: “As I say, sometimes you find yourself talking to that boy as if he was a white person” (NFP: 150). El proceso de toma de confianza choca constantemente con el obstáculo de los prejuicios, y mientras que la protagonista afirma que “I don’t believe in discussing white people with natives, as a rule, I mean, whatever I think of a white, it encourages disrespect if you talk about it to a black” (NFP: 152), sin embargo va depositando progresivamente su confianza en el chico, lo que da lugar a una situación de constante contradicción, pues ha dado un vuelco a la actitud inicial y, aunque desee reafirmarse en su segregacionismo, su potencialidad concreta demuestra lo contrario: “But I told Jack. That’s the funny thing about it” (NFP: 153). Es así como, al final de la historia, la protagonista consigue percibir al “otro” de forma diferente al modo segregacionista en que lo hacía al principio tras haberse acercado a éste a través de la convivencia cotidiana:

“They’ve got more feeling than whites sometimes, that’s the truth” (NFP: 156), dice sobre los nativos a partir de la experiencia de confianza con Jack. Este nuevo respeto hacia el “otro” llega hasta el punto de llevar a cabo una generalización que, partiendo de su nefasta experiencia con el blanco prófugo al que dio cobijo, atribuye al blanco males que el apartheid reservaba al hombre de color: “it’s not only that it’s not safe to walk about alone at night because of the natives, this whole town is full of people you can’t trust” (NFP: 158).

Podemos concluir, por consiguiente, que en esta historia Gordimer intenta mostrar cómo se puede derribar barreras mediante el trato directo con el “otro” al tiempo rompe los estereotipos que el apartheid mantenía sobre blancos y negros, mostrando al personaje blanco como adjudicatario de muchos de los males que el apartheid reservaba al hombre de color, y al hombre de color como todo lo contrario.

12. “Vital Statistics”

Gordimer nos plantea en este relato la problemática del individuo que lucha por escapar de sus condicionantes sociales y que en su huida acaba por encontrarse emocionalmente vacío. La escritora nos muestra el modo en que Ismelda, una chica pobre, se inicia en el mundo de la moda como forma de escalar socialmente y de abandonar la pobreza que la sociedad le había asignado y que acabará sometiendo a las otras chicas de su entorno: “These girls had dropped childhood, with its bond of physical dependency on parents, behind them. They had forgotten what they had been, and they did not know that they would become what their parents were” (NFP: 161).

Ismelda decide romper todos los lazos con su familia y amigos en su huida, lo que la convierte en una mujer fría y despiada, pero famosa. Así, Ismelda, ya convertida en Mel, desprecia a su familia y ridiculiza a Bob, el único chico que siempre la quiso, cuando vuelve a coincidir con él al cabo de los años. Aislada al tiempo que rodeada de gente, Mel se constituye en el ejemplo de individuo vacío que ha rechazado a todos para lograr reconocimiento, y podemos encontrar en ella un paralelismo claro con la

sociedad del apartheid, que potencia ese rechazo hacia el “otro” y acaba originando sectores sociales aislados.

13. “Message in a Bottle”

En esta brevísima historia en donde la protagonista hace un repaso de lo que le ha acontecido a lo largo del día, Gordimer hace uso de un “terse, quickly, slightly telegraphic style” (Magarey, 1990: 60) para describirnos “the problem of communication” (Magarey, 1990: 60) que va desde lo físico a lo más íntimo, como acertadamente señala este crítico:

Gordimer habitués (readers of this article may I hope be regarded as induced members of this class) will recognise the multi-faceted, uncertain, open images of a Gordimer story – except that the images of this are of, precisely, mutual containment or enclosures, glass windows and closed cars and cages and infected eggs and singing boiling kettles, separation, ignorance, non-communication at various levels, from the physical to the intimate (the mother and child know each other well: it is the experience of pain that divides them.) (Magarey, 1990: 61)

Nuevamente, la escritora reflexiona sobre la incomunicación y la angustia del individuo en sociedad que ha llevado al compañero de trabajo del marido de la protagonista al suicidio cuando nadie podía imaginar que esto pudiera ocurrir. Así pues, el sujeto aislado en sociedad se convierte nuevamente en el protagonista de este relato que de nuevo puede interpretarse desde el marco más amplio de la situación socio-política del apartheid que propicia esa incomunicación entre razas.

14. “Native Country”

Gordimer retoma en este relato la historia del *exile*, en este caso tal y como la vive una familia de inmigrantes cuya hija Anita va creciendo enamorada de Axelrod, un coleccionista de antigüedades con el que finalmente se casa. La actitud de aislamiento del exiliado que se muestra al principio del relato no cobrará su dimensión real hasta el final del relato, pues el rechazo

hacia el “otro” negro que estos emigrantes muestran acabará acarreado consecuencias en la subjetividad de Anita para siempre. No obstante, Anita consigue abandonar su condición de exiliada y regresar a Europa junto a su marido, en donde éste continúa su afición por el coleccionismo.

Sin embargo, la vuelta a Europa no soluciona los problemas de comunicación de la pareja, que van a ser expuestos por medio de uno de los pequeños detalles que tanto pueden llegar a significar en la narrativa de Gordimer: una alejandrita por la que Anita siente fijación y que su marido suele llevar en el bolsillo. El descubrimiento, tras la muerte repentina de Axelrod en Italia, de que éste había mandado engastar la alejandrita en un anillo para alguien que no era ella pone al descubierto la existencia de la incomunicación en esta pareja que aparentaba no tener secretos y revela la preocupación de Anita por su obsesión por la alejandrita y su falta de atención ante otros detalles importantes: “And yet she had cared for nothing of the things they had valued. Nothing. Only the alexandrite” (NFP: 192).

La revelación de la falsedad en que había vivido antes hace recordar a Anita el modo en que, como niña, había despreciado al “otro” negro de la Sudáfrica del apartheid, y le hace arrepentirse del aislamiento en que vivió con respecto a la población de color que a sus ojos vivía una vida con menos dobleces que la que a ella le tocó vivir: “Why had she not gone down there among the black men and women and learned what they were laughing at and tasted what they tasted when they tipped the jam tin and the beer went down their throats?” (NFP: 191-192). La alejandrita se constituye ahora en el elemento que define su rechazo hacia ese “otro” con el que se negó a convivir y al que ahora le gustaría haber conocido, pues fue el elemento que la ayudó a definirse como europea frente al “otro” negro:

Long ago, that time, Axelrod and her father had looked with ridicule on the heavy black wooden figures with bellies and breasts and sex plainly stated. She tried to remember the figures but it was too far away, and she could not. And yet she had cared for nothing of the things *they* had valued. Nothing. Only the alexandrite. (NFP: 192)

Al dejar a un lado la alejandrita, Anita vuelve a retomar su condición de *exile*, al sentir que ya no pertenece a la sociedad europea con la que se había

identificado y al evocar la sociedad sudafricana en la que creció como el lugar al que le gustaría pertenecer.

15. “Some Monday for Sure”

De nuevo, la lucha política pasa a ocupar un lugar protagonista en esta historia corta. Josias, el cuñado del narrador, trabaja llevando explosivos a una mina en un camión, y planea participar en una protesta, lo que horroriza a Emma, la hermana del narrador. El título alude a la fecha en que el narrador estima que podría tener lugar la protesta, puesto que el lunes es el día en que Josias siempre se traslada en camión a la mina: “I knew it must be a Monday. I notice that women quite often don’t remember ordinary things like this, I don’t know what they think about – for instance, Emma didn’t catch on that it must be Monday, next Monday or the one after, some Monday for sure” (NFP: 197).

La incertidumbre sobre la protesta lleva al narrador al lugar en donde ésta se va a celebrar, y allí contempla peculiaridades de esta heterotopía de desviación, como son las cabañas de barro en donde descubre unos curiosos dibujos que se salvan de la fealdad: “It’s mad to say that a mud house can be pretty, but those patterns made in the mud looked nice” (NFP: 201), o la desesperada situación de algunos de los habitantes de esta heterotopía, que Gordimer ejemplifica en el hombre con el que el narrador entabla conversación, quien le suplica un trabajo y con este hecho reafirma al narrador en su convicción de la necesidad de llevar a cabo la protesta que pueda mejorar su situación, algo que querría decirle a este hombre y que no se atreve a hacer por precaución:

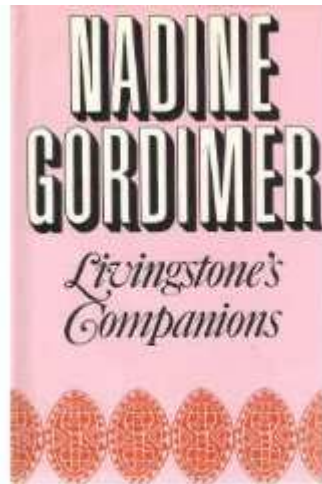
I had a crazy feeling I wanted to tell him something wonderful, something he’d never dreamed could happen, something he’d fall on his knees and thank me for. I wanted to say, “Soon you’ll be the farmer yourself and you’ll have shoes like me and your girl will get water from your windmill. Because on Monday, or another Monday, the truck will stop down there and all the stuff will be taken away and they – Josias, me; even you, yes – we’ll win for ever”. (NFP: 202)

No obstante, la realidad se muestra bien distinta, y el lunes en que esto sucede Josias y su cuñado se ven forzados a darse a la fuga. Empieza así una escapada que los llevará a convertirse en *exiles*, con lo que por tercera vez encontramos esta figura en esta colección de relatos. Primero fue Renate, después Anita y su familia, y ahora son Josias y su cuñado, y más tarde Emma, quien se une a ellos en uno de los países vecinos en donde “Some of our leaders who are refugees like us live in these houses and have big cars; everyone knows they’re important men, here, not like at home when if you’re black you’re just rubbish for the locations” (NFP: 205). Sin embargo, Emma no consigue adaptarse a esta nueva realidad, y sufre la misma inadaptación que antes se describía en Renate:

She shakes her head slowly, over and over, and I know she’s going to cry again. “A place where there’s no one. I get up and look out of the window and it’s just like I’m not awake. And every day, every day. I can’t ever wake up and be out of it. I always see this town.” [...] “Heavy, heavy. Yes, for a woman alone. No friends, nobody. For a woman alone, I can tell you.” (NFP: 207)

De nuevo, Gordimer nos presenta al héroe y a la heroína de su literatura de tiempos del apartheid, en este caso en las figuras de Josias, su cuñado y Emma, quienes en su defensa del “otro” asumen su condición de proscritos y de *exiles* con la problemática personal que ello conlleva. Nuevamente lo personal y lo social están se dan la mano en este relato de Gordimer.

LIVINGSTONE'S COMPANIONS. 1972



- . "Livingstone's Companions"
 - . "A Third Presence"
 - . "The Credibility Gap"
 - . "Abroad"
 - . "An Intruder"
 - . "Inkalamu's Place"
- . "The Life of the Imagination"
 - . "A Meeting in Space"
 - . "Open House"
 - . "Rain-Queen"
 - . "The Bride of Christ"
 - . "No Place Like"
 - . "Otherwise Birds Fly In"
 - . "A Satisfactory Settlement"
 - . "Why Haven't You Written?"

A lo largo de la década de los setenta Gordimer sigue cultivando un estilo realista, si bien empiezan aparecer esporádicamente en dos de las historias (“Livingstone’s companions” y “The Credibility Gap”) los primeros rasgos que podemos considerar postmodernistas en su narrativa, rasgos que se irán acentuando hasta convertirse en dominantes en la época del post-apartheid. Así, nos encontramos con los primeros casos de fragmentación narrativa y, en algunos casos, de metaficción. Se puede establecer de este modo un paralelismo entre su producción novelística y su producción de relatos, pues es precisamente en la década de los setenta cuando, con *The Conservationist*, Gordimer se inclina hacia un tipo de literatura más postmoderna, como bien indica Rosalía Baena en el primer capítulo de su obra:

A la evolución ideológica que supuso *A Guest of Honour* corresponde otra formal que comienza con la publicación en 1974 de *The Conservationist*, novela con la que gana el Booker Prize. A partir de esta obra podemos apreciar que su técnica narrativa tiende hacia técnicas postmodernistas y metaficciones, con la utilización de una perspectiva múltiple y fragmentada, mediante la que expresa realidades cada vez más complejas. (Baena Molina, 1998: 39)

En apoyo a nuestra tesis de que el realismo crítico y el postmodernismo no tienen por qué ser excluyentes, mostraremos en esta colección el modo en que ambos coexisten. Así, si bien podemos considerar como postmodernistas algunos de estos relatos, Gordimer continúa volcándose en el uso del realismo crítico como forma de describir los entramados de poder de la Sudáfrica del apartheid, y podemos afirmar que lo hace incluso con más dureza, lo que se corresponde con su giro político hacia posiciones cada vez más radicales reconocidas por la propia autora, y al que también alude arriba Rosalía Baena en consonancia con la demás críticografía gordimeriana que aprecia esta radicalización, especialmente en la novela. Procedemos a continuación a llevar

a cabo un análisis de los relatos que nos permita no sólo explorar la unión entre la dimensión social y lo personal tal y como hemos venido haciendo hasta ahora, sino también el elemento postmodernista en los casos específicos en que se presenta.

1. "Livingstone's Companions"

La historia que da título a toda la colección de relatos nos describe la búsqueda emprendida por el protagonista de las tumbas de los compañeros de Livingstone, búsqueda que se convertirá a su vez en un descubrimiento de una zona de África desconocida para él y sobre todo en una exploración de su propio interior.

Se trata de un relato en donde se aprecian ya rasgos postmodernistas arriba mencionados como la fragmentación, que mezcla desde el principio la narración del evento político que está cubriendo el periodista con la búsqueda de las tumbas de los compañeros de Livingstone, y la intertextualidad, que nos viene dada por la cita de los propios textos extraídos de los diarios de Livingstone, que acompañan al protagonista y ayudan al lector a conseguir una visión más amplia del relato.

El tema colonial se convierte en el eje sobre el que gira todo el relato desde el inicio mismo en que se presenta al Congreso sudafricano como fiel seguidor de la mentalidad y de la estética blanca:

Some members watched the clock (gift of the United States Senate) whose graceful copper hand moved with a hiccup as each minute passed. The Speaker in his long curly wig was propped askew against the tall back of his elaborate chair. His clerk, with the white pompadour, velvet bow and lacy jabot that were part of the investiture of sovereignty handed down from the British, was a perfect papier-mâché blackamoor from an eighteenth-century slave trader's drawing room. (LC: 4)

El propio protagonista, Carl Church, participa al principio de esta mentalidad, si bien evolucionará a medida que avanza el relato. De hecho, su actitud inicial con respecto al hecho de leer los *Diarios* de Livingstone: "How enjoyable it would have been to read the journals six thousand miles away, in autumn, at home, in London" (LC: 10) es contradicha más adelante cuando

Carl Church siente justo el sentimiento opuesto, es decir, la necesidad de permanecer en el lugar cerca de las tumbas y cerca del lago, de la naturaleza: “he preferred everything to stay as it was, in its place, at noon by the lake” (LC: 19), dando lugar a una sensación de pertenencia que le embarga al tiempo que revive lo que pudo ser esa zona en el pasado: “Twenty thousand slaves a year passed this way, up the water. Slaves, missionaries, colonial servants – all had brought something and taken something away” (LC: 19). A través de la lectura de los diarios de Livingstone y su estancia en el lugar, Church acaba sintiendo cómo pudo ser la vida de los exploradores de aquella época: “Was this how the first travellers had borne it, each day detached from the last and the next, taking each night that night’s bearing by the stars?” (LC: 28). Su comunión con el lugar es tal, que llega un momento en que siente la presencia del lago como algo vivo: “The lake became an unslakable thirst, the night-thirst, the early-morning thirst that cannot stir a hand for the surcease of water” (LC: 35). Es de entender, por ello, que ante tal presencia, el hotel de lujosa imitación europea que construyó el marido de la dueña del actual hotel acabase comido por la maleza, casi desaparecido; es de entender, asimismo, que el lago sea el punto de referencia de las tumbas tanto de Livingstone como del marido de la dueña del hotel en donde Church se aloja: “All they looked back, these dead companions, to the lake, the lake that Carl Church (turning to face, as they did, now) had had silent behind him all they way up” (LC: 37). Lo espacial acaba simbolizando de este modo la dialéctica colonial sobre la que se sustenta el relato.

Contrasta la paz que Church llega a alcanzar con el malestar del hijo de la dueña del hotel, personaje en el que Gordimer vuelve a representar la insatisfacción del individuo en la sociedad del apartheid. El hijo reproduce así la ansiedad de su propio padre, quien encontró en el suicidio el único modo de escapar de su malestar vital. De este modo, el hijo se constituye en la voz crítica dentro del grupo de blancos del hotel que siguen la estética occidental frente a lo genuino del lugar que consigue atrapar – y transformar – a Church.

2. "A Third Presence"

Gordimer retoma de nuevo en este relato la descripción del individuo como ser social, y en este caso ejemplifica en dos hermanas las actitudes contrarias de aceptación del rol social asignado o de actitud crítica contra éste. Así, la escritora nos presenta a Naomi como la hermana guapa que se casa joven y sigue una vida en base a los convencionalismos sociales, frente a Rose, la hermana que ejerce el papel crítico frente a la sociedad contra la que se rebela. Esta actitud hace de Rose un ser desarraigado que crea su propia vida llena de amantes ávidos de conocimiento, primero el Doctor Ferovec y después Dirk Mosbacher, quienes la llevan a convertirse en una nueva mujer intelectual y físicamente. Es Mosbacher quien consigue hacer que Rose adopte la actitud crítica ante la sociedad que la malentiende: "Through him she fought and discarded once and for all the standards and ambitions by which she had been disqualified" (LC: 43). Rose renace así como individuo y lo hace también físicamente, hecho al que alude el título, pues después de una operación estética de nariz su hermana siente entre ellas "una tercera presencia".

A pesar de que muchos de los personajes críticos con la estructura social acaban por ser infelices en las historias cortas de Gordimer, en este caso Rose consigue la felicidad en contraste con su hermana Naomi, que acaba cayendo en un hastío que la debilita y a quien siempre quedarán vedadas las experiencias que Rose ha vivido gracias a su actitud crítica:

Naomi had not dreamed of the strange reassurance one could experience, seventeen and alone in the back room of a lodging house in an unfamiliar city, in the daily contact with the black woman who came to clean. Naomi had had no chance to learn that a man who had lived a whole life in another continent, another age, another tongue, could be patiently reached through the body. Naomi had no way of knowing the moments of rest in understanding that come, outside sex, outside intellectual compatibility, outside dependency, between people more than strangers" (LC: 47)

Gordimer va más allá en su análisis, y señala como origen de la infelicidad de Naomi su egocentrismo y la consiguiente incapacidad de llegar al "otro" que ello implica:

But what could Naomi know of the delicate business, the pain and rebuff, the unexpected acceptance and unexplained rejection of approaching the mystery of the individual? Since she was a child she had known nothing but extensions of herself and her own interest, with her parents and her husband she shared the blood of her children, and the milk the children imbibed from her body was assumed as a guarantee of their identity with her. (LC: 47)

Gordimer representa de este modo la aceptación y el rechazo del “otro” como el elemento básico sobre el que se han construido las actitudes enfrentadas de las dos hermanas, y muestra la infelicidad a la que el egocentrismo ha llevado a Naomi frente a la plenitud personal que la aceptación de su dimensión social real de aceptación del “otro” ha originado en Rose. De este modo, el segregacionismo del apartheid encuentra de nuevo su correlato en las vidas cotidianas de estas dos hermanas, en el caso de Naomi como elemento sobre el que sustenta su cotidianidad incapaz de llegar al “otro”, y en el de Rose como elemento contra el que se rebela para conseguir así su felicidad gracias a su contacto con el “otro”.

3. “The Credibility Gap”

Se trata del segundo relato en donde nos hallamos ante rasgos postmodernistas tales como la fragmentación narrativa, la intertextualidad en forma de cita y la posibilidad de entender la realidad como constructivismo.

La fragmentación narrativa nos presenta dos historias, una que sucede en el presente y otra que nos describe detalles del pasado de la vida de Mrs. Doris Aucamp, una activista anti-apartheid. Ambas historias son intercaladas e interrumpidas con transcripciones en negrita de las palabras de los protagonistas en el presente durante una llamada telefónica, pues en realidad la narración paralela de las dos historias se acaba por convertir en una estrategia para postergar la fatal noticia de que una de las chicas del grupo de amigos de una de las hijas Mrs. Aucamp ha muerto por un accidente. El título viene del hecho de que la madre, al final del relato, plantea a su hija la posibilidad de que la historia de la muerte de esta chica quizás no sea cierta,

con lo que la madre deja abierta la puerta al constructivismo postmodernista como posibilidad de creación de realidades imaginarias.

Cobra especial relevancia en este relato la descripción que Gordimer hace de Mrs. Aucamp como una de las heroínas contrarias al apartheid, posición que sigue siendo percibida como tal con el paso del tiempo por las amistades de su hija: “It was quite a momentary thrill of admiring curiosity that they realized that this woman – somebody’s mother – had actually served a prison sentence for what she believed (of course, what they *all* believed) about the idiocy of the colour bar” (LC: 53). La intertextualidad postmodernista se apoya en la reflexión crítica sobre la posición de rechazo al apartheid cuando la autora cita a Lévi-Strauss para reafirmar su visión del hombre como *zoon politikon*: “Her mother nodded her head as if in sympathy for some disability. “You know what Lévi-Strauss says? Something, something ... ‘as man moves forward he takes with him all positions he’s occupied in the past and all those he’ll occupy in the future” (LC: 54). Consciente de esta dimensión social del ser humano y de las relaciones de poder en las que se apoyan, Mrs. Aucamp prohibió desde siempre que ninguna persona de color se dirigiera a ella o a sus hijos con las tradicionales fórmulas de respeto usadas hacia el blanco: “Nothing’s ever going to change for the blacks, here, until people like you understand that nobody’s born ‘master’, never mind white kids in short pants” (LC: 56) al tiempo que abrió su casa al “otro” negro como igual: “When the children of the house were small the front door had opened often upon black faces” (LC: 56).

Gordimer intercala esta descripción de la heroína gordimeriana con la de la cotidianidad de sus hijos y con la noticia de la muerte de la chica amiga de su hija, y a pesar del uso de elementos postmodernistas, sigue existiendo dentro del relato el realismo crítico que nos sigue ofreciendo la disección social de la Sudáfrica del apartheid desde el punto de vista crítico de las relaciones humanas como manifestaciones de poder que pueden ser superadas.

4. “Abroad”

De nuevo, Gordimer regresa a un estilo realista crítico para mostrarnos el arraigo del rechazo hacia el “otro” negro tal y como se pone de manifiesto en la historia de Manie Swemmer, quien decide visitar en lo que era entonces Rodhesia del Norte a los hijos que emigraron allí años antes. Al ubicarnos el relato en este país en el que la población de color ya ha logrado el poder, Gordimer nos presenta esta posibilidad como real, lo que supone una propuesta de solución a los males que diagnostica su realismo crítico.

Todo el relato pondrá de manifiesto el modo en que el “otro” negro es percibido por Swemmer, el “yo” blanco, y cómo la percepción de éste se verá modificada en base a criterios de poder no existentes en Sudáfrica. Así, el hecho de que en Rodhesia del Norte el “otro” de color ocupe puestos de responsabilidad origina una reformulación en la forma en que Swemmer muestra su rechazo hacia el “otro”, que éste seguirá llevando cabo ahora en base a términos económicos.

Cuando Manie Swemmer llega a Rodhesia del Norte, es recibido por Willie, el menor de sus hijos, quien atraviesa una dura situación laboral que le obliga a vivir en un piso compartido, razón por la cual no puede alojar a su padre. Puesto que su otro hijo vive fuera de la ciudad y no mantiene contacto con Willie, Swemmer decide buscar alojamiento en “The Regent”, un hotel en donde se había alojado en viajes anteriores. Si bien le informan de que el hotel está lleno debido a la celebración durante esos días de un evento importante, Swemmer finalmente consigue que le asignen una habitación gracias a la influencia del dueño del hotel, antiguo conocido suyo. Sin embargo se trata de una habitación compartida, y el problema del rechazo hacia “el otro” surge en el momento en que Swemmer es informado de que la persona con quien ha de compartir la habitación es un huésped indio:

“You mean an Indian chappie?”

“But he’s not one of your locals,” said the manager. “Not one of these fellows down here. A businessman, flown in this morning on the VC10”

“Oh, he’s well-dressed, a real gentleman,” the receptionist reassured in the wide-eyed recommendation of something she wouldn’t care to try for herself. (LC: 73)

Finalmente, Swemmer accede en base a la argumentación de la recepcionista, haciendo suya la justificación de la posición social para aceptar al “otro”, algo que volverá a repetirse más adelante en el bar al que va acompañado por su hijo, en donde se encuentra con una concurrencia de clientes de color que sería impensable en Sudáfrica:

And yet there were blacks. Oh yes, that was something. Blacks sitting at the tables, and some of them not too clean or well-dressed, either. Looked like boys from the roads, labourers. Up at the bar were the white men, the wide backs and red necks almost solidly together. (LC: 75)

En este lugar Swemmer recibe un trato excepcional por parte de un señor de color que resulta ser uno de los nuevos mandatarios del país, y inicia con él una conversación después de que el hombre entregue a Swemmer un billete sudafricano que se le había caído. Si bien su actitud inicial es la de recelo hacia este “otro” de color: “after all, you didn’t expect such honesty of a native,...” (LC: 76), sin embargo la conversación que ambos inician hacen que Swemmer llegue incluso a sentir simpatía hacia el mandatario y que el sudafricano acabe por hacer un comentario a su hijo con respecto a la necesidad de apertura mental que más tarde él mismo devastará con sus propias acciones: “I’ll tell you something, Willie, he may be black as the ace of spades, but that’s a gentleman. Eh? You got to be open-minded, otherwise you can’t move in these countries. But that’s a gentleman!” (LC: 78). La respuesta de Willie es la de cualquier sudafricano segregacionista: “‘Some of them put on an act,’ said Willie. ‘You get them wanting to show how educated they are. The best thing is don’t take any notice’” (LC: 78). Tras esto, Gordimer utiliza el argumento de una pelea en el bar para mostrar cómo entre los nativos se dan todo tipo de actitudes, como en cualquier grupo humano. El protagonista se asombra al ver que es la propia policía negra quien se encarga de arrestar a quienes se peleaban: “There was a brief uproar; of course natives are great ones for shouting. But the black hooligans were carted away by their own policemen like a bunch of scruffy dogs” (LC: 80).

Tras abandonar el bar, Swemmer regresa al hotel y se encuentra con que el ocupante indio con el que supuestamente iba a compartir habitación ha cerrado la puerta desde dentro y por tanto no tiene donde dormir. Ante su protesta, la recepcionista le informa de que sólo quedaría un lugar en donde dormir, una gran habitación compartida normalmente destinada a los más pobres, y es entonces cuando Swemmer reacciona ante esa propuesta mostrando de nuevo todos sus prejuicios segregacionistas: “But don’t put me with an African, now, man! I mean, I’ve only just got here, give me a bit of time. You can’t expect to put me in with a native, right away, first thing.” (LC: 81)

Gordimer nos muestra en “Abroad” la fuerza con que está arraigado el rechazo hacia el “otro” negro en el sudafricano blanco que representan Swimmer y su hijo, y cómo la superficial aproximación que Swemmer pretende hacer en base a la posición privilegiada que pueda ostentar ese “otro” en realidad queda en un conato que es eclipsado por la fuerza de sus más internos instintos segregacionistas. De este modo, la potencialidad abstracta se confirma con la concreta en las actitudes segregacionistas mostradas por Swemmer a pesar de su incipiente intento de acercamiento al “otro”.

5. “An Intruder”

Nadine Gordimer nos describe en este relato la historia de James y Marie, una pareja dada a la vida nocturna y bohemia, en la que es habitual que tras noches continuadas de alcohol James no se acuerde de nada de lo que pasó: “James, her husband, did not appear drunk during the sessions, but next day he would remember nothing of what he had said or done the night before.” (LC: 88) Pasa el tiempo, Marie se queda embarazada, y una de las noches en que se levanta ávida de comida, se encuentra la casa totalmente destrozada. La visión de este caos la horroriza, pero lo que más le horroriza es la familiaridad que puede percibir en ese caos:

But the mess spoke secretly, in the chaos there was a jeering pattern, a logic outside sense that was at the same time recognizable, as a familiar object turned inside-out draws a

blank and yet signals. There was something related only to them in this arrangement without values of disrelated objects and substances; it was, after all, the components of their daily existence and its symbols. It was all horrible: horribly familiar, even while they were puzzled to aghast. (LC: 91)

El pánico que esto suscita en Marie hace que ésta asocie el lugar con algo maléfico: “To her, evil had come out of the walls, as the black beetles did in the kitchen” (LC: 91), lo que la lleva a tomar la determinación de cambiar de casa. Sin embargo, el problema estará siempre con Marie, quien se percata de que ese algo maléfico realmente no entró desde fuera de la casa, puesto que nada estaba forzado, y que en realidad sólo pudo ser llevado a cabo por James, quien habría olvidado todo al día siguiente, como en él era habitual. Precisamente ya Karen Lazar describe a James como el intruso que da título a la historia, al que define como el womanizer que maltrata a su víctima (Lazar, 1993: 223-224).

De este modo, Gordimer nos muestra cómo la represión en que encierra a todos el sistema del apartheid acaba por afectar la vida de una pareja, que desarrolla los mismos roles de opresor y oprimido del sistema político imperante. Este elemento fue señalado por vez primera por Karen Lazar, al afirmar con respecto a este relato que:

The violence and rage expressed in the obscene actions of the ‘intruder’, appear to be on the same continuum of violence as the political system which manifests paranoically in the many references to ‘burglar bars’. The story can be read as a fictionalized instance of the ‘morbid symptoms’ which Gordimer, quoting Gramsci, frequently mentions: ‘The old is dying, the new cannot be born; in this interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms.’” (Lazar, 1993: 223)

Esta postura es reafirmada por Dominic Head, quien aludiendo a la crítica feminista de Dorothy Driver sobre el relato, que defiende que la historia acaba por mostrar la inestabilidad mental de la protagonista fruto del maltrato sufrido por su marido, va más allá uniendo lo personal a lo social al afirmar que:

The element of withdrawal which Driver detects, from the unequivocal feminist message, is in tune with its effect of productive ambiguity, and it also ensures a wider significance: the fact that a husband and wife are both implicated in a system of repression indicates how white female passivity colludes with a system of racial oppression. (Head, 1994: 169)

De este modo, podemos sostener que las interpretaciones de Karen Lazar y de Dominic Head de que el conflicto personal descrito en este relato es el reflejo del más amplio juego de poder impuesto por el apartheid están en consonancia directa con los postulados del realismo crítico.

6. “Inkalamu’s Place”

Gordimer nos presenta en este relato un protagonismo absoluto del espacio. La sola presencia en el título de un lugar, “Inkalamu’s Place”, nos hace conscientes de la importancia que éste ha de adquirir en el relato. En esta historia, como en “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe, la casa en sí misma llega a ser no sólo lugar, sino símbolo y entidad en sí misma: “The house was intimately close to me, like a body. The lop-side wooden windows on the ground floor with their tin panes, the windows of the second floor with their panes of wire mesh, hung half-open like the mouths of old people asleep” (LC: 96).

Nuevamente desde la perspectiva de la niña ya adulta que mira hacia atrás, Gordimer describe la casa de Inkalamu, un hombre blanco que tuvo varios hijos con mujeres de color al tiempo que seguía mostrando su admiración por el mundo de los blancos mediante una burda imitación de la estética occidental: “Inkalamu’s style was that of the poor boy who has found himself the situation in which he can play at being the lordly eccentric, far from aristocrats who wouldn’t so much as know he existed, and the jeers of his own kind” (LC: 95). Así, la escritora nos describe “Its pillars worm-tracked with mauve and blue by someone who had never seen marble to suggest marble to people who did not know what it was” (LC: 97). De este modo, Inkalamu lleva a cabo la materialización espacial de su sueño de emular al blanco poderoso: “within it was not the Englishman’s castle but a naïve

artifact, an African mud-and-wattle dream” (LC: 98). La propia biblioteca de Inkalamu, o hablando con más propiedad, los restos de lo que fue, también son un compendio de obras de blancos occidentales como los que él quiso ser y sentir a pesar de sus hijos y mujeres negras: “*The Tale of a Tub. Mr. Perrin and Mr. Traill. Twenty Thousand Leagues Under the Sea*” (LC: 97).

Sin embargo, tal afición por el mundo blanco no tiene cabida en el mundo de los descendientes de Inkalamu, niños mestizos que no muestran admiración hacia la estética blanca, razón por la que la casa acaba por caerse a pedazos con el paso del tiempo. La narradora hace hincapié además en que este lugar sólo merece la destrucción porque fue el lugar en donde Inkalamu intentó aprisionar a sus mujeres negras e hijos bajo la óptica de la visión blanca:

How good that it was all being taken apart by insects, washed away by the rain, disappearing into the earth, carried away and digested, fragmented to compost. I was glad that Inkalamu’s children were free of it, that none of them was left here in this house of that “character” of the territory, the old Africa in whose pioneering spirit had kept their mothers down in the compound and allowed the children into the house like pets. (LC: 99)

La casa se constituye por ello en la imagen de la disolución colonial, como afirma Dominic Head: “In the story ‘Inkalamu’s Place’ (1971) the empty house, formerly owned by the eponymous Kurtz-type character, is a succinct image of colonial dissolution” (Head, 1994: 177), razón por la que la narradora llega a sentir felicidad ante la desaparición de Inkalamu Williamson y de su casa: “I was glad that the Williamsoms were rid of their white father, and could live” (LC: 99).

Sin embargo, el final de la historia muestra a la narradora que precisamente esa liberación de los hijos de Inkalamu con respecto a la estética blanca los ha relegado a la miseria más absoluta reservada para ellos por el apartheid, hecho del que se percata cuando se encuentra con una chica negra que vive en la miseria y que resulta ser una de las hijas de Inkalamu. Pero a pesar de ello, la narradora se sigue alegrando de que la hija de Inkalamu despreciara los postulados de su padre e incluso de que viva en esa pobreza en lugar de hacerlo en esa casa que se constituye como una burda emulación de

una casa real de blancos adinerados: “Thank God she was free of him, and the place he and his kind had made for her. All was dead, Inkalamu was dead” (LC: 105).

7. “The Life of the Imagination”

Así como sucediera en “Abroad”, Gordimer nos vuelve a hacer conscientes en esta historia del trasfondo segregacionista que hay incluso entre aquellos que presumen de no ser partícipes de ese pensamiento monológico.

En este caso, la narradora sudafricana parte de un romance entre una mujer y su médico para presentarnos nuevamente al individuo que vive la incomunicación en su matrimonio y que busca otra persona en la que proyectar su individualidad como ser social. Sin embargo, tampoco el romance con su médico consigue que la protagonista supere su sensación de vacío, como queda patente cuando el médico decide pasar una noche en casa de ella aprovechando la ausencia del marido. Al irse, el amante deja abierta la puerta de la que ella le había dejado llave, y esto da rienda suelta a todos sus miedos y prejuicios con respecto al “otro” negro que cree que pudiese atacarla, un “otro” al que define como asesino:

He’s left the door open. She saw it; saw the gaping door, and the wind bellying the long curtains and sending papers skimming about the room, the leaves sailing in and slithering across the floors. The whole house was filling up with the wind. There had been burglaries in the suburb lately. This was one of the few houses without an alarm system – she and Arthur had refused to imprison themselves in the white man’s fear of attack on himself and his possessions. Yet now no door was open like the door of a deserted house and she found herself believing, like any other suburban matron, that someone must enter. They would come in unheard, with that wind, and approach through the house, black men with their knives in their hands. She, who had never submitted to this sort of fear ever in her life, could hear them coming, hear them breathe under their dirty rag masks and their *tsotsi* caps. (LC: 121)

Este miedo que nace de la imaginación colectiva a que alude el título le hace, por fin, sentirse unida al resto de la población blanca en su rechazo hacia

el “otro” negro y con ello empezar a superar el vacío que venía sintiendo: “She was empty, unable to summon anything but this stale fantasy, shared with the whole town, the whole white population” (LC: 122). Sin embargo, al describir a la imaginación como creadora del segregacionismo, la escritora nos está mostrando el prejuicio como pensamiento, como potencialidad abstracta que se encuentra en las antípodas de lo real, con lo que Gordimer nos presenta el carácter esquizofrénico del miedo del blanco que intenta tergiversar una realidad bien distinta. Pero aún desde el punto de vista de la manipulación aquí mencionado, Gordimer nos sitúa nuevamente ante el estrecho vínculo existente entre la subjetividad del sujeto y la realidad social. Asimismo, el hecho de que el miedo surja del despiste de su amante establece un paralelismo entre el miedo al “otro” de color y el miedo al “otro” que representa su amante, lo que vuelve a mostrar la influencia del apartheid en las relaciones más íntimas.

8. “A Meeting in Space”

Gordimer nos lleva en este relato a París, donde coinciden los dos chicos protagonistas de la historia: Clive, hijo de inmigrantes sudafricanos y Matt, un chico americano que resulta ser hijo de intelectuales que lo dejan libre durante todo el día mientras ellos se pasan el día escribiendo.

Gordimer describe la imitación que el niño americano hace del modo de vida bohemio de sus padres, lo que proporciona al relato la percepción que el niño tiene desde fuera de la sociedad burguesa europea, de un modo realista crítico. Así, el niño no duda de tildar a los europeos de psicóticos a lo largo del relato al tiempo que muestra a Clive gustos y aficiones propios de adultos que implican un rechazo hacia el sistema social dominante. El afán de Matt por observar y diseccionar se ve materializado en su afición por la fotografía, que le permite adoptar su criterio crítico ante cada imagen que desea analizar. El personaje de Matt es el de un incipiente realista crítico que, por consiguiente, siempre será testigo desde fuera: “The boy Matt had no street, house, house in a street, room in a house like the one they were in. ‘America,’ Clive said, ‘he’s in America’” (LC: 137).

9. “Open House”

El título alude al lugar en donde Frances Taver, la protagonista, acoge a un grupo de prófugos perseguidos por el apartheid. En términos tipológicos, Gordimer nos presenta en este personaje a una de sus heroínas, pues Frances Taver es una de esas personas que se adentra “on the secret circuit for people who wanted to find out the truth about South Africa” (LC: 39), y que aprovechando que la vigilancia sobre ella es menor por ser blanca, utiliza su casa como lugar de acogida para otros luchadores anti-segregacionistas: “hers, if anyone’s, was the house to meet them” (LC: 142).

De este modo, Gordimer vuelve a describirnos una reunión de blancos y negros de clara reminiscencia biográfica que Frances organiza a petición de Greenman Ceretti, un periodista americano que anhela conocer la realidad desde el punto de vista del sudafricano de color. Frances, aun consciente del recrudecimiento de las medidas policiales contra las reuniones interraciales,¹ y sabedora de que ésto podría acarrearle serios problemas, acaba por llevar a su casa a tres amigos de color que viven en la clandestinidad de la lucha contra el apartheid: Jason Madela, Edgar Xixo y Spuds Butezeli.

A lo largo de la entrevista éstos exponen ante Ceretti la dura situación de la vida de las personas de color en Sudáfrica con la naturalidad de lo cotidiano, en ocasiones con tintes de humor, y es al final de la historia cuando Frances se encuentra con una nota que alguien ha dejado para ella, y que implica un seguimiento de su actividad por parte de las fuerzas policiales del apartheid: “HOPE YOUR PARTY WENT WELL,” (LC: 150) dice la nota, dejando en el lector la incertidumbre acerca de quién pudo haberla escrito, y verificando la criminalización que supone ser una heroína en la Sudáfrica del apartheid.

¹ Con respecto al recrudecimiento de las medidas policiales en la Sudáfrica del apartheid durante esta época, Gordimer explica en este relato que: “A few years ago a gathering like this would be quite common, but now there aren’t many white people who would want to risk asking Africans and there aren’t many Africans who would risk coming.” (LC: 149)

10. "Rain Queen"

Gordimer se convierte en este relato en la testigo que nos presenta de un modo crítico a un grupo de blancos segregacionistas que esconden tras las apariencias un caso de ninfomanía. Como bien señala Anthony Sampson con respecto a este papel de testigo crítico de Gordimer:

In South Africa, whose white society was inflexibly resolved against self-examination, observing and retailing the flaws of this society, seemed then Gordimer's most rewarding vocation. As the diagnostician of the white South African psyche under pressure she has no equal. (Sampson, 1998: 108)

Así pues, Gordimer nos presenta un caso en el que una comunidad de blancos socialmente bien considerados acaban convirtiendo en una ninfómana a una chica joven, como la propia Gordimer se encarga de aclarar en una entrevista concedida en 1973 a Stephen Gray: "To me that story's about corruption. Of a child by grown-ups. It's learning adult ways the hard way, as their victim. What happens in that story? – the adults make a nymphomaniac out of that girl" (Gray, 1990: 72).

La moral blanca es descrita desde el principio como una moral de apariencias. Así, la madre se opone a que la hija se quede sola mientras ellos están fuera por miedo a las relaciones que pueda mantener con su novio, y sin embargo es durante esa estancia cuando la chica se acaba convirtiendo en ninfómana en manos de Marco Gatti, uno de los amigos casados de la familia que gozaba de buena consideración social. La historia nos muestra el modo en que la protagonista se va deteriorando en esta relación en la que se acaba acostumbrando a intimar con Eleanora, la mujer de Marco, al tiempo que crea para su novio un mundo de mentiras como aquél en el que ha caído ella. La protagonista finalmente es abandonada por Marco, quien hace gala de su sexualidad no sólo con respecto a la protagonista, sino también con respecto a su mujer, que con anterioridad no conseguía quedarse embarazada a pesar de haber visitado muchos médicos, pero sí que lo hace en esta época en la que su marido mantiene la relación de sexo descontrolado con la chica. De este modo Marco Gatti encaja en la descripción que Karen Lazar hacía en "An Intruder"

del hombre que domina mediante el sexo, reproduciendo así las relaciones de poder del apartheid en la esfera de la sexualidad, algo que viene dado por la significación misma del título, que Gordimer explica en la entrevista con Stephen Gray arriba mencionada:

And the whole story came to me from a tiny thing, a saying somebody told me of in the Congo, about eight years before I wrote that story. They told me that when it rained in the afternoons a Congolose would say: Little shower, just time for a girl. And then go off and find some little girl, and the affair lasted just for the hour the rain lasted. And it's from that germ that the story came. (Gray, 1990: 72)

Precisamente, la connotación de dominación narrada en esta anécdota está presente en la relación de Marco con la chica a la que corrompe, pues como las chicas congoleñas de la anécdota, durante la lluvia Marco va convirtiendo a la chica en una ninfómana a su servicio y se va constituyendo en el elemento dominante de la relación.

11. "The Bride of Christ"

Este relato se centra en el tema de la rebeldía adolescente que pone en tela de juicio a los padres mostrando la incompreensión generacional y la soledad del adolescente en el ámbito social de la familia, que de nuevo se muestra como espacio de lo político.

En la historia Gordimer describe esta rebeldía de la hija como una forma aleatoria de posicionarse en las relaciones de poder de la familia, pues si bien al principio consiste en enfrentar a los padres no creyentes con la insistencia en confirmarse, más adelante se convierte en lo contrario ya que la chica se vuelca en su vida social en detrimento de la religión, lo que acaba por confundir totalmente a los padres.

Al principio, cuando la hija adolescente decide convertirse en la novia de Cristo, hecho al que alude el título, los padres intentan argumentar los motivos por los que se oponen a su elección y alegan razones como que los blancos y blancas que se consideran cristianos muestran actitudes racistas: "They pray to God, and they take the body of Christ into their mouths, but they don't want

to do it next to a black man” (LC: 166); “How can you want to join the establishment of the Church when there’s a colour bar there?” (LC: 167); “The sort of people you’ll be worshipping Christ with every Sunday are the people who see no wrong in their black ‘brothers’ having to carry a pass” (LC: 168), o que en su contexto social ser cristiano es simplemente un modo de reconocimiento social más que una convicción real: “If you were to become a Christian, there would always be the suspicion in people’s minds that you’d done it for social reasons” (LC: 169). Sin embargo, para la hija este matrimonio simbólico con Cristo adquiere una significación mayor y, como si de un matrimonio real se tratase, ve en ello la posibilidad de alejamiento de los padres y de la influencia que éstos ejercen sobre ella. Cuando llega por fin el día de la confirmación, su madre se reafirma en sus principios y en lugar de hacerle un regalo, da un donativo a una asociación de ayuda a la población de color, lo que acaba tensando más la relación padres-hija.

El paso del tiempo demuestra el hecho de que el matrimonio simbólico de la confirmación no fue para la hija más que un modo de definir su personalidad adolescente ante sus padres, pues poco a poco deja de ir a primera hora a misa tras haber trasnochado, y finalmente surge la crisis al final del relato cuando en Viernes Santo decide salir con un amigo en lugar de ir a misa. La madre le echa en cara su falta de compromiso después de haberse confirmado, y la hija intenta resolver esta crisis recriminando a los padres la oposición a su confirmación, el no haberle hecho un regalo en ese día, el tener que haber ido sola a misa todo el tiempo, o simplemente la puesta en tela de juicio de todas sus opciones. Finalmente el padre hace reflexionar a la madre sobre que el hecho de que la asistencia misma a misa no deja de ser un convencionalismo absurdo, y la madre así lo transmite a la hija, poniendo paz a la situación.

De nuevo los conflictos internos del ser humano son descritos en el marco de relaciones de poder, tanto en el ámbito más cercano de la familia como en estructuras sociales como la religión o el grupo de iguales.

12. “No Place Like”

En “No Place Like” la protagonista lleva a cabo un acercamiento al “otro” en términos no tan políticos como puramente viscerales. La historia se emplaza en un aeropuerto, y pocos lugares como los aeropuertos pueden simbolizar la separación espacial entre ese espacio de tránsito y el mundo exterior:

As her pace brought her into the path of the black cleaner, the two faces matched perfect indifference: his, for whom the distance from which these people came had no existence because he had been nowhere outside the two miles he walked from his village to the airport; hers, for whom the distance had no existence because she had been everywhere and arrived back. (LC: 184)

El relato nos narra el viaje de vuelta de la protagonista a Europa, durante el cual se ve obligada a hacer escala en Sudáfrica. El espacio que encarna al “yo” es Europa, el destino final al que se encamina el avión; el lugar que representa al “otro” es Sudáfrica, el país en el que el avión hace escala; y el punto que separa ambos lugares es la puerta de embarque B. Ante la llamada por megafonía del inmediato embarque, Gordimer nos dice: “Gate B was the converse of the open sesame; it would keep you, passing safely through it, in the known, familiar, and inescapable, safe from caves of treasure and shadow. Immediately. Gate B. Gate B” (LC: 189).

La protagonista, a pesar de ser europea, muestra su rechazo al mundo blanco desde el momento en que opta por encerrarse en los servicios del aeropuerto y esperar a que el avión despegue. Al elegir no atravesar la puerta de embarque, la mujer ha decidido dar la espalda al mundo occidental del que procedía, y en su lugar se inclina por acercarse al mundo del “otro”, del hombre y la mujer de color:

So that was the sort of place it was: crowds in old dusty palm trees, crows picking the carrion in open gutters, legless beggars threatening in an unknown tongue. Not Gate B, but some other gate. (LC: 191)

Su rechazo hacia lo occidental se materializa no sólo en su negativa a tomar el vuelo, sino también en detalles como el hecho de desprenderse de los últimos objetos típicamente occidentales que posee: la tarjeta de embarque, la navaja suiza y la botella de licor que vacía por el inodoro. Una vez desprovista de todo cuanto la ataba a occidente, la mujer se siente como una recién nacida que no sabe nada del futuro que le espera: “She did not think at all about what to do next, not at all; if she had been inclined to think that, she would not have been sitting wherever it was she was” (LC: 191).

Gordimer nos describe de este modo la transición hacia ese “segundo nacimiento” al que ya hemos aludido con anterioridad, transición personal que nos evoca de un modo alegórico una futura transición política, como afirma Stephen Clingman:

The beginning of the story is also intriguing: as the passengers enter the airport building and are prevented from further egress, the bemused words ‘*Transit? Transit?*’ echo through their minds. It reminds us that at base Gordimer’s fiction is intricately bound up with *transition* – of the kind the woman of the airport goes through. Perhaps this is true of all fiction: the short story or novel, taken up with life in time, presents sequences of essential passage for its characters. And yet few writers have presented the notion of transition so intensely as Gordimer: all her novels are taken up with the kinds of *becoming* of her characters, and this is usually enacted against the backdrop of a larger social world both itself in transition and demanding transition from its inhabitants. (Clingman, 1998: 12-13)

La mirada hacia el futuro implícita en el cambio político del que habla Clingman al final de esta cita confirma la presencia ocasional dentro del realismo crítico de una posible solución en una sociedad más justa en términos lukácsianos.

13. “Otherwise Birds Fly In”

En “Otherwise Birds Fly In” Gordimer encarna en dos amigas dos visiones del mundo blanco: el de los millonarios y el de la clase media trabajadora. De nuevo mediante el uso del realismo y de la narración

omnisciente, la escritora describe los diferentes destinos que toman las vidas de Kate y Toni después de compartir techo y vida durante mucho tiempo: mientras la primera lleva una vida de clase media blanca con Egon, su pareja, Toni primero conoce a personajes del mundo del intelecto y finalmente se acaba casando con Marcus, un millonario que suele ocupar páginas de revistas. Una línea perdida, “Please close behind you otherwise birds fly in” (LC: 196) es todo cuanto queda a Toni de su novio poeta y de la vida que éste representaba y que en nada se parece a su vida actual, llena de lujos y superficialidades.

Este contraste entre la superficialidad del mundo de Toni y el mundo de Kate, mucho más sencillo y a la vez profundo, vuelve a hacerse patente en una de las esporádicas ocasiones en que Toni pasa unos días con Kate y ésta salva a Emma, la hija de Toni, de una muerte por ahogamiento en el mar. Desde entonces, Toni se obsesiona en compensar a Kate con dinero el hecho de haber salvado la vida de su hija, y en su obsesión le regala finalmente una joya que dista mucho de lo que realmente Kate hubiese deseado: “‘Toni,’ Kate said, ‘you’ve forgotten my Poire William and the flowers’” (LC: 206). Esta potencialidad concreta muestra la verdadera potencialidad abstracta de Toni, que nada tiene ya en común con la de Kate. De este modo, Gordimer describe el modo en que los diferentes posicionamientos sociales acaban por convertir en extrañas a dos personas que en el pasado pudieron llegar a tener mucho en común. De nuevo lo social acaba por modificar el comportamiento de los individuos de este relato, y en su visión crítica Gordimer critica la pérdida de sensibilidad de Toni, quien, retomando el título de la historia, cierra su puerta para que no entraran los pájaros del pasado en su presente.

14. “A Satisfactory Settlement”

En esta historia, Gordimer nos muestra de nuevo la importancia del espacio en la definición de la identidad grupal. En este caso la escritora no nos lleva a una heterotopía de desviación, sino contrariamente a una zona en donde viven blancos pero por donde aparece ocasionalmente el “otro” negro: “The estate agent had pointed out that it was one of the quiet old suburbs of

Johannesburg where civil servants and university lecturers were the sort of neighbours one had – but of course no one said anything about the natives” (LC: 207).

Precisamente de esta aparición ocasional del “otro” negro en el suburbio surgen actitudes hacia éste que hemos de estudiar con detalle. Así, el hijo de esta pareja recién divorciada que acaba de mudarse con su madre a este nuevo lugar empieza a convivir con gentes de color que le dan un trato de respeto por el simple hecho de ser blanco: “S’bona, my *baasie*, may the Lord bless you, you are big man” (LC: 208), y poco a poco se va dando a conocer entre los nativos que frecuentan la zona hasta el punto de comprar un embudo a uno de ellos. Esta actitud de acercamiento por parte del niño se ve contrastada con la actitud contraria de la población adulta. Así, Gordimer nos describe el modo en que la madre del niño empieza a forjar su amistad con el vecindario blanco a partir de la crítica hacia una prostituta de color que se emborracha de noche, excusa que consigue hacer salir a los blancos del aislamiento de sus casas para comenzar a compartir sus críticas. Asimismo, y de forma paralela a la integración de la madre en el grupo de personas que rechazan al “otro” negro, se da el paso del niño de esa incipiente aceptación del “otro” a su rechazo, pues después de que su bicicleta haya sido robada por la noche, el niño afirma, sin pruebas pero con total convencimiento: “An I bet I know who took it, too,” he said. “There’s an old native boy who just talks to anybody in the street. He’s often seen me riding my bike down by the house where the white dog is” (LC: 218).

Es a partir de esta unión contra el enemigo negro cuando el lugar pasa a ser “a satisfactory settlement” del que queda excluida cualquier presencia que no sea la blanca, con lo que el espacio se convierte en protagonista y claro ejemplo del monologismo del apartheid.

15. “Why Haven’t You Written?”

En “Why Haven’t You Written?” la incomunicación de una pareja constituye nuevamente el trasfondo de esta historia que Gordimer nos vuelve a narrar con un estilo lleno de precisión realista crítica y que nos ubica fuera de Sudáfrica, en Estados Unidos primero y en Reino Unido más tarde.

Gordimer nos presenta el modo en que Duggie, que trabaja en Chicago, intenta superar su soledad buscando a “otro” a quien amar, lo que le lleva a mantener una relación extramatrimonial con Mrs. Malcolm, la mujer de un profesor. Sin embargo, el carácter ocasional de esta relación hace que Duggie no pueda acabar de salir de su soledad, que se va acentuando durante una terrible ola de frío: “Overnight, every night, more snow fell. Like a nail he was driven deeper and deeper into isolation” (LC: 225). Y es precisamente en uno de esos momentos de soledad y tristeza cuando decide escribir una carta a su mujer en la que le explica que la relación de ambos está acabada. El hecho de que coincida el envío con una huelga en la recogida de correos hace que la incógnita de si la ha recibido o no se convierta en una carga a las espaldas de Duggie, quien finalmente decide volver a Londres y comprobarlo por sí mismo. De este modo, la escritora utiliza la huelga de correos como recurso que pone de manifiesto la imposibilidad de comunicación entre la pareja, pues aun cuando Duggie decide romper su silencio para exponer sus sentimientos, la huelga de correos impedirá esa comunicación. Esto hace que a su vez Gordimer consiga capturar la atención del espectador que, como Duggie, desea saber qué ha sucedido finalmente con la carta, si bien éste nunca lo descubre pues la carta llega el día menos esperado, y su mujer, Willa, tras leerla, releerla y ser consciente de la infidelidad de su marido, la rompe y la tira sin más.

En este relato nos hallamos nuevamente ante personajes vacíos que buscan llenar su dimensión social en otras personas y que intentan infructuosamente comunicarse en una sociedad cuyo individualismo acentúa la infelicidad.

16. "Africa Emergent"

Gordimer nos pone de nuevo frente a la descarnada situación de la Sudáfrica del apartheid en esta historia que sigue su línea realista crítica. La escritora nos vuelve a mostrar en este relato el modo en que los héroes de la Sudáfrica del apartheid son castigados en su negativa a reconocer al "otro" como enemigo, así como la forma en que la situación político-social acaba por generar en el fuero más íntimo de los personajes sentimientos de angustia que pueden llegar a hacerlos acabar con esta vida en todo momento condicionada.

El relato entrelaza las historias del narrador, Elias Nkomo, y de un preso político del que no se quiere dar el nombre: "He's in prison now, so I'm not going to mention his name" (LC: 233), y en él hallamos varios temas directamente unidos a lo social: la aceptación del "otro", la represión del "otro" y la problemática del *exile*.

Con respecto a la aceptación del "otro", el narrador se describe a sí mismo como uno de los blancos que ha saltado la barrera del color, esa barrera que separa espacialmente y que tan bien define al principio del relato:

I'm talking about black-and-white, of course. If you stay with it, boy, on the white side in the country clubs and garden suburbs if you're white, and on the black side in the locations and beerhalls if you're black, none of this applies, and you can go all the way to your segregated cemetery in peace. (LC: 234)

Precisamente de saltar juntos esa barrera surge la gran amistad del narrador con Elias Nkomo, un artesano que más tarde se convertirá en artista gracias a la ayuda prestada por el narrador, quien contraviene las leyes segregacionistas al permitirle vivir en el garage de su propia casa: "It was illegal for him to live there in a white suburb, of course" (LC: 237). El título del relato alude al nombre que da el narrador a una de las obras de Elias, "Africa Emergent". De esta relación surge una gran amistad que lleva al narrador a identificarse totalmente con Elias: "But as happens with our sex, an old friendship was a more important factor in his life than a wife and kids – if that's a characteristic of black men, then I must be black under the skin, myself" (LC: 237). Después de leer algunos de los libros que tenía el narrador

en casa, Elias siente la necesidad de conocer más y desea por encima de todo poder viajar y aprender sobre escultura, pero se encuentra entonces con la negativa del gobierno sudafricano a condecorarle el permiso para viajar fuera del país. Así, su condición de segregado se acentúa con esta condena a permanecer en el espacio a él asignado: “Nobody knew. Nobody ever knows. It is enough to be black; blacks are meant to stay put, in their own ethnically apportioned streets in their own segregated areas, in those parts of South Africa where the government says they belong” (LC: 240). No obstante, al final un amigo consigue salir del país y Elias puede hacerlo junto a él a condición de nunca volver. De este modo, el precio de poder escapar de esa heterotopía donde lo habían condenado a permanecer desde su nacimiento es pasar a convertirse en un *exile* de por vida: “An exit permit is a one way ticket, anyway. When you are granted one at your request but at the government’s pleasure, you sign an undertaking that you will never return to South Africa” (LC: 241).

Sin embargo, y aun a tan alto precio, Elias abandona Sudáfrica, dando comienzo así su nueva vida de exilio en la que recibe algún que otro reconocimiento a su obra (que envía en un artículo de revista al narrador), y en la que se permite hacer manifestaciones contra el régimen del apartheid, pero que le acaba por originar una angustia tal que le lleva a quitarse la vida: “But within two weeks Elias was dead. He drowned himself early one morning in the river of the New England town where the art school was” (LC: 241). El narrador incide en el hecho de que fue su condición de *exile* la que le llevó a hacerle insoportable la vida:

Of course we – his friends – decided out of the facts we knew and our political and personal attitudes, why he had died, and perhaps it is true that he was sick to death, in the real sense of the phrase that has been forgotten, sick unto death with homesickness for the native land that had shut him out forever. (LC: 242)

Tras su muerte, el regreso del amigo de Elias no puede por menos de parecer sospechosa, hasta el punto de que el círculo de amigos de Elias lo considera un espía hasta que no se demuestre lo contrario, y la única prueba de su inocencia es que ingrese en la cárcel. Y es precisamente esto último lo que sucede, de ahí que al principio del relato el narrador no quiera dar su

nombre. Aún así, son varias las hipótesis que se plantean con respecto a los motivos de su posible encarcelamiento:

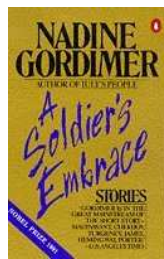
There are suppositions among us, of course. Was he a double agent, as it were, using his laissez-passer as a police spy in order to further his real work as an underground African nationalist? Was he just unlucky in his choice of friends? Did he suffer from a dangerous sense of loyalty in place of any strong convictions of his own? [...] We can be pure again. We are satisfied at last. He's in prison. He's proved himself, hasn't he? (LC: 248)

Precisamente, cuando Gordimer habla de este relato, enfatiza el hecho de que trata sobre la desconfianza que el apartheid generó en Sudáfrica en cuanto a la posible presencia de espías en cualquier ámbito:

The problem with this story is that it is really two stories – and what is it about? Is it about the architect, or is it about the relationship between him and his black friend? Actually, it was intended as a story about one of the most terrible products of South African life, the distrust that has arisen, and has had to arise, in a state like South Africa.” (Riis, 1990: 104)

Hemos encontrado en esta historia varios de los elementos clave en la filosofía lukácsiana: una galería de personajes tipo que representan al héroe y al *exile* y la descripción de la potencialidad concreta impuesta por el apartheid, que acaba originando en los personajes segregados una angustia que los puede llevar hasta la muerte.

A SOLDIER'S EMBRACE. 1980



- . "A Soldier's Embrace"
- . "A Lion on the Freeway"
 - . "Siblings"
 - . "Time Did"
- . "A Hunting Accident"
 - . "For Dear Life"
- . "Town and Country Lovers *One*"
 - . "*Two*"
 - . "A Mad One"
 - . "You Name It"
 - . "The Termitary"
- . "The Need for Something Sweet"
 - . "Oral History"

En *A Soldier's Embrace* Gordimer continúa introduciendo experimentaciones postmodernistas en cuatro de las trece historias que conforman la colección, si bien sigue siendo el realismo crítico el modo predominante en esta narrativa que continúa mostrando la dimensión social del individuo, ya sea en relaciones más personales o en las más explícitamente sociales y políticas. Así pues, en “A Soldier's Embrace”, “A Lion on the Freeway”, “Time Did” y “For Dear Life” identificaremos los nuevos elementos postmodernistas que Gordimer introduce de forma aún incipiente. Asimismo, nos centraremos en la creación en “A Soldier's Embrace” y en “A Lion in the Freeway” de una futurista utopía de victoria de la población de color que se anticipa así a *July's People*, novela que no habría de publicarse hasta pasados cinco años. La coalescencia en esta colección del realismo crítico y del postmodernismo nos confirma en nuestra posición de que éstos no tienen por qué ser concebidos como excluyentes.

1. “A Soldier's Embrace”

Son varias las razones por las que esta historia es especialmente relevante: por los elementos postmodernistas en ella presentes y por el desafío que supone al monologismo del apartheid al plantear una posibilidad de confraternización, de hermanamiento del “yo” y el “otro” en un futuro en el que los nativos finalmente se hagan con el poder, con lo que Gordimer adelanta este tema que años más tarde volvería a aparecer en su novela *July's People*. De este modo el postmodernismo transmite la posibilidad de un futuro de igualdad, algo habitual asimismo en el realismo crítico.

En “A Soldier's Embrace” Gordimer nos describe el triunfo de la población de color tras una eventual guerra, y el modo en que los vencedores confraternizan con los blancos que anteriormente los habían mantenido en la más absoluta servidumbre. Se da de este modo un paso del monologismo del apartheid a un encuentro del “yo” y del “otro” que es sintetizado en el abrazo

al que da título la historia y en el que la protagonista se ve atrapada de forma accidental:

There were two soldiers in front of her, blocking her off by their clumsy embrace (how do you do it, how do you do what you've never done before) and the embrace opened like a door and took her in – a pink hand with bitten nails grasping her right arm, a black hand with a big-dialled watch and thong bracelet pulling at her left elbow. Their three heads collided gaily, musk of sweat and tang of strong sweet soap clapped a mask to her nose and mouth. They all gasped with delicious shock. They were saying things to each other. She put up an arm round each neck, the rough pile of an army haircut on one side, the soft negro hair on the other, and kissed them both on the cheek. (ASE: 8)

A través del uso de la fragmentación narrativa, Gordimer retoma el leit motif del abrazo a lo largo del relato y lo enfoca desde diversas perspectivas, dando de este modo lugar a una multiplicidad postmodernista. Así, mientras la protagonista recuerda el beso como: “An accolade, one side a white cheek, the other a black. The white one she kissed on the left cheek, the black one on the right cheek, as if these were two sides of one face” (ASE: 10), la versión de los periódicos se centra en el componente sexual que podría haber implícito en el abrazo: “the opportunity taken by a woman not young enough to be clasped in the arms of the one who (same newspaper, while the war was on, expressing the fears of the colonists for their women) would be expected to rape her” (ASE: 10-11). El abrazo es tomado y retomado por la narradora, que lo describe desde diferentes puntos de vista, en ocasiones centrándose en detalles que hablan por sí mismos:

The fingernails she sometimes still saw clearly were bitten down until embedded in a thin line of dirt all round, in the pink blunt fingers. The thumb and thumb fingertips were turned back coarsely even while grasping her. Such hands had never been allowed to take possession. They were permanently raw, so young, from unloading coal, digging potatoes from the frozen Northern Hemisphere, washing hotel dishes. He had not been killed, and now that day of the cease-fire was over he would be delivered back across the sea to the docks, the stony farm, the scullery of the grand hotel. (ASE: 14)

Mediante la fragmentación, la historia se presenta ante los ojos del narrador como un collage de experiencias que surgen a raíz de esta nueva situación de hipotético futuro de igualdad en donde por fin el “yo” y el “otro” dejan de ser enemigos. Esta confraternización es puesta de relieve por Charles May, que entiende el abrazo como símbolo de esa unión de blancos y negros que ya había sido anticipada en la descripción del beso de ella en las dos mejillas como si se tratase de una sola cara:

the convergence of the two soldiers with her own confused self symbolizing the dilemma in which she and her well-meaning, liberal husband are caught. She kisses one on the left cheek and one on the right cheek as if they were two sides of one face, and this Janus image of the two faces of African society is the central one that dominates the story. (May, 2004)

Efectivamente, la reconciliación no sólo tiene lugar entre los dos soldados que se abrazan, sino que alcanza a la propia protagonista, que se encuentra besando a ambos, inmersa en la alegría que se ha instaurado tras la victoria: “there they were, bumping into each other’s bodies in joy, looking into each other’s rough faces, all eyes crescent-shaped, brimming greeting” (ASE: 8). El propio hecho de besarlos parece a la protagonista lo más natural en el contexto de la victoria, si bien decide omitir el detalle a su marido, consciente de que con ello está contraviniendo la educación que ha recibido como blanca:

She did not tell what happened not because her husband would suspect licence in her, but because he would see her – born and brought up in the country as the daughter of an enlightened white colonial official, married to a white liberal lawyer well known for his defence of blacks in political trials – as living free expression to liberal principles. (ASE: 11)

Sin embargo, no podemos dejar pasar por alto que la protagonista y su marido son liberales que se habían beneficiado del sistema segregacionista anterior. En este contexto, su abandono del país puede interpretarse como la necesidad de expulsar estas actitudes de una nueva sociedad de igualdad. Así pues, Gordimer nos describe que la nueva situación política supondrá un cambio radical en la vida del marido de la protagonista, abogado que ahora

tendrá menos litigios que defender dado que la población negra utiliza sus propios recursos para resolver sus problemas: “The African had their own ways of resolving such redistribution of goods. And a gathering of elders under a tree was sufficient to settle a dispute over boundaries or argue for and against the guilt of a woman accused of adultery” (ASE: 17). De este modo el marido se nos presenta como el blanco liberal que se había estado aprovechando de la difícil situación y que ahora se ve obligado a huir junto a la mujer que paradójicamente se vio atrapada en el abrazo. No obstante, Gordimer no relega su crítica a la protagonista y a su marido, sino que la hace extensiva a todos los blancos que en mayor o menor medida colaboraron con el anterior sistema:

A few wealthy white men who had been boastful in their support of the colonial war and knew they would be marked down by the blacks arch exploiters, left at once. Good ridance, as the lawyer and his wife remarked. Many ordinary white people who had lived contentedly, without questioning its actions, under the colonial government, now expressed an enthusiastic intention to help build a nation, as the newspapers put it. The lawyer's wife's neighbourhood butcher was one. ‘I don't mind blacks.’ He was expansive with her, in his shop that he had occupied for twelve years on a licence available only to white people. ‘Makes no difference to me who you are so long as you're honest.’ (ASE: 12-13)

Esto confirma la afirmación de Stephen Clingman de que “‘A soldier's embrace’ deals with the ironies, and betrayal, of a white liberal commitment when liberation comes at last to a southern African country” (Clingman, 1986: 195).

Aparte de esta crítica abierta a la actitud liberal colaboracionista, hay algunos otros rasgos que merecen ser tenidos en cuenta en este relato y que la fragmentación narrativa yuxtapone, dando lugar a un collage de experiencias. Por ejemplo, en esta historia Gordimer no sólo rompe con el antagonismo “yo” vs. “otro”, sino que reconoce a la población de color cualidades que los estereotipos del apartheid le habían negado, como la capacidad de oratoria y la de escuchar:

Brilliant. They've never heard anything on that level: precise, reasoned – none of them would ever have believed it possible, out of the bush. You should have seen de Poorteer's face. He'd like to be able to get up and open his mouth like that. And be listened to like that... (ASE: 9)

Asimismo, otro fragmento nos describe el modo en que los mandatarios negros se niegan a imitar la ostentación de sus predecesores blancos: “How many times, in the old days, they had agreed on the necessity for African leaders to live simply when they came to power!” (ASE: 16), un tema de debate habitual en las situaciones postcoloniales y en el que Gordimer defiende mediante esta descripción la necesidad de no copiar modelos anteriores.

Otro fragmento describe la dignificación del individuo de color, y así la escritora nos describe la adaptación a la nueva situación de los que antes fueron criados, como es el caso de Muchanga, el criado de color de la protagonista y su marido: “Muchanga has lost his fear of the town. He was proud of what she had done for him and she knew he saw himself as a rich merchant; this was the only sort of freedom he understood, after so many years as a servant” (ASE: 22).

La fragmentación nos presenta, por consiguiente, una heterogeneidad de situaciones que tienen mucho de postmodernistas e incluso postcoloniales, pero que en ningún momento dejan de construir un análisis crítico de la realidad social descrita.

2. “A Lion on the Freeway”

“A Lion in the Freeway” es otro de los relatos en que Gordimer se decide a plantear la posibilidad futura de la abolición del apartheid en una rebelión que de nuevo tiene mucho en común con la destrucción de las injusticias y la creación de una nueva sociedad en ocasiones esbozada por el realismo crítico, pero que la escritora lleva a cabo por medio de estrategias narrativas de nuevo postmodernistas. Así, Gordimer retoma el tema de una futura revuelta de la población negra, pero en esta ocasión mediante “an aura

of dreaminess, reflecting the half-sleep in which thoughts and reminiscences run through the narrator's mind" (Lomberg, 1993: 228), lo que da al relato el tono más intimista de la liberación al que alude Stephen Clingman cuando afirma que: "A Lion on the Freeway' compresses symbolically intimations of liberation" (Clingman, 1986: 195), algo que apoya Alan R. Lomberg al comentar que: "There is a further intimation, through a device used more than once in the story – '(no Spears anymore, no guns yet)' (ASE, p. 27) – that the strikers, like the lion, are waiting to reclaim their country" (Lomberg, 1993: 229).

En el relato Gordimer no sólo hace uso de la fragmentación y la multiplicidad, sino que además utiliza la metáfora del león para representar la fuerza de la masa de nativos que no podrá ser frenada.

La fragmentación del relato nos ofrece nuevamente una imagen heterogénea de lo que está sucediendo esa noche en que ríos de nativos se han echado a las calles, originando un rugido que embarga toda la ciudad y que despierta a todos, lo que simboliza el surgimiento de una nueva conciencia. Ese rugido desvela a todos: una pareja que tras despertar se dispone a hacer el amor; los ancianos de un geriátrico que no consiguen dormir; los leones que responden al bramido humano de la masa humana desde el zoológico con sus propios rugidos, anunciando a su vez el paso de esa masa de nativos que han tomado las calles y que Gordimer identifica asimismo con el rugir de este animal africano, estableciendo un paralelismo que ayuda a reforzar la nueva imagen de los nativos como reyes de la nueva situación en consonancia con el papel del león como rey:

Yes. Last night – this night – in the City Late, front page, there were the black strikers in the streets, dockers with sticks and knobkerries. A thick prancing black centipede with thousands of waving legs advancing. The panting grows louder, it could be in the garden or under your window; there comes that pause, that slump of breath. Wait for it: waiting for it. Prance, advance, over the carefully-tended please keep off the grass. They went all through a city not far from this one, their steps are so rhythmical, waving sticks (no spears any more, no guns yet); they can cover any distance, in time. Shops and houses closed against them while they passed. And the cry that came from them as they approached – that groan straining, the rut

of freedom bending the bars of the cage, he's delivered himself of it, it's as close as if he's out on the freeway now, bewildered, finding his way, turning his splendid head at last to claim what he's never seen, the country where he's the king. (ASE: 27)

La multiplicidad engloba narraciones en primera persona y en tercera persona que se desconocen y se complementan dando forma de nuevo a una narración-collage que nos permite captar los matices de esta rebelión que dará paso a una nueva sociedad.

3. "Siblings"

En el más puro estilo realista crítico, la rebeldía de una adolescente se convierte en telón de fondo de este relato sobre la necesidad de ser amado. Mediante un realismo repleto de detalles, Gordimer nos describe la historia de Maxine, una chica difícil con la que su primo Patrick intenta reencontrarse. Después de haber abandonado su hogar, de intentos de suicidio y de la creación de una vida paralela, Maxine se rodea de personas con las que desea encontrar su identidad sin conseguir nunca ser feliz. Nos hallamos ante un claro caso de rebelión como respuesta personal a las imposiciones sociales que acaban por minar al individuo, lo que Edith Milton nos describe con precisión cuando afirma que:

In the chaos of their self-destructive existence, Gordimer suggests, there is a paradoxical impulse toward life, an inadvertent revolt against the death of living by wrong rules. In these stories, all that remains of the heroic is an unconscious instinct for rebellion. (Milton, 1980:55)

Sin embargo, a pesar de su difícil carácter, el reencuentro con su primo se desarrolla del modo más natural, y Maxine intenta encontrar de nuevo su proyección social en la familia más cercana. El rechazo de Maxine a la sociedad que la convierte en una enferma mental se manifiesta en el modo en que ésta desmonta diversos prejuicios en el relato. De este modo, el día en que se pasa por casa de Patrick para recoger su regalo de cumpleaños, Maxine no duda en abrazar a la criada negra:

He knew the kind of greeting Max always gave her, trying to make thin arms meet round Lola's enormous waist, hugging herself to that great, respectably undivided bosom, kissing those smooth, innocently ageless fat cheeks as if she had never learnt what Lola knew, that white children don't kiss their old Lola. (ASE: 40)

Asimismo, la chica tampoco duda en desnudarse ante Patrick para probarse el vestido que le han regalado por su cumpleaños, ajena en su naturalidad a que Patrick asiste de este modo por vez primera a la contemplación de un cuerpo de mujer desnudo:

What he had seen for the first time was woman's nakedness, all stages of change and deterioration, of abuse and attrition by pain, living and unloving use, he would be seeing as he knew women. What he was feeling was deep distateful awe at the knowledge of their beauty, and its decay. (ASE: 44)

Pero Patrick no ve únicamente el cuerpo desnudo, sino también los signos del maltrato que la vida ha dejado en el cuerpo de Maxine, por lo que esta desnudez supone un doble descubrimiento para Patrick.

La naturalidad de los comportamiento contrarios a toda convención social de la protagonista constituyen una crítica a las normas morales que la castigan, esclavizan y convierten en una enferma mental a la que su madre, la hermana de la madre de Patrick, (de ahí el título, "Siblings") nunca será capaz de entender. Gordimer habla de la dimensión social de las relaciones de poder dentro de la familia cuando, en relación a este relato, afirma que:

In my story "Siblings," you have a cousin in the family who is a dropout, a drug addict, and the various attitudes of the family to this child. I often deal in my stories with the relationships between children and their parents. That brings us to what I think is one of my central themes – power, the way human beings use power in their relationships. (Marchant et al., 1990: 259)

El comentario de la escritora reafirma nuestro énfasis acerca de las relaciones de poder sobre las que se sustenta el realismo crítico lukácsiano.

4. "Time Did"

El monólogo de la protagonista sobre la capacidad de amar de su amante nos presenta el final de su relación pues ha llegado el momento en que él ama a otras dos chicas y ha dejado de interesarse por ella. La ambigüedad narrativa, cariz postmodernista, queda patente desde el principio, como bien señala Alan R. Lomborg: "The opening, without even a 'whistle' of introduction, is cryptic: we have no idea who the narrator is, nor the person being quoted" (Lomborg, 1993: 232-233).

La narradora habla del hecho de que nunca le hubiese importado que él amara a otras, mientras que ella hubiese continuado siendo amada: "They didn't matter, so long as I did" (ASE: 50). Pero ahora ha llegado el momento en que ella ya no es importante y entra en una fase de pérdida existencial que le lleva a no encajar en lugar alguno e incluso a no reconocerse: "I know my skin has changed. In the sunlight of the street the schema of cosmetics does not emphasize contour and colour that is already there, it chalks a face that no longer exists" (ASE: 52). Si bien el estilo que utiliza Gordimer no deja de ser su habitual estilo realista, se puede afirmar como postmodernista esta indefinición que nos muestra al sujeto perdido incapaz de reconocerse en este mundo cambiante. Asimismo, tampoco podemos pasar por alto la relación de poder implícita en este relato, donde la escritora nos muestra con claridad su subordinación a los deseos del que va a dejar de ser su amante, algo que Karen Lazar ya indicaba cuando afirmaba que el protagonista de "The Last Kiss" y la protagonista de "Time Did" "are shown to be the sorry victims of the ageing process" (Lazar, 1998: 28). Efectivamente, en este caso es la edad el factor que invisibiliza a esta mujer como ser humano, y en este rechazo hemos de tener en cuenta el hecho de que sea el amante quien la abandona, mostrando así su posición de superioridad.

5. "A Hunting Accident"

Tras las dos incursiones futuristas comentadas, Gordimer nos lleva de vuelta a la Sudáfrica del apartheid, y lo hace mediante un estilo realista crítico que nada tiene en común con la experimentación de las dos primeras historias de la colección. En este caso, el romance entre Christine y Clive Nellen, un fotógrafo que acude junto a ella a Dar con la finalidad de entrar en contacto con el África real nos muestra de nuevo el modo en que se interrelacionan lo íntimo y lo social: "She had told him of the terracotta and bottle-green town built of red earth with hedges of Eurphorbia, where the house was, and of the great tree near the house where the tribal court still met each day to decide disputes between citizens" (ASE: 57). Asimismo Gordimer nos presenta nuevamente la superficialidad del compromiso con el "otro" que muestran algunas personas blancas como los protagonistas, quienes, no obstante, presumen de lo contrario.

Ante el deseo de Clive Nellen de conocer el África real, Christine aprovecha su amistad con Ratau, el hijo del jefe de un poblado, para alojarse en casa de éste y poder participar de su vida cotidiana. Los dos espectadores blancos son invitados a ir de caza y durante el viaje se desenmascara su verdadero grado de implicación con respecto al "otro", que resulta ser mucho menor de lo que dicen, con lo que ambos son desenmascarados tipológicamente como falso héroe y falsa heroína.

Así, la pareja muestra una actitud orientalista ante el "otro" negro al que van a observar como si de un personaje exótico se tratara, sin llegar a sentirlo realmente cercano en ningún momento. Esto queda patente cuando se dispara un arma que hiere a un chico negro del grupo de los cazadores y los personajes blancos reaccionan con calma a pesar de que al principio se llega a pensar erróneamente que el chico de color está muerto, lo que contrasta con la actitud de dolor de los cazadores ante el cadáver de la vaca que han capturado:

It was as if it were discovered to be true that at midnight on Christmas Eve dumb beasts can speak their sufferings; no one had known that these wild beasts can speak their sufferings;

no one had known that these wild beings could link the abattoir to the hunt, the slave to the free, in that humble bellow. (ASE: 64)

La visión de la vaca muerta también sobrecoge a Nellen, que toma muchas fotografías del animal desde diferentes ángulos:

He placed filters over his lens, removed them. He took his time. The beast tried to open its mouth once more but there was no sound, only a bubble of blood. Its eye (now the head had lolled completely into profile, he could only see one) settled on him almost restfully, the faculty of vision bringing him into focus, then fading, as he himself looked steadily into it with his camera. (ASE: 65)

Sin embargo, el fotógrafo no hace ninguna foto al chico negro lastimado por el tiro, ni a Yolisa, la mujer de éste, cuando se queda inmovilizada al creer que éste podría haber muerto. A pesar de que estos dos chicos blancos dicen preocuparse por el “otro” de color, la situación nos muestra que el dolor que Christine y Nellen muestran hacia el animal muerto supera al que han mostrado hacia el cazador negro que se desangraba. Ni el sufrimiento de Yolisa, ni el de su marido desangrándose son nada comparados con la muerte de este animal. Es así como Gordimer nos vuelve a presentar al blanco que dice interesarse por el “otro” negro pero que no realmente sigue sintiendo al “otro” como alguien lejano a su “yo” al fin y al cabo occidentalizado. Como Theo D’haen afirma con respecto a este relato: “Gordimer’s sense of irony invariably emerges in the portrayal of whites of being in an Africa to which they don’t belong” (D’haen, 1998: 197).

6. “For Dear Life”

La vida del *exile* es descrita en este relato mediante un uso magistral de la fragmentación narrativa en la que cada uno de los pequeños fragmentos ilustra una faceta de su existencia: la afortunada noticia de la espera de un bebé, descrita desde diferentes puntos de vista en fragmentos diferentes; la penosa vida del padre del bebé, que ve frustradas sus expectativas iniciales de vida; la terrible noticia del suicidio del hermano del padre del bebé; las

reflexiones sobre la pérdida de identidad del *exile*. Alan R. Lomborg describe así la experimentación narrativa de la que Gordimer hace gala en este relato:

In 'For Dear Life', the normal transitional and/or signalling phrases have been stripped away. The point of perception switches from one narrator to another so that only the form of expression and the nature of the concerns expressed are left to indicate to the reader that this is the independent narrator, the pregnant woman previously observed in the story, the father of that woman, and so on, down to the child itself emerging from the womb. (Lomborg, 1993: 231)

El embarazo es descrito desde varias perspectivas. Nada más empezar el relato, es el bebé el que cuenta cómo se siente:

Swaying along in the howdah of her belly I make procession up steep streets. The drumming of her heart exalts me; I do not know the multitudes. With my thumb-hookah I pass among them unseen and unseeing behind the dancing scarlet brocades of her blood. (ASE: 68)

A continuación, otro fragmento nos describe el embarazo desde la perspectiva de un narrador omnisciente de una forma puramente descriptiva: "She's simply panting under her eight-month burden" (ASE: 69). El fragmento posterior nos ofrece el diálogo de los futuros padres y la reflexión de ella: "Like him, like me. You have our face; when we used to see ourselves as a couple in the mirror of a lift that was carrying us clandestinely" (ASE: 69). A éste sigue otro fragmento en donde volvemos a hallarnos ante un cambio en el punto de vista, pues ahora es el padre el que reflexiona sobre su futuro hijo y sobre él mismo como el hijo que fue, como el niño al que su padre aconsejaba, lleno de esperanzas que el tiempo ha ido frustrando: "but the silk shirts and real kid boots from Italy don't last long when you're hanging around bars looking for work and all you get offered is the dirty jobs the Arabs are here to do" (ASE: 70). El siguiente fragmento describe el embarazo de la chica desde la perspectiva de una vecina: "It can't be long, for her. Every day, when she and the dog manage to get as far as the front step to sit down in a series of very slow movements in the sun at noon, you can count the breaths left" (ASE: 71).

Otro fragmento, breve, nos describe las dificultades burocráticas que el padre del futuro bebé debe afrontar:

He will stand behind a desk in his Immigration Officer's uniform and stamp how long they can stay and when they must go. He will drive up in his big car that rises and sinks on its soft springs in the dust as a bird settles upon water, and not bother to get out, giving orders through the window to the one among them who understand the language a little better than the others. (ASE: 71)

Y justo a continuación, Gordimer nos presenta, en breves líneas y en primera persona, la pérdida de identidad del *exile* como sujeto postmodernista:

No one will know who you are; not even you.
Only we, who are forgetting each other, will know who you never were.
Even possibilities pass.
I don't cry and I don't bleed. (ASE: 71)

Tras todo lo descrito hasta ahora, el lector se asombra al encontrar a continuación un fragmento en donde una madre blanca expone los privilegios de los que disfruta su hija, a la que compró un órgano, un coche que aún no tiene oportunidad de conducir, y que estudiará en la universidad sin problemas de dinero. La estupefacción del lector se convierte en un análisis que contrasta esta situación con la situación de penuria del inmigrante descrita hasta este momento. Como ya hiciera Julio Cortázar años antes en *Rayuela*, la sucesión de relatos contrapuestos acaban por hacer del lector un lector activo capaz de comparar y reparar en lo injusto de una situación en relación a la otra, lo que hace de este relato un claro ejemplo de performatividad por parte del lector. Esta comparación se hace aún más sangrante al describir a continuación el suicidio del hermano del inmigrante en escasas líneas: "His brother has committed suicide in Marseilles knowing the sickness of the genitals he had was punishment for offending Allah by going with a white whore" (ASE: 72). Todos estos pequeños fragmentos del collage nos ofrecen de nuevo la crítica social propia del realismo crítico al tiempo que conducen hacia el fragmento final donde se describe el nacimiento

del bebé desde la perspectiva de éste, que ya hace referencia a su futuro como *exile*. Gordimer juega, además, con otro recurso postmodernista, la ambigüedad, pues este fragmento puede leerse asimismo como el momento en que se suicida el hermano del padre del bebé, quedando al lector la elección de su significado e invitando así de nuevo a la performatividad de éste:

I'll leave behind nothing. There will be *nothing* – for I'm taking all with me, I'm taking it on... all, all, everything. In my swollen sex, obscene for my size, in my newly-pressed-into-shape cranium containing the seed-pearls of my brain cells, in my minute hands creased as bank notes or immigration papers. (ASE: 72)

7. "Town and Country Lovers. *One*"

De vuelta a su tradicional realismo crítico, esta historia, que Gordimer había publicado con anterioridad como "City Lovers" y "Town Lovers" y que volvería a llamar "City Lovers" en *Selected Stories*, constituye un perfecto ejemplo del rechazo al "otro" no únicamente a nivel personal, sino también a nivel institucional, pues en ella se describe el modo en que el sistema judicial decreta la separación de los amantes a los que alude el título.

En esta historia corta Gordimer narra la aventura vivida entre el doctor Franz-Josef von Leinsdorf y una chica negra a quien no da nombre, como señal de la falta de identidad a la que se ve sometida por la sociedad segregacionista. Durante todo el relato, la relación entre los amantes se muestra como un fiel reflejo de la relación de poder impuesta por el apartheid, razón por la que la percepción del "otro" se convierte en este relato en un elemento básico en el análisis.

Gordimer nos describe a la chica que trabaja como dependienta en un supermercado: "It was only recently that the retail consumer trade in this one had been allowed to employ coloureds as shop assistants; even punching a cash register represented advancement" (ASE: 79-80), y es allí donde el doctor Von Leindorf entabla con ella una relación cliente-dependienta que empieza el día que él no encuentra cuchillas de afeitar. La chica se las reserva tan pronto llegan, y desde el principio da un trato de favor al doctor Von Leinsdorf, quien

sin embargo la sigue considerando como el “otro” inferior al “yo” blanco a pesar de la deferencia que la chica muestra hacia él. Esto hace que cuando ésta le lleva la compra a su apartamento, Von Leinsdorf dude sobre la propina que debiera darle, ya que considera que siendo una chica de color no debería recibir lo que una persona blanca: “He wondered if he should give her a twenty-cent piece for her trouble – ten cents would be all right for a black” (ASE: 77). Sin embargo, la incapacidad de entender el hecho de que ella renuncie a la propina causa en él cierta zozobra: “She was smiling, for the first time, in the dignity of refusing a tip. It was difficult to know how to treat these people, in this country” (ASE: 77). Así, la razón por la que el médico se siente contrariado no es otra que el nuevo lugar en que este acto sitúa a la chica, ya que la negativa a aceptar la propina supone una reivindicación de su integridad como persona que rompe con la visión como “otro” subordinado que de ella tiene Von Leinsdorf. De este modo, la sonrisa de la chica se convierte en una sonrisa de triunfo por sentirse fuera del cliché asignado por el segregacionismo.

Sin embargo, este triunfo será breve, ya que el romance que seguirá volverá a suponer el dominio de Von Leinsdorf sobre la chica. Tras la anécdota mencionada, ambos empiezan una relación ilícita que será penalizada por el apartheid. La osadía de la chica de salir de su heterotopía de desviación e invadir el espacio blanco será vigilada y posteriormente castigada, así como el hecho de haber mantenido una relación interracial, algo considerado delito en la Sudáfrica de la época.

Cuando hablamos de salir de la heterotopía de desviación volvemos a poner de manifiesto la importancia del espacio en esta historia, pues a medida que la chica se acerca al espacio blanco está aproximándose a lo prohibido. Gordimer describe en varias ocasiones el modo en que la chica osa entrar en ese terreno restringido tomando el ascensor para blancos y no el de mercancías reservado para la población de color para llegar al apartamento de Von Leinsdorf: “she didn’t wait for the lift marked GOODS but took the one meant for whites and a white woman with one of those sausage-dogs on a lead got in with her but did not pay her any attention” (ASE: 77). La chica vuelve a repetir su hazaña tomando tantas veces como desea el ascensor, constituido en

el medio de transporte hacia el lugar del “otro” blanco, a pesar de ser consciente de que el portero se había percatado ya del asunto: “The caretaker did not tell her not to use the whites’ lift; after all, she was not black; her family was very light-skinned” (ASE: 78).

Así, bajo la excusa de estar trabajando para von Leindorf, la chica sigue frecuentando ese espacio prohibido y entabla una relación igualmente clandestina que le llevará ante los tribunales. Una noche antes de Navidad, la policía aparece en el apartamento y descubre a la chica encerrada en el armario del dormitorio. La policía, con las leyes del apartheid bajo el brazo, los detiene por mantener una relación interracial considerada ilegal por el régimen¹. La injusta legalidad del apartheid consigue que finalmente los amantes se alejen totalmente: “They did not greet or speak to each other in Court”, (ASE: 84) y hace además que el propio protagonista, a pesar de haber mantenido esa relación interracial, llegue a renegar de su anterior visión de aceptación del “otro” negro que dio lugar a su relación con la chica de color, para en su lugar mostrar cierta actitud concesiva con los postulados del régimen:

Dr. Franz-Josef von Leinsdorf, described as the grandson of a baroness, a cultured man engaged in international mineralogical research, said he accepted social distinctions between people but didn't think they should be legally imposed. (ASE: 84)

El final del relato nos revela la importancia de la repercusión mediática de la historia, en donde también la madre de la chica se reafirma en su separación total del “otro” blanco: “The girl's mother was quoted, in the Sunday papers: ‘I won't let my daughter work as a servant for a white man again’” (ASE: 84).

¹ Como ejemplificación de la dureza de la legislación del apartheid, Gordimer describe casos como los que siguen:

Sexual relations between black and white became a criminal offence, no mixed membership of political parties was allowed, even ambulances were segregated so that an accident victim might lie by the roadside until the vehicle mandated to the appropriate skin colour could be summoned. (Gordimer, WAB: 126)

8. “Town and Country Lovers. *Two*”

Este relato, también retomado por Gordimer en *Selected Stories*, y renombrado como “Country Lovers”, vuelve a mostrarnos el apoyo institucional del rechazo al “otro”, si bien la escritora da especial importancia al modo en que ese rechazo es llevado a cabo también por el protagonista a nivel personal. Asimismo, Gordimer nos vuelve llevar al ámbito rural en esta historia que actúa como reverso y complemento de la anterior, confirmando de esta forma que el rechazo al “otro” en su forma más íntima, la de la relación de pareja, se da en cualquier ámbito, ya sea urbano o rural.

En este caso Gordimer nos relata la historia de dos niños, Paulus Eysendyck y Thebedi. Paulus es presentado como el hijo del patrón y Thebedi como la hija de uno de los sirvientes negros que trabajan al servicio de Eysendyck. A Paulus se le nombra con su nombre y apellidos desde el principio, a Thebedi sólo por su nombre de pila, con lo que el simple acto de nombrar ya coloca a cada personaje en una posición social opuesta. El relato hace un recorrido cronológico por la historia que narra, lo que permite al lector apreciar el modo en que el rechazo de Paulus hacia el “otro” de color se va desarrollando de forma gradual. Así, cuando ambos son niños comparten todo, pues a esas edades tempranas el segregacionismo aún no está presente en sus mentes: “The farm children play together when they are small; but once the white children go away to school they soon don’t play together any more, even in the holidays” (ASE: 86). Más tarde, la socialización del individuo blanco y del negro les hace comenzar a ser partícipes del discurso monológico del apartheid dentro del cual el chico empieza a ocupar su lugar de *baas* y el personaje de color su lugar de subordinado: “...by the time early adolescence is reached, the black children are making, along with the bodily changes common to all, an easy transition to adult forms of address, beginning to call their old playmates missus and baasie – little master” (ASE: 86).

Sin embargo, y a pesar de esta reestructuración de los respectivos roles, Paulus sigue enamorado de Thebedi durante la adolescencia, y aunque inicia distintos romances con chicas blancas compañeras de colegio, sigue buscando

a Thebedi cuando regresa al campo. Es así como ambos descubren el sexo en los campos y en las habitaciones de la casa de los padres de Paulus cuando éstos se ausentan. De aquí surge el embarazo de Thebedi, que parece no ser problema para Njabulo, un chico de color que pide su mano a los padres de la chica y que se acaba casando con ella y aceptando al hijo de Paulus como propio.

Cuando Paulus regresa y conoce la noticia de la existencia de su hijo, decide visitar a Thebedi, lo que le supone entrar en el espacio reservado para la población de color que trabaja para su padre, en una heterotopía de desviación diferente a la urbana, constituida en este caso por cabañas de barro a la que Paulus no se había aproximado desde su niñez: “For the first time since he was a small boy he came right into the kraal” (ASE: 90). Thebedi recibe a Paulus en esta heterotopía que pretende imitar la estética blanca: “Thebedi appeared, coming slowly from the hut Njabulo had built in white man’s style, with a tin chimney, and a proper window with glass panes set in straight as walls made of unfired bricks would allow” (ASE: 90). Paulus entra en este espacio del “otro” para contemplar a su hijo, un bebé de piel bastante clara, encarnación de su unión como blanco con el “otro” negro, y tras contener sus lágrimas y su rabia, sólo piensa en la repercusión social que la existencia del bebé puede tener y exige a Thebedi que no muestre el niño a nadie:

‘Don’t take it out. Stay inside. Can’t you take it away somewhere. You must give it to someone-’
She moved to the door with him.
He said, ‘I’ll see what I will do. I don’t know.’ And then he said: ‘I feel like killing myself.’ (ASE: 91)

Sin embargo, dos días después Paulus regresa a la cabaña de Thebedi y decide asesinar a su propio hijo, la prueba viviente de esa unión con el “otro”:

She thought she heard small grunts from the hut, the kind of infant grunt that indicates a full stomach, a deep sleep. After a time, long or short she did not know, he came out and walked away with a plodding stride (his father’s gait) out of sight, towards his father’s house. (ASE: 92)

Tras el asesinato de su hijo, Paulus se encamina de nuevo a la casa de sus padres, y esta vuelta espacial a su casa representa más que un simple

retorno a un lugar: constituye su vuelta definitiva al monologismo una vez ha hecho desaparecer la prueba tangible de su amor hacia el “otro”.

Thebedi acusa a Paulus de asesinar al hijo de ambos, y de nuevo nos hallamos ante un Tribunal injusto, que si bien es consciente de la relación entre ambos, exculpa a Paulus tanto por esta relación como por el asesinato de su hijo alegando falta de pruebas:

The Defence did not contest that there had been a love relationship between the accused and the girl, or that intercourse had taken place, but submitted there was no proof that the child was the accused's.

The judge told the accused there was strong suspicion against him but not enough proof that he had committed the crime. (ASE: 93)

La estructura de la historia es exactamente la misma de la historia anterior: romance – juicio – repercusión, y esta última parte, la de la repercusión, nos lleva de nuevo a los medios de comunicación, que recogen el afianzamiento del segregacionismo después de la sentencia: “Interviewed by the Sunday papers, who spelled her name in a variety of ways, the black girl, speaking in her own language, was quoted beneath her photograph: ‘It was a thing of our childhood, we don’t see each other any more’” (ASE: 93). El hecho de que la chica hable en su lengua materna muestra de forma más clara ese alejamiento con respecto al “otro” blanco, tal y como afirma Patrick A. Smith: “The fact that Thebedi speaks in her native tongue when reporters interview her only serves to distance her from the life that she shared with the white son of a wealthy farmer” (Smith, 2002: 115).

9. “A Mad One”

“A Mad One” es el título irónico de este relato en el que Gordimer nos presenta no sólo a un personaje desequilibrado, sino a una sociedad desequilibrada que, sin embargo, carga sus críticas contra quien manifiesta su desequilibrio de forma más explícita. En este caso la historia nos presenta a Ruthie, la cuñada del protagonista, como una persona que sufre tremendas depresiones y que tiene por costumbre llamar de madrugada para hablar con

su cuñado. Gordimer describe el enojo con el que su cuñada Elena lleva la situación, razón por la que a veces opta por desconectar el teléfono o, en otras palabras, por cerrar la comunicación con esta persona que considera desequilibrada. Sin embargo, la crítica hacia esta sociedad enferma se amplía cuando al final del relato la propia Elena acaba por reconocer que su situación personal y de pareja no es buena, hecho que Gordimer compara con un nacimiento:

A show dismay slowly ruptured inside her quiet body. She was dropsical with it. Waters had broken, but not in parturition. She said a banner in her dark: *we don't know how to live, do we*. But not aloud. She didn't watch him to turn and protest, he would already have taken out the teeth. (ASE: 104)

De este modo, Gordimer nos ofrece una visión a mayor escala del desequilibrio que no es sólo vivido por una persona, sino por toda la sociedad blanca que acaba originando problemas de una u otra índole y que se consuela hurgando en las vidas ajenas para así relativizar sus males:

Friends offered the trials and burdens of other families. The instinct was to divert, perhaps, out of boredom or lack of interest; to conquer-by-countering one problem about which no one had the answer. The Lebig's twenty-year-old son, chronic bed-wetter and stammerer, couldn't have any sort of normal relation with a girl; with all their money, nothing could be done. Brenda Graham's mother was eighty-seven, suffering from senile paranoia, and they couldn't afford to send her to an institution. The Bianchis had a problem child from *his* first marriage who stole from supermarkets. Alice and Benjamin Napier's son, that good-looking blond boy, was caught with drugs and got four years – imagine, they sit in that lovely house of theirs, full of books and pictures, and think of him in prison; Alice has begun to drink. Johnny Chesterfield's wife, who ran away with a Portuguese barman, was destitute and he'd had to take her back although he wanted to marry the young journalist who was expecting his baby. Clare Patch was in an alcoholics' home again, her lover left her and she tried to set fire to his car; her sister was paying. Archie Stein had taken an overdose – exactly like Ruthie Harder, holding everyone to ransom for a life he didn't have the first idea how to manage. (ASE: 99)

Precisamente en esta disección de las causas y en la presentación de las interrelaciones sociales de donde nace la angustia personal encontramos el

modo crítico a la vez que realista con el que Gordimer mira hacia la sociedad blanca sudafricana en donde encarna todos los males que ésta a su vez intenta adjudicar al “otro” negro, con lo que la escritora lleva a cabo una inversión de los roles habituales del apartheid.

10. “You Name It”

En “You Name It” Gordimer vuelve a presentarnos la forma en que se materializan las relaciones de poder en el ámbito de la pareja. Así, la protagonista y a la vez narradora de la historia cuenta el modo en que vivió un romance con Arno Arkanius que la mantendrá sujeta de por vida a la adoración del personaje que la abandonó y al que busca incesantemente de forma infructuosa. La figura dominante de Arno origina en la narradora cambios radicales tras el nacimiento del bebé:

Once my husband had suddenly shouted I ought to have been taken to see a doctor, that’s what he should have done – it was only since the last baby was born that I’d behaved like this, I’d changed with the birth of that baby, he wished the bloody baby had never been born! (ASE: 109)

La pasión que siente por Arno, ante la que se somete como sujeto aún en su ausencia, es expuesta con toda claridad en un pequeño detalle del que surge el título de la historia: el azar le lleva a reencontrarse de nuevo no con Arno, sino con su nombre y apellidos escritos junto a un teléfono público en Niza, ciudad en la que se encuentra de visita, y es la visión del nombre lo que le hace consciente de que Arno es un anhelo en otras mujeres, lo que lo aleja aún más de ella misma al tiempo que lo deifica: “...somebody else wept and indulged erotic fantasies, somebody else pronounced the name as a devout Jew might secretly speak the forbidden name of Jehovah” (ASE: 112). Arno se convierte de este modo en encarnación del erotismo, de aquello que no está dentro del matrimonio convencional, pero también en elemento de dominación que, como ya ocurriera en “Rain Queen”, reproduce de este modo las relaciones de poder socio-políticas que la protagonista vive en la Sudáfrica segregacionista del apartheid.

11. "The Termitary"

El termitero del que habla Gordimer en este relato vuelve a plantear el tema de las relaciones de poder a varios niveles: en el ámbito de la pareja, en el de la familia e incluso en el político-social.

En cuanto a la degradación de la relación de pareja de la madre de la narradora, que es de nuevo la niña que narra una historia desde la perspectiva de la edad adulta, esto es puesto de manifiesto desde el inicio del relato:

I'm not like any other woman. I haven't got a husband like other women's. The state this house is in. You'd see the place fall to pieces before you'd lift a finger. Too mean to pay for a lick of paint, and then when you do you expect it to last ten years. I haven't got a home like other women. (ASE: 115)

Pero la madre no sólo juega el papel de oprimida en su relación de pareja sino también en el ámbito más amplio de la familia descrito por Gordimer como claro exponente de las relaciones de poder. La búsqueda del termitero es el recurso que Gordimer utiliza para amplificar la situación de opresión de la madre de la relación de pareja a lo familiar. Así, como quien busca ayuda en alguien para encontrar la razón última de tanta infelicidad, la madre contrata a tres fumigadores de termiteros que se encarguen de acabar por fin con el termitero que mina la casa. De este modo se establece un paralelismo entre ambas búsquedas, y los hombres que llevan a cabo este escrutinio no son del gusto de la madre, como no lo es el psicólogo que acaba por descubrir nuestro ser más íntimo. Esta animadversión lleva a la madre a servir el té a los tres en tazones metálicos, los habitualmente reservados para el "otro" negro: "She didn't like the look of these men. They were so filthy with earth; hands like exponed roots reaching for the tea she brought. She served even the white man with a tin mug" (ASE: 117). De este modo los empleados empiezan la búsqueda de la reina, el origen mismo del termitario: "Bloodied by ther life-long medieval quest, they were ready to take it up once more: the search for a queen" (ASE: 117), ya que la razón de la existencia misma del termitario está en la reina, del mismo modo en que la razón de su situación está en sí misma. De ahí que el paralelismo entre la reina y ella misma sea claro: "...the queen cannot move, she is blind; whether she is underground, the

tyrannical prisoner of her subjects who would not have been born and cannot live without her” (ASE: 119). La narradora nos informa de que “We lived on, above the ruin” (ASE: 120), y hace el paralelismo entre la reina y su madre aún más patente con la descripción que hace de ésta desde la perspectiva de su edad adulta:

She stayed on, although she said she didn't want to; the house was a burden to her, she had carried the whole responsibility for him, for all of us, all her life. Now she is dead and although I suppose someone else lives in her house, the secret passages, the inner chamber in which she was our queen and our prisoner are sealed up, empty. (ASE: 120)

Pero hay crítica que va aún más lejos en su lectura de este relato, llegando a encontrar en éste una dimensión político-social de rebelión. Así, Rita Barnard afirma que: “there are also moments in her work (se refiere a Gordimer) when change, even revolutionary change, is figured or experienced as a new kind of spatial practice. “The Termitary,” from the collection *A Soldier's Embrace*, strikes me as a case in point” (Barnard: 2007: 55), y va más allá en su justificación al concebir que la presencia de los hombres que van a exterminar el termitero simboliza la liberación de los hombres de color que, como las termitas, trabajan por su libertad bajo la negra tierra sobre la que está construida la casa: “The key to this passage surely lies in the idea of the festival, which in the work of such theorists as Henri Lefebvre and Mikhail Bakhtin evokes an alternative social order and a rupture of normal social and spacial relations” (Barnard, 2007: 55-56). La lectura de Rita Barnard supone la propuesta, habitual en muchas obras del realismo crítico, de una salida al sometimiento que denuncia la historia, en este caso como revolución que acabe con ello.

12. “The Need for Something Sweet”

Gordimer reincide en este relato en la forma en que la potencialidad concreta muestra la infelicidad del *exile*, así como en el modo en que esta condición acaba minando psicológicamente a quien la vive. En esta ocasión, la escritora nos presenta al *exile* en la figura de Anita Gonzalez, una española en Sudáfrica. El exilio nos sitúa de nuevo ante un personaje perdido en sí mismo,

en este caso una mujer en busca de una identidad que parece inexistente. En realidad, en su ebriedad, estado habitual en ella, Anita imagina varias identidades que tan pronto hace propias como que adjudica a alguna otra persona:

I was also beginning to understand that drinking divides people up inside themselves – peculiar, it is – so that they become several different people, all different stages of life, in the one body. All these different girls and women in that woman put the blame on each other for what she was. What was done to her and what she had done were the same, to her.
(ASE: 127)

Se trata de la misma personalidad dividida que mantiene vivo el intento de dejar de beber sin conseguirlo: “perhaps she thought she really was giving up drinking; one of the people inside her always believed she was making a fresh start” (ASE: 128).

En este relato, como viene ocurriendo con todos aquellos en los que se aborda el tema del exilio, la angustia inherente al desarraigo se muestra como imposible de superar. Así, a pesar de que el narrador inicia un romance con Anita e intenta ayudarla a toda costa para que deje la bebida, finalmente ésta abandona el campo en el que se había intentado refugiar junto al narrador y decide cerrar para siempre este romance regresando al cuartucho de la ciudad en que dio comienzo la historia de amor de ambos después de ser rechazada por la familia de éste.

13. “Oral History”

En “Oral History” nos hallamos ante varios aspectos sociales relevantes dentro de la mirada realista crítica, como son la vuelta de Gordimer al emplazamiento rural, la descripción político-social que se lleva a cabo, en este caso del sistema tribal, y la importancia de la representación espacial dentro de ese ambiente rural.

Gordimer nos describe un poblado controlado por su propio jefe, quien a su vez es controlado por los mandatarios del apartheid, que lo mantienen en ese puesto de poder precisamente por la labor de control que éste realiza sobre su propia población. Lo espacial cobra especial importancia en esta

heterotopía de desviación rural, pues si bien se trata de un espacio con su propia idiosincrasia, en el caso del jefe su espacio imita los cánones estéticos blancos que desde su puesto de poder ayuda a perpetuar: “There’s always been one house like a white man’s house in the village of Dilolo. Built of brick with a roof that bounced signals from the sun” (ASE: 134). El jefe del poblado mantiene su puesto de mandatario heredado de sus antecesores, quienes a su vez lo obtuvieron de otros blancos de los que adoptaron sus costumbres a cambio del poder: “The chief’s grandfather was the clan’s grandfathers’ chief, and his name is the same as that of the chief who waved his warriors to down assegais and took the first bible from a Scottish Mission Board white man” (ASE: 134). Así, la alineación del jefe del lado de los gobernantes blancos queda puesta de manifiesto en la propia concepción espacial de su casa, así como en el hecho de que algunos jefes tengan su propio coche: “Some chiefs have a car as well” (ASE: 134) o, volviendo al espacio, en la inserción dentro de la heterotopía del poblado de elementos propios de la estética y de la forma de vida de los blancos, como es el caso de la iglesia:

There was a church of mopane and mud with a mopane flagpole to fly a white flag when somebody died; the funeral service was more or less the same protestant one the missionaries brought from Scotland and it was combined with older rituals to entrust the newly-dead to the ancestors. Ululating women with whitened faces sent them on their way to the missionaries’ last judgement. The children were baptized... (ASE: 135)

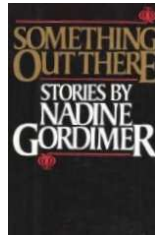
Contrasta el modo en que el resto del poblado mantiene la tradicional estética africana frente a la elección estética occidentalizada del jefe: “The rest of the village was built of river mud, grey, shaped by the hollows of hands, with reed thatch and poles of mopane from which the leaves had been ripped like fish-scales” (ASE: 134).

La historia nos narra precisamente el modo en que el jefe del poblado muestra su total sumisión a los blancos segregacionistas ante la búsqueda que éstos están llevando a cabo de personas de color implicadas en boicots y actos contra el gobierno establecido. Así, un grupo de soldados visita al jefe y le insta a que les proporcione los nombres de los jóvenes que faltan de sus casas para

poder controlar la salida de nativos de la aldea, ante lo que el jefe dice no disponer de información, lo que le hace recibir el consiguiente apercibimiento de los hombres armados – soldados blancos al mando, soldados de color que obedecen – por no llevar a cabo la función de control de su población que de él se espera. Esto hace que el jefe reconsidere su postura, y que la noche de fiesta semanal en que se comparte la bebida en el poblado, se dirija a escondidas en su bicicleta hacia el puesto militar más cercano para proporcionarles la información que antes no les quiso dar. Gordimer hace una magistral descripción del modo en que el que es jefe en su poblado no es para los mandatarios más que un mendigo que debe esperar su turno para ser atendido por los militares, como cualquier persona de color: “In an hour he arrived to the army post, called out who he was to the sentry with a machine gun, and had to wait, like a beggar rather than a chief, to be allowed to approach and be searched” (ASE: 141).

Después de delatar a los hombres de su poblado que han huído, el jefe se va a dormir a casa de un primo de un pueblo vecino mientras se envía a su poblado una misión militar que acaba con la vida de todos. Cuando llega, el jefe encuentra sólo la muerte y destrucción de todo el pueblo, incluida su propia familia, ante lo cual decide quitarse la vida: “No one knows where the chief found a rope, in the ruins of his village” (ASE: 144). De este modo la escritora nos describe el suicidio como el autocastigo que este antihéroe merece por su postura primero de imitación del blanco y más tarde de traición hacia su propio pueblo.

SOMETHING OUT THERE. 1984



- . "A City of the Dead, a City of the Living"
- . At the Rendevous of Victory
 - . Letter from His Father
 - . Crimes of Conscience
 - . Sins of the Third Age
 - . Blinder
 - . Rags and Bones
 - . Terminal
 - . A Correspondence Course
 - . Something Out There

En esta nueva colección publicada en 1984 Gordimer sigue introduciendo técnicas postmodernistas al tiempo que radicaliza su crítica social en la mayoría de sus relatos y en la novela corta que da título a la colección. Ya Alan R. Lomborg señalaba la existencia de dos tipos de historias en *Something Out There*, las que siguen aún el tono realista y las más experimentales, al afirmar con respecto a la evolución de estilo de la escritora:

While the stories discussed so far show an interplay of ideas and style and reflect one of Gordimer's persistent concerns – chronicling life in her country and the changes that evolve over the years – other stories reveal more strikingly her experimentation with new structures and approaches. (Lomborg, 1993: 231)

Así pues, prestaremos especial atención a los rasgos postmodernistas – fragmentación, metaficción, performatividad, constructivismo – que siguen coexistiendo junto al realismo crítico de Gordimer, así como a otras características como la presencia de la traición de la que habla Salman Rushdie como tema recurrente en varios de estos relatos (“Letter from His Father”, “Sins of Third Age”, “Terminal”, “A City of the Dead, a City of the Living”, “Crimes of Conscience” y “At the Rendezvous of Victory”): “The remaining stories can be read as variations on the theme of betrayal” (1992: 191).

1. “A City of the Dead, a City of the Living”

En este relato la fragmentación textual mezcla la narración omnisciente con la narración en primera persona de Nanike, esposa de Samsom Moreke, que se convierte en la primera narradora de color de las historias cortas de Gordimer. De este modo, Gordimer presenta de una forma complementaria los niveles sociales y subjetivos sobre los que se vertebra el relato en la plasmación de las potencialidades abstractas y concretas lukácsianas.

En el relato, Gordimer nos describe el modo en que Samsom Moreke acoge en su casa a un proscrito del apartheid y cómo su mujer, cuyo rechazo más íntimo es mostrado en la narración en primera persona, acaba por delatarlo a las fuerzas policiales. Varios rasgos ya familiares en las historias de Gordimer reaparecen en este relato, tales como la importancia del espacio y de la heterotopía negra o la proyección social del individuo en la lucha política.

Gordimer nos presenta desde el principio la heterotopía en donde viven los Moreke como una zona de casas que imitan la estética de las viviendas blancas: “The house provides the sub-economic township planner’s usual two rooms and kitchen with a little yard at the back into which his maquette figures of the ideal family unit of four fitted neatly” (SOT: 10). Se trata de casas que no obstante, a pesar de tratar de imitar la estética de la vivienda blanca, no cuentan con las comodidades de las casas de los blancos: “The floor is cement, shined with black polish. On the other side of the curtains is a bed, a burglar-proofed window,... [...] A door, never closed, leads from the livingroom to the kitchen. There is a sink, which is also the bathroom of the house [...] there is no electricity” (SOT: 11). En realidad es una vivienda que comparte ciertos espacios, como es el caso del garaje, donde vive otra familia: “The garage is the home of the sub-tenants” (SOT: 10). Sin contar a quienes habitan el garaje, son once las personas que se hacinan en esta casa:

Number 1907 Block C Lodz – has held – eleven people; how many it could hold is a matter of who else has nowhere to go. This reckoning includes the woman lodger and her respectable succession of lovers behind the green brocade curtain, but not the family lodging in the garage. (SOT: 11)

Pero el espacio cobra aún más protagonismo, si cabe, en este relato, como acertadamente señala Dominic Head al tratar acerca de la significación del título, que relaciona con la separación espacial segregacionista de la Sudáfrica del apartheid:

A treatment of the theme of social space – a theme contained in the suggestive title-image – is introduced into the story by the fugitive himself as he spends one night describing his travels to the Morekes: he tells them about the oldest city on

the African continent, which has a city of the dead – a city of tombs – as well as a city of the living (SOT, 18). The living/dead dichotomy supplies an obvious parallel to the ‘two cities’ formed by a township and an adjacent city, though there is an ambivalence about which should be seen as ‘living’, and which ‘dead’. (Head, 1994: 175-176)

Dominic Head va aún más allá al llevar esta dicotomía a su vez al plano psicológico, entendiendo que el relato muestra el contraste entre la parte consciente e inconsciente de Nanike, para lo cual se apoya en la tesis defendida por J. U. Jacobs:

J. U. Jacobs points out how Nanike’s interior monologue – esteemed to be a ‘living’ narrative voice – alternates with the ‘dead’ sections of omniscient narration, resulting in an ambivalent narrative structure which progresses beyond the restrictions of a purely omniscient stance. (Head, 1994: 176)

La tesis de Jacobs apoyada por Head presenta la subjetividad del personaje como inexorablemente unida a una sociedad capaz de generar sentimientos contradictorios que acaban por dar lugar a una inestabilidad que hace que al final del relato ni la propia Nanike sea capaz de entender la razón por la que se comporta del modo en que lo hace.

Como bien comenta Gordimer, la capacidad de la vivienda depende del número de personas que necesiten alojarse, y es así como de pronto aparece otra persona que compartirá la casa con Samsom Moreke, su mujer y su quinto bebé – los demás viven en casa de la abuela - : se trata de un amigo de un amigo de Samsom del que ni tan siquiera conocen el nombre. De nuevo cobra aquí importancia el hecho de nombrar como identidad, pues el desconocimiento de este hombre hace que se refieran a él con simples pronombres personales: “They referred to the man as ‘he’ and ‘him’. Moreke addressed him as ‘Mfo,’ brother, she called him simply ‘you’” (SOT: 15). Y aún desde este desconocimiento, la polaridad del apartheid que origina la necesidad de identificar a su propio “yo” en contraposición al “otro” hace que Moreke lo considere como un miembro más de la familia por el simple hecho de compartir el color de la piel: “What is the same blood? Here in this place? If you are not white, you are all the same blood, here” (SOT: 15).

Sin embargo, el nuevo habitante de la casa y ellos comparten aficiones y conocimientos bien diferentes, que en ocasiones les aleja – las horas que pasa el recién llegado leyendo el periódico – mientras que en otras los acerca, como cuando éste comparte con los Moreke sus experiencias de viajes por el mundo y les cuenta la historia antes mencionada sobre la ciudad que da nombre al relato. Pasan los días y el hombre sin nombre no sale de la casa para nada, sólo lee recortes de periódico y limpia su pistola. Mientras tanto, en las horas que pasa a solas con Nanike, le ayuda con el niño y con las tareas de la casa, hasta que después de saber que no hay noticias de Mtembu, su enlace, pide a los Moreke que ese fin de semana finjan haber salido de la casa mientras permanecen en ella. Así lo hacen, hasta que el domingo Nanike dice tener que ir a comprar leche para el bebé de forma urgente, y tras salir se dirige al puesto militar de la *township* negra para denunciar al hombre que los ha acompañado durante todo este tiempo, hecho que llega a ser conocido por los demás y que hace que otros nativos la odien por su traición, como es el caso de Radebe, la dueña del bar: “A week after the man was taken away that Sunday by the security police, Ma Radebe again met Moreke’s wife in their street. The shebeen-keeper gazed at her for a moment, and spat” (SOT: 26).

Paralelamente a la descripción de todos estos hechos, Gordimer salpica la narración con los pensamientos más íntimos de Nanike, lo que Jacobs consideraba la parte viva de la narración, y de este modo la mujer nos describe desde el principio su angustia por la presencia del extraño: “*You only count the days if you are waiting to have a baby or you are in prison. I’ve had my child but I’m counting the days since he’s been in this house*” (SOT: 10). A través de sus pensamientos, Nanike describe al extraño como un hombre de ciudad habituado a las tareas de la casa: “*He’s a town person; another one who reads newspapers. He tidies away the blankets I gave him and then he reads newspapers the whole day. He can’t go out*” (SOT: 14). Si bien la disposición del extraño es buena, e incluso ayuda a Nanike con el bebé: “*We are alone together. The baby likes him. I don’t give the breast every time, now; yesterday when I was fetching the coal he fed the bottle to her*” (SOT: 18), Nanike se siente molesta por la colaboración de éste en las tareas de la casa al considerar que está ocupando el lugar destinado a la mujer:

He comes to the kitchen, now, and helps me when I'm washing up. He came in, this morning, and put his hands in the soapy water, didn't say anything, started cleaning up. Our hands were in the grease and soap, I couldn't see his fingers but sometimes I felt them when they bumped mine. He scraped the pot and dried everything. I didn't say thanks. To say thank you to a man – it's not a man's work, he might feel ashamed. (ASE: 19)

La animadversión de Nanike hacia el extraño se hace mayor cuando éste acuna al bebé:

But I don't really like that kind of face, his face – light-skinned. You can never forget a face like that. If you are questioned, you can never say you don't remember what someone like that looks like. He picks up the baby as if it belongs to him. To him as well, while we are in the kitchen together. (SOT: 21)

Este cúmulo de circunstancias finalmente empuja a la mujer de Moreke a denunciar al hombre que llevaba días alojado en su casa, dejando al lector en la incertidumbre de por cuál, si no por todos, de los motivos arriba descritos lo hizo: ¿Era porque no le gustaba? ¿Porque consideraba que ocupaba su lugar en la casa? ¿Porque tenía miedo de que llegase a existir entre ellos algún tipo de atracción, como se puede deducir de la descripción que hace del roce de las manos bajo el agua jabonosa? Queda al lector buscar cuál pudo haber sido la razón, con lo que la performatividad – rasgo también postmodernista – es llevada a primer plano de este modo en esta búsqueda de motivos que ni la propia Nanike dice conocer:

I don't know why I did it. I get ready to say that to anyone who is going to ask me, but nobody in this house asks. The baby laughs at me while I wash her, stares up while we're alone in the house and she's feeding at the breast, and to her I say out aloud: I don't know why. (SOT: 26)

Alan R. Lomberg establece un paralelismo entre la traición de esta mujer y la del jefe de “Oral History”: “The ambivalence of Moreke's wife parallels the uncertainty of the chief in ‘Oral History’” (Lomberg, 1993: 230). Como bien afirma Salman Rushdie con respecto a esta otra historia de traición, “Her treason teaches her nothing; she longs to tell everyone, ‘I don't know why I did it,’ but nobody asks” (SOT: 191).

2. “At the Rendezvous of Victory”

La ironía, rasgo considerado como típicamente postmodernista, queda condensada en el título de esta historia que nos narra el declive de un militar que ha luchado por la libertad de la población negra y que es apartado de la vida pública por tratarse de un personaje molesto. El protagonista, el General Giant Zwedu, es descrito como un hombre de instintos primarios pero cristalino y honesto por encima de todo. Así, Gordimer nos explica su ambivalente personalidad en ejemplos como que mientras su instintiva forma de comportarse le hace no entender el cine, sin embargo siente verdadera pasión por la arqueología, por lo que durante su estancia en Londres “He walked through Soho but couldn’t understand why anyone would like to watch couples making the movements of love-making on the cinema screen instead of doing it themselves” (SOT: 31). Sin embargo,

He came upon the Natural History Museum in South Kensington and was entranced by the life that existed anterior to his own unthinking familiarity with ancient nature hiding the squat limpet mines, the iron clutches of offensive and defensive hand-grenades, the angular AKMs, metal blue with heat. (SOT: 31)

El ex-general se convierte en una molestia para el nuevo gobierno, pues no repara en hacer público lo que piensa: “Again and again, he embarrassed his government by living an outrageous opinion that contradicted government policy, on problems that were none of his business” (SOT: 33), y no tarda en ser destituido por el nuevo gobierno de hombres de color al que tilda de neocolonialista: “He said that the defence of the country might have been put in the hands of neo-colonialists who had been the country’s enemies during the war – and he was powerless to do anything about that” (SOT: 34).

Así, poco a poco, Zwedu inicia un proceso de su degradación que queda patente en el modo en que se le nombra, pues deja de ser General Giant Zwedu para pasar a ser Zwedu a secas:

... Zwedu. (He must accept that name now; he simply refused to accommodate himself to anything, he illogically wouldn’t

even drop the ‘Sinclair’ though *that* was the name of the white sugar farmer his parents had worked for, and nobody kept those slave names anymore.) (SOT: 35)

De este modo pasa a convertirse en un ciudadano más que puede llegar a pasar desapercibido en el aeropuerto en el que un periodista lo reconoce junto a una joven, o en el mejor de los casos, en un personaje cuya historia una farsa más:

A young black boy used to brave the dogs in white men’s suburbs to deliver telegrams; Sinclair ‘General Giant’ Zwedu has those bite scars on his legs to this day.

So goes the opening paragraph of a ‘profile’ copyrighted by a British Sunday paper. [...]

The scars on his legs were from wounds received when the white commando almost captured him, blew up one of his hideouts in the bush. (SOT: 28)

Queda claro que a pesar de su contribución al triunfo de los gobernantes no hay sitio para él en la cita de la victoria, de ahí la ironía de la que se hablaba al principio al tratar este tema habitual en las sociedades postcoloniales, ya que, como Salman Rushdie se encarga de puntualizar: “...it is a portrait with many echoes in real life” (Rushdie, 1992: 192).

Mediante el paralelismo entre la degradación personal de Zwedu y la degradación política a la que se puede llegar si el postcolonialismo imita los defectos de los anteriores colonizadores, Gordimer se anticipa a su crítica postcolonial de la corrupción que habrá de repetirse en la narrativa corta de su última etapa.

3. “Letter from His Father”

“Letter from His Father” constituye una innovación postmoderna en Gordimer que parte de la transposición metaficcional¹ – rasgo claramente postmodernista – en el planteamiento de la disyuntiva postmodernista realidad-ficción en esta carta del padre de Kafka al propio Kafka. Tomando

¹ Más adelante, en la “Introducción” al apartado reservado al análisis de *Jump and Other Stories* hacemos una explicación detallada de todas las relaciones textuales. En este caso nos hallamos ante un caso de transposición textual, que Gérard Genette definía como una transformación estilística de un texto precedente con una función seria.

como origen la *Carta al padre* de Kafka, Gordimer además rompe la linealidad temporal, otro rasgo postmodernista en este relato para permitir que sea el propio padre muerto quien se encargue de rebatir el libro de su hijo: “I write to you after we are both dead” (SOT: 40).

El relato constituye una contradicción en sí mismo, pues nos hallamos ante una carta que nunca va a ser enviada, como tampoco lo fue en su momento la *Carta al padre* de Kafka, lo que hace que la existencia misma del texto constituya una ruptura de toda lógica.

Se trata de una de las historias que Rushdie englobara dentro de los relatos de traición: “And, of course, in the Kafka story, Ms. Gordimer’s Hermann is accusing Franz of betrayal, too: of betraying his family and his Judaism” (Rushdie, 1992: 191), así como uno de los menos logrados a los ojos del crítico y escritor:

‘Letter from His Father’ is a twenty-page arch embarrassment, full of Homely Wisdom (‘Well, we had to accept what God gave’), Literary Nudging (‘Some say you were also some kind of prophet’) and occasional fits of Thigh-Slapping (‘Hah! I know I’m no intellectual, but I knew how to live’) (Rushdie, 1992: 189)

La historia constituye la discusión sobre la obra que Kafka escribió sobre su padre, en la que lo describía como un tirano origen de todos sus males, pero a su vez supone una transformación de ésta, pues toma como modelo la propia obra de Kafka. En respuesta a la acusación de autoritarismo que el escritor formula contra su padre, Hermann, el padre describe el carácter introvertido de Kafka como intrínseco e imposible de modelar, critica su pánico a hablar de sexo, sus continuos reproches, su vida bohemia frente a la vida de trabajo que él se vio obligado a llevar, su indiferencia ante sus hermanas a las que también acusaba de no quererlo, así como el modo en que él también despreciaba a su progenitor: “But you despised *me*; the only difference, I wasn’t so easy to beat down, eh?” (SOT: 49). De este modo, el padre de Kafka lleva a cabo una crítica contra su hijo que en ocasiones tiene mucho en común con la propia crítica que George Lukács ejerciera contra el escritor checo en términos parecidos tales como el alejamiento de la realidad que lo circundaba frente a su obsesión sobre su malestar vital. En su exculpación, el padre reelabora el tema del

poder dentro de la familia que tan importante llega a ser en la obra de Gordimer, presentando el malestar vital de Kafka como el malestar modernista sin conexión con la realidad social ni de la familia ni de la sociedad, y como una forma de tiranía en sí misma que parte de una percepción de superioridad intelectual que le hace creerse con derecho a menospreciar a los demás, lo que Andrew V. Ettin califica como “imperialista”, de cuya crítica se podría deducir la intencionalidad subversiva postmodernista: “He spots the artist’s imperialistic ego that want to lay claim to all, to subsume all within its domain, to impose its version of truth on the public consciousness” (Ettin, 1993: 134).

La carta se constituye así en una crítica, pero también en un elemento que, contrastado con la *Carta al padre* de Kafka, pueda dar lugar a una polifonía narrativa postmodernista que permita aportar al lector una visión más amplia sobre la problemática del desentendimiento entre padre e hijo. Como bien puntualiza Andrew V. Ettin: “They are united by death, and they are united in fiction by this story making them into a family unit, seen as a whole with its fractures and pains from the other angle as well as the one we have known” (Ettin, 1993: 134).

4. “Crimes of Conscience”

De vuelta a la lucha anti-apartheid, Gordimer nos presenta ahora el tema del espionaje y nos describe en una pareja al espía y a la luchadora anti-apartheid que es espiada, quienes representan al antihéroe y a la heroína de la tipología de Gordimer. A la salida de un juicio político, el ojo del espía rápidamente identifica a la protagonista como una opositora al régimen:

There was no mistaking her. She was a young woman whose cultivated gentleness of expression and shabby homespun style of dress, in the context in which she was encountered, suggested not transcendent meditation centre or environmental concern group or design studio, but a sign of identification with the humanity of those who had nothing and risked themselves. (SOT: 58)

Tras encontrarse aquí entablan una amistad que acaba en un romance, y a lo largo del cual Derek Felterman, el policía secreta, descubre la naturalidad con la que Ross, la chica, concibe su relación con el “otro” negro:

‘Friends are the most important thing for you, aren’t they? I mean, everybody has friends, but you... You’d really do *anything*. For your friends. Wouldn’t you?’

There seemed to come from her reaction rather than his words a reference to the three months she had spent in prison. She lifted the curly pelmet of hair from her forehead and the freckles faded against a flush colouring beneath: ‘And they for me.’ (SOT: 60)

Gordimer nos describe el modo en que progresivamente Felterman acaba por rendirse a la evidencia de la validez del modo de ver las cosas de Ross, hasta el punto de que llega el momento en que se ve en la necesidad de revelarles que ha estado espiándola: “And then one night it came to him; he found a code of his own; that night he had to speak. ‘I’ve been spying on you’” (SOT: 63).

Esta revelación que a su vez constituye una disculpa acaba por consolidar su relación, de modo que “She suffled across the bed on her haunches and took his head in her hands, holding him” (SOT: 63). Al contrario de lo sucedido en “A City of the Dead, a City of the Living”, donde la traición no conduce a ningún tipo de enseñanza, en esta historia el espía acaba por aprender que el respeto hacia el “otro” no debe ser criminalizado, de modo que, como afirma Salman Rushdie en relación a la traición en este relato: “In ‘Crimes of Conscience’, conversely, we see that betrayal can be a kind of education” (Rushdie, 1992: 191).

5. “Sins of the Third Age”

“Sins of the Third Age” es otro de los relatos que Rushdie comprende dentro del grupo de historias sobre la traición:

In ‘Sins of the Third Age’, the treachery is sexual. The carefully laid retirement plans of an elderly couple, Peter and Mania, are irrevocably altered when Peter has an affair; even when he

chooses to put his affair behind him, the damage cannot be undone” (Rushdie, 1992: 191)

La propia escritora se había referido ya a la traición como tema que vertebra la colección y que se manifiesta de forma clara en este relato: “I realized that there is an obsession with betrayal in the stories. Even the one about the couple in Europe, “Sins of the Third Age,” is all about different forms of betrayal – political, sexual, every form” (Marchant et al., 1990: 257). Sin embargo, más que esta mera referencia, nos interesa el modo en que la escritora se refiere a la traición como directamente heredada del *modus vivendi* en la Sudáfrica del apartheid, con lo que nos reafirmamos en nuestra posición de que lo personal se presenta como un fiel reflejo de lo social:

I seem to be obsessed by this, and I asked myself, “Why?”
In the last few years, it’s been so much in the air at home; you just never know, really, to whom you’re talking. You’re among friends, and then you may discover later that there was somebody there who was indeed *not* a friend. (Marchant et al, 1990: 257)

No obstante, este relato no es únicamente una historia sobre la traición. Se trata asimismo de una nueva historia sobre la incomunicación en la pareja y sobre la dimensión social de las apariencias que hace que a pesar de haber muerto los sentimientos que unen a dos personas éstas sigan aparentando llevar una vida feliz de cara a los demás.

De nuevo mediante su habitual forma realista crítica de narrar, Gordimer nos cuenta la historia de Mania y Peter, dos personas que deciden comprarse una casa de campo en Italia y deshacerse de sus posesiones en Sudáfrica ante su cercana jubilación. Puesto que Peter se jubila antes que Mania, es él quien viaja a Italia para acometer las reformas oportunas en el que será su hogar de jubilados, y durante su estancia allí comienza un romance con una compañera del grupo de teatro en el que participa, hecho que decide comentar a Mania en uno de sus viajes a Sudáfrica. Ante esta noticia, Mania decide dejar que el tiempo pase, pero cuando ella finalmente se asienta en su nuevo hogar italiano comprueba que Peter no sale de casa, de igual modo que también comprueba

que la ruptura de la comunicación entre ambos es algo ya irremediable: “he still watched TV most of the day” (SOT: 76). No es hasta mucho después cuando él le reconoce que el romance ya lleva tiempo acabado, y finalmente, una mañana le revela que su amante es la panadera a quien compran el pan cada mañana: “They had been into the baker’s shop together – Peter and Mania – day after day, and taken bread from her hands, and there had never been a sign of what had been found, and lost again” (SOT: 77).

Sin embargo, ambos deciden continuar viviendo juntos a pesar de haberse convertido en extraños debido al peso del hábito social en que se encuentran inmersos, con lo que de nuevo la infelicidad de estos individuos se perpetúa en base al respeto a las normas sociales. El modo crítico en que Gordimer describe este hecho nos permite percibir esta opción como un tipo de condicionamiento social en lugar de narrarlo de un modo simplemente mimético, dejando clara la falta de correspondencia entre la potencialidad abstracta que se define como extrañamiento frente a la potencialidad concreta, que consiste en mantenerse unidos para guardar las apariencias. De este modo, los protagonistas se presentan tipológicamente como el antihéroe y la antiheroína incapaces de desafiar una potencialidad concreta que los mina.

6. “Blinder”

Podemos considerar esta historia, narrada con un estilo realista crítico como el de los primeros tiempos y a la que Salman Rushdie dedica los adjetivos de “passionate, moving and beautiful” (Rushdie, 1992: 190), como el contrapeso a las demás historias de celos e infidelidades de las parejas blancas descritas antes. Dentro de la mayor africanización de esta época, en este relato también se nos habla de una doble relación de pareja, pero se trata de una relación entre personas de color fruto de las condiciones laborales del apartheid que se entiende de forma bien diferente al modo en que entiende una relación de pareja la pareja blanca, hasta el punto de considerar normal la doble relación:

... it was the usual thing, a young man comes to work in a city, he spends his whole life there away from his home because he has to earn money to send home, and so – the family in the house privately reasoned – his home really is the backyard where his town woman lives? As a socio-political concept the life is a paradigm (the grown child who is studying social science knows) of the break-up of families as a result of the migratory labour system.” (SOT: 84)

“Blinder” alude a las noches de bebida en que se pierde Rose, la criada de una familia blanca que vive en la heterotopía que constituye el patio trasero, como es habitual en las zonas urbanas.

La historia empieza con la terrible noticia de que Ephraim, el hombre que ha venido siendo pareja de Rose durante todo este tiempo, ha muerto en el accidente de un autobús que lo llevaba al poblado para visitar allí a su otra familia. Esto constituye para Rose un duro golpe ante el que todo el mundo en la casa teme que se vuelva a refugiarse en el alcohol, algo que finalmente no sucede: “Since Ephraim has disappeared from the backyard she drinks neither more nor less” (SOT: 85). Rose se entera de la noticia una semana después de que haya acontecido, pero no es su posición de segunda mujer lo que le duele, sino la ausencia misma de Ephraim: “I used to fry for him some bread and eggs in the fat left from your bacon!” (SOT: 83), afirma la mujer describiendo su condición de subordinada a los blancos que le dan sus desechos para comer.

El relato contrasta las diferentes percepciones de los hechos narrados tal y como son sentidas por los blancos o por las gentes de color. Así, la señora blanca prefiere mantener distancia del tema alejándose del sentimiento: “The lady of the house never does get to hear what happened, now that Ephraim is dead. Rose doesn’t say; isn’t asked; probably is never told” (SOT: 85), mostrando su ceguera hacia los problemas sociales que la rodean, como bien puntualiza Karen Lazar: “The madam is clearly blind to social realities, and half-blind to her own cocoonedness” (Lazar, 1990: 110). Pero si hay un aspecto en el que blancos y negros reaccionan de forma bien distinta es en lo concerniente a las relaciones con más de una pareja. Lo que para el blanco se convierte en trauma y hostilidad, en la persona de color es concebido de modo diferente. Así, el relato nos narra al final la alegría con la que Rose recibe a la

mujer de Ephraim y a sus hijos cuando ésta va a la ciudad a llevar a cabo los trámites necesarios para el cobro de la pensión de viudedad:

Rose is leaning towards the woman, smiling, hands on the sides of her stomach, and encourages her in their language. She displays her to the assembly caught at table. You know who this is, madam? You don't know? She's from Umzimkulu. It's Ephraim's wife (She swoops up the small child, stiff in her hands.) Ephraim's children. Youngest and second youngest. Look – the baby; it's a little girl. – And she giggles, for the woman who won't respond, can't respond to what is being said about her. (SOT: 87)

Rose no se contenta únicamente con proporcionar el mejor de los recibimientos a la mujer y a los hijos de Ephraim, sino que además pide a la señora de la casa un adelanto de su propio sueldo para entregarlo a la otra viuda y que así pueda pagarse el autobús de vuelta al pueblo.

Podemos afirmar que las diferencias en los comportamientos de blancos y negros en este relato tienen mucho que ver con la estructura social, de modo que el blanco segregacionista también lo es en su ámbito más privado, mientras que el personaje de color, en su actitud de contraposición al apartheid, rechaza también su filosofía de exclusión del “otro” incluso en el ámbito más privado de la vida de pareja. Queda patente así la unión existente entre lo más íntimo y lo social y político en términos lukácsianos.

7. “Rags and Bones”

Este relato nos vuelve a plantear el problema postmodernista de la construcción de la realidad por medio del lenguaje, uno de los rasgos que estudiaremos con detalle en el capítulo siguiente. Se nos describe en esta historia cómo Beryl Fels, la protagonista, descubre accidentalmente trescientas siete cartas en un viejo cofre metálico comprado en una tienda de objetos usados, y cómo la lectura de estas cartas acaba construyendo una historia de amor que termina por demostrarse como inexistente.

Las cartas narran la historia de amor entre una escritora y un científico, ambos personalidades dentro de sus respectivos campos, y el hecho de que en

una de las cartas se haga la petición explícita de que no se revele el contenido de la correspondencia hasta pasados veinte años de la muerte del científico hace pensar a Beryl que lo que tiene ante ella es algo bien importante: “*These letters and documents are to be preserved unread until twenty years after the date of my death, and then are to be presented to an appropriate library or archives*” (SOT: 91). Consciente de esta importancia, Beryl decide informarse, tras acabar de leer todas y cada una de las cartas, acerca de quiénes eran estas personas cuya correspondencia la han transportado durante el tiempo en que las ha estado leyendo a una historia que ha llegado a vivir de una forma intensa, y es entonces cuando descubre que ninguno de los dos personajes ha existido en la vida real, sino que únicamente han existido en esa otra vida creada por el lenguaje, y he aquí el postmodernismo de este relato:

In the week that followed, she asked the antiquarian friend and the chief librarians at the public library and a university library (both acquaintances) about the woman writer. None of these had heard of her. Each was cautious to say so; [...] But library catalogues revealed not a single book by anyone of the name was on the shelves. [...]

Determinedly, so good at tracking down things she wanted, Beryl Fels got someone to introduce her to a professor in the science faculty at the most prestigious university. She did not show him her find but jotted down for him all the facts gleaned from the letters that could lead up to an identification of the other personality who made up the pair of distinguished lovers. There was no one, no one at all fitting the given period, field of activity (quickly established as geophysics), and country of origin whose work was sufficiently original or important for his name to be remembered. (SOT: 96)

Así, este relato constituye un claro ejemplo de constructivismo literario dentro de estos primeros relatos en los que Gordimer empieza a utilizar recursos postmodernistas, y que acabarán por convertirse en su modo narrativo desde la transición del post-apartheid hasta hoy día.

8. "Terminal"

"Terminal", como su título indica, nos habla de una enferma terminal de cáncer que no quiere afrontar la vida de sufrimiento que se le avecina a raíz de la enfermedad: "There were no words that were no lies" (SOT: 100), afirma al comprobar el modo en que su realidad se tergiversa para no hacerla sentir peor. Mediante un estilo realista crítico exento ahora de cualquier rasgo postmodernista, Gordimer nos describe el sufrimiento de esta mujer y el modo en que se intenta quitar la vida tomando una sobredosis de medicamentos tras dejar por escrito a su marido la súplica de que no intenten reanimarla. Pero precisamente es esto lo que hacen, pues el final describe la vuelta a la vida de esta enferma: "Her eyelids were rosy blinds through which Light glowed. She opened them on the glossy walls of a hospital room. There was a hand in hers; his." (SOT: 101), con lo que nuevamente nos hallamos ante un relato sobre la traición, como comenta Salman Rushdie:

'Terminal' presents another version of the treason of lovers. A woman dying of an incurable disease makes a pact with her husband that he will not prevent her suicide. Her last act is to leave him a note: 'Keep your promise. Don't have me revived.' But he does; and when, after taking the pills, she has 'the terror of feeling herself waking from it', the traitor is holding her hand. (Rushdie, 1992: 191)

En consonancia con la lectura de Rushdie, puede deducirse de la traición del marido la imposición de sus sentimientos sobre los de la mujer, con los de nuevo nos encontramos ante las diferentes posiciones de poder ocupadas dentro de la pareja que pueden encontrar un correlato en la estructura mayor del apartheid.

9. "A Correspondence Course"

De vuelta al mundo de la lucha política, Gordimer nos presenta en esta historia narrada con un estilo realista crítico la vida de Pat Haberman, una divorciada que vive con su hija Harriet tras decidir alejarse del mundo del poder en que se movía el padre de la chica, que es descrita ya como adulta en la historia: "by the time Harriet was twenty she had her degree and was

working on a literacy programme for blacks sponsored by a liberal foundation” (SOT: 104).

Pat ha educado a Harriet en la convicción de la igualdad de todos los seres humanos, sin que para nada importe el color de la piel, convirtiéndose así, junto a su hija después, en otra de las heroínas de las historias cortas de Gordimer, o en otras palabras, en una de las personas capaces de salirse del monologismo del apartheid y no entender al “otro” como enemigo, sino todo lo contrario: “Harriet has been brought up to realize her life of choices and decent comfort is not shared by the people in whose blackness it is embedded: once protected by them, now threatened” (SOT: 105). Precisamente partiendo de esta convicción, Harriet lleva a cabo una tarea de investigación que la lleva a publicar artículos sobre el problema segregacionista, lo que hace que Roland Carter, un conocido preso político, entre en contacto con ella para interesarse por su trabajo. Así da comienzo un intercambio de correspondencia que enriquece a Harriet y del que su madre presume dada la importancia del preso político, con lo que la escritura acaba creando una nueva realidad, cualidad que tiene mucho de postmodernista: Harriet va entendiendo mejor la realidad gracias al lenguaje de las cartas que recibe de Carter.

El intercambio epistolar cesa el día en que Roland Carter se escapa de la cárcel junto a otros presos. Desde entonces, Pat hace un seguimiento de lo que la prensa informa sobre el conocido activista anti-apartheid huido, y el mismo día en que está leyendo que es probable que esté en Rusia, el mismo Carter llega a su casa en busca de la ayuda de Harriet: “On the evening a man appeared at the open kitchen door, Harriet did not know who it was but Pat Haberman recognized him instantly” (SOT: 115).

Se produce de este modo la materialización de esa realidad a la que hasta ahora sólo daban forma las palabras, al tiempo que se inicia una nueva fase en la vida de Harriet: la de proscrita que puede ser públicamente perseguida por dar cobijo a quien, como ella, se opone a negar al “otro” de color. De este modo lo que parecía un juego ha pasado a ser real, como bien puntualiza Salman Rushdie: “The game has turned real and, as we have seen, reality in Ms Gordimer’s world is a thing of which to be afraid” (Rushdie, 1992:

191). Por otra parte, el hecho de que la aparición de Carter suponga una amenaza para la hija hace surgir el miedo en la madre, lo que desenmascara finalmente su actitud de liberal que predica pero no es capaz de afrontar la dureza de la realidad cuando debe hacerlo, lo que origina un cambio tipológico en este personaje, que pasa de ser una heroína a una falsa heroína que se arrepiente de la educación antisegregacionista que había dado a su hija, como afirma Melvyn Hill: “Mrs. Haberman is tortured with remorse about the way she has raised Harriet, now condemned to a life in exile, or to the underground” (Hill, 1984: 7).

10. “Something Out There”

Se trata de la segunda novela corta de Gordimer, una novela corta de unas cien páginas a lo largo de las cuales se hace un amplio análisis social de la sociedad Sudafricana en términos de realismo crítico combinado con algunas técnicas postmodernistas como la fragmentación narrativa que ayuda a entremezclar diferentes historias que tienen relación bien con la aparición de un babuino que mata a diferentes animales o bien con el grupo de terroristas que planean hacer estallar una central eléctrica, lo que Head considera un mismo tema: “The two plots are overtly interrelated: the baboon’s terrorizing of white suburbia of Johannesburg is an ironic metaphor for the activities of the terrorists, planning their attack on a power station” (Head, 1994: 178). En este comentario sobre “Something Out There” Head ya alude a las nuevas características postmodernistas señaladas, aunque no las identifica como tales, cuando habla de:

...the pointed ambiguity of its effects, incorporating a resonant ending; the succinct and powerful use of intertextual reference to imply much which cannot be dealt with explicitly; a careful juxtaposition of narrative perspectives, often allied to the development of important themes, such as social space. (Head, 1994: 178)

Con respecto a la primera historia, Gordimer nos describe la aparición de un animal salvaje que comienza a matar animales domésticos o a robar comida de los barrios residenciales blancos. Así, la historia se abre con la

narración de la primera vez en que el animal es visto por un niño, Stanley Dobrow, quien además lo intenta fotografiar en lo que finalmente se convierte en una fotografía borrosa que no muestra nada relevante pero que alcanza toda la relevancia social que se da al asunto. Más adelante será un grupo de médicos quienes atisben al animal durante un partido de golf, así como unos amantes, que lo escuchan golpear el cristal de su ventana, haciéndoles creer que han sido descubiertos²; el animal también ronda el patio de una casa de blancos en donde mata al perro, contempla a una mujer desnuda y se come la pierna de cordero que la mujer de un policía tenía preparada para cocinar. Como en “The Murders in the Rue Morgue” de E.A. Poe, toda una población es atemorizada por estos actos vandálicos que finalmente, como en la historia del escritor norteamericano, se descubre que fueron llevados a cabo por un babuino. Gordimer utiliza este hecho para describir la paranoia colectiva sufrida por los blancos, mostrándonos de este modo a un antihéroe con mil caras. Como afirma Head: “the treat is, simultaneously, an internal fear produced by a racist psyche, and the actual, inevitable treat of historical revolution which this psyche brings in its wake” (Head, 1994: 178).

Asimismo, el tema del babuino sirve como distracción de la opinión pública, y son muchos quienes se alegran de volver así a los viejos tiempos en que no se hablaba de huelgas y protestas:

Whatever it was, it made a nice change from the usual sort of news, these days. Nothing but strikes, exchanges of insults between factions of what used to be a power to be relied upon, disputes over boundaries that had been supposed to divide peace and prosperity between all, rioting students, farmers

² Es interesante la lectura que ofrece Dominic Head con respecto a los amantes que son descubiertos por el babuino. En su interpretación, Head establece una relación entre el racismo y la represión psicológica derivada de la negación del deseo:

In one scene, a couple take their clandestine affair to an untenanted cottage, where the baboon spies on them in their passion, as they realise after the event. At the end of this episode the woman tells her male partner that she doesn't mind having been watched, and here the voyeurism of the baboon is implicitly associated with the forbidden pleasures of the affair: the baboon becomes associated with that which is forbidden and, since the creature is repeatedly mistaken for a black man, this suggests that a denial of desire, a psychological repression, is a root cause of racism – an idea Gordimer pursues in much of her fiction. (Head, 1994: 178)

dissatisfied with low prices, consumers paying more for bread and mealie-meal, more insults. (SOT: 119)

Pero si bien es cierto que esta noticia actúa como elemento disuasorio que contribuye a alejar a la opinión pública del convulso clima social, también ayuda a un grupo de activistas anti-apartheid a llevar a cabo su planificación para atacar contra una planta eléctrica de una forma más tranquila. Esta segunda historia que recorre la novela corta nos describe la aventura de Charles, Joy, Eddie y Vusi, los dos primeros blancos y los dos últimos negros, quienes alquilan una casa cercana a la central eléctrica para preparar desde allí su ataque a la central.

Son muchos los elementos sociales que aparecen en esta historia: la importancia del espacio; el miedo al “otro” encarnado también en el miedo al animal salvaje que anda suelto; y la reformulación de tipos que Gordimer lleva a cabo, que nos acaba mostrando al grupo terrorista como héroe que lucha por la libertad frente a los demás blancos segregacionistas, que son descritos como los antihéroes y antiheroínas del relato.

El espacio en “Something Out There”

El espacio cobra un lugar protagonista en esta historia, como queda patente en el propio título, “Something Out There”, alusión al lugar del “otro” en donde se encarnan todos los miedos de la población blanca.

Desde el principio se nos describe a la población blanca en su propio espacio alejado de ese lugar del “otro”, de esa heterotopía que para el blanco queda tan lejos como Nueva York: “somewhere else, somewhere you’d never seen and never would, the United Nations there in New York; or the blacks’ places – Soweto” (SOT: 120).

En “Something Out There” son numerosas las alusiones a la importancia que tiene para el blanco el vivir en un lugar seguro, alejado de la amenaza negra. En la conversación que mantienen los Naas y los Rosser se habla de cómo el centro de seguridad ha ido cambiando con los años, y cómo lo que antes era seguro ahora ha sido tomado por la población de color, lo que obliga

a la población blanca a irse a una nueva “reserva” (como Gordimer, irónicamente, denominaba a los núcleos residenciales blancos)³:

And she’s talking of fifteen years ago! Now it’s a madhouse, Friday and Saturday, all the Bantu buses coming into town from the location, the papers and beer cans thrown everywhere – (Naas offered rusks and biscuits again) – that’s why you’re wise to look for somewhere a bit out. (SOT: 123)

El blanco se refugia en casas de ladrillo y hormigón que se opone a la típica construcción africana de la cabaña de barro. Las viviendas del blanco se presentan como una fiel reproducción de las de la metrópoli, como se puede apreciar en la descripción de la casa de los Klopper:

the house had all the features of prosperous suburban houses in Johannesburg or Pretoria. The rice was boiling in an all-electric kitchen with eye-level microwave oven and cabinet deep-freezer. The bedrooms were *en suite*, with pot-plants in the respectively pink and green bathrooms. The livingroom in which she sat on a nylon velvet-covered sofa had pastel plastic Venetian blinds as well as net curtains and matching nylon velvet drapes, and the twelve chairs in the dining area were covered with needlepoint worked in a design of shepherdesses and courtiers by Mrs Klopper(...) The TV set was behind a carved console door. Stools set around the mini bar again bore the original touch – they were covered not exactly with modish zebra skin, but with the skins of Impala which Naas himself had shot. Outside, there was a palette-shaped swimming pool. (SOT: 120)

El blanco defiende su peculiaridad mediante el aislamiento, lo que lo lleva a construirse esta reserva en la que alejarse de la mayoría negra entre la que le ha tocado vivir y a la que concibe como enemiga. Sin embargo, la ironía postmodernista nos enseña que estas viviendas, a pesar de sus medidas de seguridad, no son seguras cuando se trata de un animal salvaje que anda suelto, como bien puntualiza Salman Rushdie:

The Naas Kloppers, the van Gelders and all the other rather stupid, somewhat caricatured bigots with whom Nadine Gordimer populates her tale go to some trouble to protect

³ “I think the white man has put himself in a reserve, and is doing so more and more.” (Terkel, 1963: 47)

themselves, but the baboon shows them a most uncomfortable truth: 'The Bokkie Scholtz's house is burglar-proofed, has fine wires on windows and doors on which activate an alarm... They have a half-breed Rottweiler who was asleep, apparently, on the front step, when the attack came. It just show you – whatever you do, you can't call yourself safe.' (Rushdie, 1992: 187-188)

Y es que el babuino sólo ronda por los barrios residenciales blancos puesto que éstos son los únicos lugares en donde puede encontrar abundante comida: "And the creature never went beyond the bounds of white Johannesburg" (SOT: 181).

Más allá de estas "reservas" seguras se extiende el "there", y este adverbio de lugar se convierte en la materialización misma del "otro" en términos espaciales. No es casual, pues, que Gordimer llamara "Something Out There" a la historia que describía el miedo irracional de toda una sociedad al "otro", pues en realidad lo que la escritora hace a lo largo de esta "novela corta" es describir el peligro que enfrentan los blancos y que se supone que viene de "there", es decir, del otro lado, de "The Other Side" (SOT: 121).

El miedo al "otro"

Este miedo al "otro" que vertebra el relato es descrito de una forma magistral por Salman Rushdie, quien lo considera como una reformulación del cuento de la Bella y la Bestia:

Great White sharks, killer bees, werewolves, devils, alien horrors bursting from the chest of movie spacement: the popular culture of our fearful times has provided us with so many variations of the ancient myth of the Beast, the 'something' lurking out there that hunts us and is hunted by us, as to make it one of the defining metaphors of the age. (Rushdie, 1992: 187)

Así, el "yo" siente miedo hacia el "otro", al que concibe como la bestia que teme que le despoje de sus privilegios: "The haves and the powerful, fearing the uprising of the have-nots and the powerless, dream of them as monsters" (Rushdie, 1992: 187). Gordimer aborda este tema apuntando de

modo explícito al miedo a la pérdida de estos injustos privilegios como origen de todo:

And the prevailing emotion among whites is fear; fear of retribution for all that has been done to blacks by whites' forefathers, by governments for whom they themselves have voted; for all that they themselves have done by their own actions and – for their silence, their turning away with closed eyes. Fear of losing their privilege; if they can be convinced that they won't lose their lives, they yet see themselves about to be skinned of their privileges of being white. (Gordimer, LHH: 42)

De este modo surge el pánico a la realidad negra que, según esta minoría blanca, amenaza su supremacía. Como bien afirma Salman Rushdie en su artículo sobre esta historia: “White South Africans have no need of dream-ogres: it is reality that they fear, and the something out there is the future” (Rushdie, 1992: 187). Quizás la pregunta de Eddie, uno de los “terroristas”, sea la clave a todo este problema: “If whites could have been cured of being scared of blacks, that would have solved everything?” (SOT: 151).

Tipología de los personajes. Los personajes blancos segregacionistas como antiheroes y antiheroínas, y los personajes sublevados como héroes y heroínas

A lo largo de la historia Gordimer da la vuelta a la concepción monologista del personaje blanco virtuoso vs. el personaje negro adjudicatario de todos los males, lo que permite explorar diferentes aspectos del racismo, como afirma Jeffrey W. Hunter: “The reversal of roles allows Gordimer to explore different aspects of racism and how it affects relationships. The stories in *Something out There* (1984) examine the temperament of individuals who unwittingly support the mechanisms of racism” (Hunter, 2000). Rushdie también aborda este cambio de roles en lo que el escritor entiende como la reformulación por parte de Gordimer del mito de la Bella y la Bestia mencionada antes, lo que acaba mostrando que las bestias reales de la historia son los blancos segregacionistas:

Mr and Mrs Naas Klopper, the estate agent and his biscuit-making wife, with their split-level lounge and their arsenal of labour-saving devices and their impala-skin bar stools, are perhaps the story's real beasts. (Rushdie, 1992: 189)

Efectivamente, en "Something Out There", Gordimer describe como bestia a los personajes blancos que disfrutan de todo tipo de privilegios mientras la población negra vive desnutrida, como se deduce de la descripción que se hace de los desechos de la población blanca, entre los que aún se podrían distinguir los caros alimentos que había degustado, en contraste con los desechos de los de la población de color, de los que podría deducirse la malnutrición:

The sewage from a white suburb and the sewage from a squatters' camp – you couldn't find a better way of measuring the level of sustenance afforded by different income levels, even the snobbery imposed by different occupations and aspirations. A black street-sweeper who scoffed half a loaf and a Bantu beer for lunch, a white executive who's digested oysters and a bottle of Fleur du Cap – show me what you shit, man, and I'll tell you who you are. – (SOT: 167)

La bestia, o antihéroe o antiheroína en la tipología de los personajes de Gordimer, es el personaje blanco que llora la pérdida de un animal doméstico pero que permite y permanece impasible a la miseria en la que vive la población de color:

A left-wing writer, taking up a sense of unfortunate duty to speak out on such paradoxes, wrote a stinging article noting sentimentality over a homeless animal, while – she gave precise figures – hundreds of thousands of black people had no adequate housing and were bulldozed out of the shelters they made for themselves. (SOT: 189)

El relato está salpicado de detalles que describen los actos de esta peligrosa bestia: Mrs. Naas Klopper, que prefiere no tener criados porque cree que así evitará que la roben y evitará tener que soportar la presencia del "otro" cerca de ella físicamente: "I don't want all that business of having to lock up my sugar and tea – no, I'll rather do everything myself. I can't stand to feel

one of them there at my back all the time” (SOT: 123-124); antihéroes son los médicos para los que “their Thursday afternoon golf game is more important than their patients” (Lomberg, 1993: 230), pacientes que deben esperar a ser atendidos tanto tiempo que alguno de ellos puede haber muerto llegado el momento de la visita: “Others may have died” (SOT: 125); antihéroe es el blanco que escribe un artículo en el periódico en donde considera que un negro delincuente “was no better than any uncivilized ape at large” (SOT: 132); la bestia son los blancos que se escandalizan al pensar que se pueda llegar a matar al babuino como si de un delincuente se tratase: “The SPCA protested that an animal should not be hunted and shot by the police, like a criminal” (SOT: 172) mientras no les importaría que lo hicieran con un individuo negro; la bestias son en realidad todos los blancos que alojan a la población de color “in a shit yard where anyone could come in over the wall and steal your things, murder you, while the whites had a burglar siren that went off if you breathed on their windows” (SOT: 147); antiheroína es Ms. Dot Lamb, la mujer que reivindica que no se construyan servicios para negros con el fin de evitar, según ella, un mal uso de los mismos:

She had won (for them) the battle to stop toilets for blacks being built at the blacks’ suburban bus terminus, making a strong case that this convenience, far from promoting public decency, would merely encourage the number of blacks who gathered to drink among the natural flora of the koppies that was such a treasured feature of the suburb. (SOT: 171)

Es así como se descubre que en “Something Out There” a lo que realmente hay que temer es el segregacionismo de los blancos, como bien puntualiza Dominic Head:

The genuine ‘Something out there’, is the actual history of the country, the archaeological evidence that disproves the fundamental tenet of racial superiority and pioneering ownership which underpins the mythology of Afrikáner history. (Head, 1994: 181)

Mientras Gordimer considera al blanco segregacionista como la nueva bestia o antihéroe, hace lo contrario con el grupo terrorista que el apartheid

intenta describir como bestias pero que la autora concibe como los verdaderos héroes del relato, como bien apunta Rushdie:

Nadine Gordimer's purpose is to demystify a kind of twentieth-century Beast. The four insurgents, listening to anti-terrorist rhetoric on the radio, 'were accustomed to smile as people will when they must realize that those being referred to as monsters are human beings drinking a glass of water, cutting a hang-nail, writing a letter, in the same room; are themselves' (Rushdie; 1992: 188)

Estos cuatro personajes, Charles, Joy, Vusi y Eddie, responden al criterio tipológico de héroes y heroínas en Sudáfrica, es decir personas que han saltado la barrera del color y luchan contra el sistema que se obstina en seguir imponiendo esa barrera, personas que rebelan contra la potencialidad concreta que el apartheid intenta imponer sobre ellos. Los detalles con los que Gordimer describe a estos personajes despiertan la simpatía del lector, que disfruta con sus conversaciones y con cada pequeño detalle que acaba por mostrar la solidaridad de este grupo de tres héroes y una heroína hacia el "otro" negro segregado.

El final de ambas historias nos ofrece por una parte la muerte del babuino como fin de la histeria colectiva: "And at the end of the piece the creature is quite matter-of-factly demystified; dead in a lane, it is no nightmare monster, but 'only a baboon, alter all; not an orang-utan, not a chimpancé – just a native species" (Rushdie, 1992: 187), y por otra parte el atentado contra la planta eléctrica, al que siguen las investigaciones contra los cuatro anti-segregacionistas que empiezan a descubrir sus pasos, gracias entre otros al hombre de color que tenía plantado un pequeño cultivo en la casa en que se alojaron y a las declaraciones de los Naas Klopper. Salman Rushdie considera este final como un cierre perfecto de un círculo que conduce hacia el futuro:

Rising above its characters' essential unknowability ('Nobody really knows... whom they believed themselves to be'), and also their ignorance of their own histories and genealogies, the narrative, in a kind of rage against this excess of unknowing, places them all upon the map of history – puts them firmly in

their context, or place. And just as Dr. Grahame Fraser-Smith, when he looked into the baboon's eyes on a golf course, fancied himself to be looking 'back into a consciousness from which part of his own came,' to be closing a circle, so the *novella* at its conclusion closes a circle, joining the far-off past to the approaching future; and both of them (ominously for all the Kloppers caught within the circle's closing jaws) are black. (Rushdie, 1992: 189)

La visión futurista de esperanza a que se refiere Rushdie entronca con la propuesta del realismo crítico de la posibilidad de una sociedad de igualdad. Así, Gordimer no sólo diagnostica de un modo crítico cuáles son los males de la sociedad sudafricana de tiempos del apartheid, sino que propone una alternativa a esa sociedad en línea con la filosofía de George Lukács.

De este modo, la última colección de relatos escrita en tiempos en que el apartheid aún gobernaba con fuerza las vidas y las mentes de los Sudafricanos se convierte en un anticipo de lo que estaba por venir años después con el fin del apartheid, que empieza a debilitarse a finales de los años ochenta y principio de los noventa para morir oficialmente en las elecciones de 1994.

PARTE 2

ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER EN LA TRANSICIÓN DEL APARTHEID AL POST-APARTHEID



© Foto de Mail&Guardian

**I. *JUMP AND OTHER STORIES*: EL OCASO DEL
APARTHEID, EL NACIMIENTO DE UNA NUEVA
NARRATIVA**

*The old is dying and the new cannot be born; in this
interregnum there arises a great diversity of morbid symptoms.*

Antonio Gramsci, Prison Notebooks

La cita anterior, con la que Gordimer abría *July's People*, podría ser aplicable a lo social y a lo literario en la época transicional del apartheid al post-apartheid, cuando vio la luz la obra *Jump and Other Stories*. Se trata de un período de cambios que conducen a la desintegración de un “yo” que hasta ese momento parecía estable, de desmebramiento de una sociedad que vaga sin un rumbo concreto. Estos hechos afectan a la temática y el modo de narrar de Gordimer para inclinarla finalmente hacia el postmodernismo con el que ya había experimentado en relatos puntuales desde los años setenta. Johan U. Jacobs hace una perfecta descripción de esta nueva coyuntura histórica:

The moment of *Jump and Other Stories* is the paradoxical one of post-apartheid but pre-democratic South Africa, of overlap between the totalitarian order and the dawning democracy. Gordimer's stories represent the South African version of what is, according to Bhabha, a *fin-de-siècle* awareness of disorientation, of finding “ourselves in the moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside, inclusion and exclusion.” Such liminal states, Bhabha says, are nevertheless important since they “provide the terrain for elaborating strategies of selfhood – singular or communal – that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself.” (Jacobs, 2001: 199)

Es en el año 1991 cuando Gordimer publica esta colección de relatos, un año después de la legalización del mayor partido en la oposición, el Congreso Nacional Africano, y de la puesta en libertad de Nelson Mandela, su líder y principal símbolo. El año de la publicación de la colección se creó CODESA, la Convención para la Democratización de Sudáfrica, con el cometido de elaborar una nueva Constitución. Un año después, en 1992, se celebró el referéndum que dio el espaldarazo a estas resoluciones y a las que

habría de seguir, en 1994, la convocatoria de elecciones democráticas. Son tiempos de cambios, de un incesante acontecer de hechos que adquieren un papel protagonista en el camino de Sudáfrica hacia el fin del régimen segregacionista, y este torbellino hace que lo social tome el papel protagonista en este libro y que por ello el realismo crítico aún perdure en algún relato aislado en convivencia conciliadora con el nuevo postmodernismo.

Afortunadamente la concesión del Nobel en este mismo año hizo que aumentara el corpus de artículos críticos acerca de la obra de la escritora y, aunque dentro de ese corpus la historia corta sigue recibiendo una menor atención que la novela, disponemos de un mayor número de estudios críticos también acerca de su narrativa corta y especialmente sobre esta colección de relatos publicada justo en el año en que la escritora gana tan preciado galardón. Dentro de esta criticografía nos encontramos, además de las contribuciones que Dominic Head hace en su libro sobre la colección, con varios artículos que hacen un análisis pormenorizado de *Jump and Other Stories*: el artículo de Karen Lazar, "*Jump and Other Stories*: Gordimer's Leap into the 1990s: Gender and Politics in Her Latest Short Fiction"; el de Johan U. Jacobs, "Finding a Safe House of Fiction in Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*"; el estudio de Judie Newman titulado "Jump Starts: Nadine Gordimer After Apartheid", en donde Newman enmarca esta colección dentro de las denominadas "Jump stories", historias traídas de la tradición oral en donde se pretende sobresaltar al lector con finales y sucesos inesperados; y otros artículos sobre relatos concretos, como el de Vera P. Froelich y Jennifer Halle, "Gordimer's 'Once Upon a Time'", o el reciente estudio de Michel Shurgot sobre este mismo relato.

En este nuevo contexto transicional es significativo el modo en que la narrativa de Gordimer se torna más "experimental", como afirman Froelich y Halle en su crítica de esta colección de relatos: "her literary approach, always essentially realistic, became more experimental" (Froelich & Halle, 1998: 213). Estas críticas, no obstante, se limitan a señalar la presencia de un nuevo tipo más experimental de historia corta, sin pararse a analizar en qué consiste esa

nueva experimentación narrativa, tal y como también hiciese Jacobs al afirmar que: “Rarely has Gordimer been so ostentatious in deploying a range or narrative strategies as here” (Jacobs, 2001: 202) sin ir más lejos en el análisis de esas nuevas estrategias narrativas. Este giro en el tono de la narrativa de Gordimer fue también señalado por Karen Lazar, quien unía el nuevo modo de contar al devenir político del país:

Gordimer has often insisted that part of 'writing well' is the ability to adapt one's forms—not for the sake of mere experimentalism, but so as to suit the demands of one's ideas. In keeping with the ever more demanding and fluctuating political content of the late 1980s and early 1990s—where virtually every discourse is up for grabs, where erstwhile enemies of democracy are now using its language—Gordimer has chosen to extend and diversify her use of the short story form. (Lazar, 1992)

Fue precisamente Karen Lazar quien en su estudio de esta colección se detiene a delinear cuáles son las nuevas características de la narrativa de Gordimer, que nosotros identificaremos como postmodernistas, si bien Lazar no las define como tales. Aunque es cierto que aún encontramos algún relato que sigue el modo del realismo crítico usado hasta ese momento, es más relevante este giro hacia un modo nuevo, más experimental, y en este capítulo llevaremos a cabo un estudio pormenorizado que nos permita concretar en qué consiste lo “experimental”, y que no es más que un giro hacia una narrativa de rasgos claramente postmodernistas que serán estudiados con detenimiento más adelante, como son la tendencia a la duda y a la búsqueda, la fragmentación, el hibridismo literario, lo carnavalesco y polifónico, la ruptura de verdades absolutas, la aparición de un lector activo, el uso de la ironía, la paraliteralidad y la intertextualidad y dentro de esta última, el travestimiento. Se trata, pues, del inicio de una nueva etapa en la narrativa corta en Nadine Gordimer en la que la autora apunta además en “Teraloyna” hacia modos postcoloniales como el realismo mágico, que habrá de desarrollarse más plenamente en algunos de los relatos de la última época.

1. EL POSTMODERNISMO

Un campo de estudio tan amplio como el postmodernismo nos obliga a ubicarnos y posicionarnos dentro de la ingente literatura existente al respecto. Para empezar, ¿dónde ubicamos el postmodernismo de Gordimer?. En su afán por delimitar, la crítica ha entablado debates dando fechas a la aparición del postmodernismo. A este respecto es muy interesante la descripción que de esto hace Gerardo Rodríguez Salas en su tesis doctoral y posterior publicación en 2009, en la describe a estos grandes grupos para, apoyándose en la postura de críticos como Hans Bertens, Tim Woods, Gerard Delante, e Ihab Hassan, defender la posibilidad de la existencia de rasgos postmodernistas en cualquier época, lejos de esas delimitaciones temporales:

La crítica empieza a concebir el posmodernismo no como un concepto cronológico, sino como un espíritu o una serie de valores que ya existían anteriormente al período que hoy conocemos como tal, y que, de este modo, pudieron ser anticipados, ya no sólo por el modernismo, sino por movimientos anteriores (Rodríguez Salas, 2009: 20).

Así pues, Rodríguez Salas describe cómo a la criticografía que sitúa al postmodernismo a finales de los años 30 y principios de los 40 (Best, Kernell, Hassan, Chabot) se enfrenta aquella otra que lo ubica en los años 50 en la Europa que se reconstruye tras la Segunda Guerra Mundial y la que lo sitúa en los Estados Unidos de los años 60. Asimismo, nos habla de la existencia de la corriente crítica que éste define, que defiende la existencia de elementos postmodernistas fuera de delimitaciones. Precisamente desde esta postura hemos de entender el postmodernismo de Gordimer, pues se trata de un postmodernismo nuevo que emerge en los tiempos de transición sudafricana y que se desarrollará con más amplitud en la época del post-apartheid.

Más complicado es adentrarnos en el mapa conceptual del postmodernismo. Simplemente pensar en conceptos que lo definan parece romper con el afán de indefinición de éste, si bien no deja de ser una realidad

que la crítica ha ido definiendo esas características a pesar de lo paradójico que esto pueda parecer dada la insistencia postmodernista por la indefinición, por la desaparición de límites y de verdades absolutas. Precisamente esta paradoja es la que hace que Ihab Hassan incida en que no desearía que sus once características postmodernistas se constituyesen en una definición del postmodernismo:

These eleven “definiens” add up to a surd, perhaps absurd. I should be much surprised if they amounted to a definition of postmodernism, which remains, at best, an equivocal concept, a disjunctive category, doubly modified by the impetus of the phenomenon itself and by the shifting perceptions of its critics. (Hassan, 1987: 174-175)

Sin embargo, desde que las formulara en *The Postmodern Turn*, estas características no han dejado de estar presentes en toda crítica postmodernista: “*indeterminacy*”, “*fragmentation*”, “*decanonization*”, “*selflessness*” y “*depthlessness*”, “*the unrepresentable and the unrepresentable*”, “*irony*”, “*hybridization*”, “*carnivalization*”, “*performance*”, “*constructionism*” e “*inmanence*”. Estos términos, y algún otro como los que aluden a relaciones textuales y la “*indetermanence*”, que unía la primera y última característica y que Rodríguez Salas tradujo al español como “*indetermanencia*” han poblado, y siguen poblando los estudios críticos sobre postmodernismo, a pesar de que el propio Hassan insiste en que “yet no consensus is obtained on what postmodernism really means” (2001: 1) y considera que “the term, let alone the concept, may thus belong to what philosophers call an essentially contested category” (2001: 2). Hassan va más lejos en este artículo, llegando a afirmar que el postmodernismo tal como surgió en los Estados Unidos ha muerto, dando lugar a algo nuevo:

In this climate of cultural “*indetermanence*” and social “*delegitimation*” (this latter, Lyotard’s term), postmodernism grew, assuming its latest guise. Grew and I think died, though its spectre still haunts Europe, America, Australia, Japan... But that spectre may now find a new life and a new name. (Hassan, 2001: 8)

Y, sin embargo, y siguiendo con las paradojas, Hassan nos sigue describiendo el postmodernismo con más detalle:

So, once, again, here are some more words accruing to our family of words about postmodernism: historical and epistemic self-reflexibility, anxiety of self-nomination, a polychromic sense of time (linear, cyclical, sidereal, cybernetic, nostalgic, eschatological, visionary times are all in there), massive migrations, forced or free, a crisis of cultural and personal identities. (Hassan, 2001: 6)

1.1. La definición de la indefinición

Convencidos de que en los estudios de Hassan podemos encontrar una definición de este modo de contar que no acepta definiciones, en nuestro estudio del postmodernismo en Gordimer exploraremos el modo en que se desarrollan muchos de los conceptos explicados por este crítico y les prestaremos especial atención, contraviniendo de este modo su deseo de que su estudio no se convirtiera en guía postmodernista y convencidos de que efectivamente se trata de una obra clave para acercarnos al postmodernismo:

1.1.1. Indetermanence: indeterminacy and immanence.

Este concepto, que une “indeterminacy” e “immanence”, es un término que une dos de los rasgos descritos por Hassan que a simple vista podrían parecer contradictorios, como puntualiza el propio autor en “From Postmodernism to Postmodernity: the Local / Global Context” (Hassan, 2001: 4). En este mismo artículo Hassan retoma este término, que él mismo creó en 1977, haciendo alusión a los términos que a su vez lo constituyen:

By indeterminacy, o better still, indeterminacies, I mean a combination of trends that include openness, fragmentation, ambiguity, discontinuity, decenterment, heterodoxy, pluralism, deformation, all conducive to indeterminacy our under-determination. The latter concept alone, deformation, subsumes a dozen current terms like deconstruction, decreation, disintegration, displacement, difference,

discontinuity, disjunction, disappearance, de-definition, demystification, detotalization, delegitimation, decolonization. Through all these concepts moves a vast will to undoing, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche, the entire realm of discourse in the West. In literature alone, our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have all suddenly become questionable – *questionable but far from invalid, reconstituting themselves in various ways.* (Hassan, 2001: 4-5)

Con respecto a “immanence”, afirma Hassan que:

These uncertainties or indeterminacies, however, are also dispersed or disseminated by the fluent imperium of technology. Thus I call the second major tendency of postmodernism immanences, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act through its own abstractions, and project human consciousness to the edges of cosmos. (Hassan, 2001: 5)

1.1.2. *Fragmentation*

En la definición anterior habla Hassan de la fragmentación dentro de la indeterminación, y ya en *The Postmodern Turn* afirmaba que “Indeterminacy often follows from fragmentation” (Hassan, 1987: 170) y la definía con más detalle como un afán por diseccionar para lograr una imagen compleja, llena de matices, que él llama “total”:

The postmodernist only disconnects; fragments are all he pretends to trust. His ultimate opprobrium is “totalization” – any synthesis whatever, social, epistemic, even poetic. Hence his preference for montage, collage, the found or cut-up literary object, for paratactic over hypotactic forms, metonymy over metaphor, schizophrenia over paranoia. Hence, too, his recourse to paradox, paralogy, parabasis, paracriticism, the openness of brokenness, unjustified margins. (Hassan, 1987: 170)

Precisamente de aquí parte Lamia Tayeb para introducir nuevas dimensiones dentro del postmodernismo. Así, la autora habla de tres

dimensiones: “Those de-stabilising operations, relating to the human subject in the test tube of knowledge, maybe classified into three categories: man-in-time, man-in-consciousness and man-in-language” (Tayeb, 2006: 3), y nos define “man-in-time” dentro de la percepción postmodernista de la historia que niega la concepción linear, universal y teleológica de la historia.

Frente a la linearidad, habla Tayeb de lo fragmentario, de lo no linear; frente a lo universal, la crítica tunecina afirma que: “The universalising tendency of History has been undermined by postmodernist thinkers who proceed to teach the ethics of singularity and particularity” (Tayeb, 2006: 5). Frente a lo teleológico, o la “historia general”, Lamia Tayeb remite a la fragmentación y la discontinuidad de la historia: “The dissolution of history into ‘histories’ marks the end of modernity and the celebration of new faiths of ‘particularism’, ‘relativity’ and ‘fluidity’ in the cultural field of modernity” (Tayeb, 2006: 6).

A las tres categorías introducidas por Lamia Tayeb cabría añadir alguna otra como “Man-in-Space”, en donde englobaríamos los nuevos espacios metageométricos que se oponen a los receptaculares imaginarios que predominaban en tiempos del apartheid. Retomando la cita de Parkin-Gounelas, y teniendo en cuenta que cuando habla de nuestra época moderna en realidad está hablando de la época actual, postmodernista, como afirma Hassan:

A receptacular imaginary, founded on Euclidean geometry, entails “topographical notions of boundaries, limits and enclosures, and generates such binary oppositions as within/without, same/other, opaque/transparent, known/unknown, hidden/revealed, essence/appearance”, dialectics which generate a series of affects such as security/danger, trust/suspicion, confinement/freedom. Our modern age, however, has introduced new “metageometrical” spaces, where receptacles have been replaced by flows. (Parkin-Gounelas, 2001: 3-4)

Se trata de la percepción del espacio que Elsa Linguanti concibe como postmodernista, y que ésta hace extensiva a lo literario al referirse a “the anti-conventional treatment of space in textual construction” (Linguanti, 1999: 6).

1.1.3. *Decanonization*

Concepto también mencionado dentro de “indeterminacy”, alude a la ruptura con toda autoridad a todos los niveles, sean sociales, literarios o de otra índole. En literatura esto da lugar a la metarranativa, a las historias frente a la “gran obra”: “a desuetude of the metanarratives, favoring instead ““*les petites histories*,” which preserve the heterogeneity of language games” (Hassan, 1973: 171).

La muerte del autor también es reflejo de la descanonización de la cultura y del conocimiento: “Thus, from the “death of god” to the “death of the autor” and “death of the father,” from the derision of authority to revision of the curriculum, we decanonize culture, demystify knowledge, deconstruct the languages of power, desire, deceit” (Hassan, 1987: 171).

1.1.4. *Self-less-ness y depht-less-ness*

Hassan alude con “self-less-ness” a la puesta en tela de juicio del “sujeto”: “Critics have noted the “loss of self” in modern literature, but it was originally Nietzsche who declared the “subject” “only a fiction”” (Hassan, 1987: 171). Precisamente esto lleva a “depth-less-ness”, ya que como Hassan comenta, “the self impersonates its absence even as death stalks its games. It diffuses itself in depthless styles, refusing, eluding, interpretation” (Hassan, 1987: 171).

En una cita mencionada anteriormente Hassan ya aludía a este tema al citar “a crisis of cultural and personal identities” (Hassan, 2001: 6) como uno de los rasgos propios del postmodernismo. Así pues, el autor se pregunta, en relación al título de su artículo, y haciendo extensiva la puesta en tela de juicio del sujeto al cuestionamiento acerca del momento en que se vive: “Doesn’t it suggest that the postmodern mind inclines to self-apprehension, self-reflection, as if intent on writing the equivocal autobiography of an age?” (Hassan, 2001: 5).

La crítica tunecina Lamia Tayeb ha retomado con posterioridad el concepto de la disolución del sujeto, formulándolo como una de cuatro características postmodernistas, a la que denomina “man-in-consciousness”. Engloba aquí Tayeb todas aquellas estrategias que contribuyen al descentramiento gradual y al descrédito de la conciencia humana:

In this context of postmodernist critique, the re-conception of identity is centred upon two main modern philosophical principles: reason and agency (or the conception of the human subject as an autonomous entity capable of transcending the systems of knowledge governing its world on the basis of independent action and reflection.) (Tayeb, 2006: 9)

Pero no sólo el sujeto se analiza y se relativiza, sino también el “otro”, que deja de ser parte de un binarismo excluyente:

A postmodern perspective rejects the fundamental bias lying at the heart of binary thought: the fact that difference is constituted negatively. The Other, it is argued, should be cognitively construed in its full potentiality; it should not be represented as solely that which the self is *positively not*. (Tayeb, 2006: 12)

En su lugar nos hallamos ante una reformulación de la relación “yo”-“otro” que no excluye, una relación en la que el “otro” no es más que un elemento que contribuye a la reflexión sobre el propio sujeto: “The postmodern turn can be located at the point where the chaotic space of otherness has erupted into so conspicuous a view as to ruffle the neat terrain of normative Selfhood” (Tayeb, 2006: 5). O, como el propio Hassan afirma al hablar del modo en que el sujeto concibe al “otro”: “This requires absolute candor, the courage to speak the truth to ourselves and not only to others” (Hassan, 2001: 13). Esta ruptura de fronteras nos llevará a buscar ese “otro” dentro de nosotros mismos, acercándonos así al concepto lacaniano de “extimacy”, como explica Parkin-Gounelas: “Extimacy postulates an other within, like a foreign body we carry around with us all the time” (Parkin-Gounelas, 2001: 5).

El “otro” ha dejado de representar aquello que no es el sujeto, ya que como comenta Homi Bhabha: “The place of difference and Otherness or the space of the adversarial... is never entirely on the outside or implacably oppositional” (Bhabha, 1994: 109), o como bien formulara Emmanuel Lévinas en *Eternité e infini*: “Nous sommes le Même et l’Àutre. La conjoction et n’indique ici ni addition, ni pouvoir d’un term sur l’autre” (Lévinas, 1971: 28). La disolución de las fronteras hace que el “yo” y el “otro” dejen de ser conceptos estancos que se excluyen para pasar a interconectarse y así demostrar que no existe un sujeto monolítico, sino la indeterminación más absoluta en este campo. A esa disolución de las fronteras entre el “yo” y el “otro” aluden Wolfgang Natter y John Paul Jones al definir el “constitutive outside”:

The constitutive outside is a relational process by which the outside – or “other” – of any category is actively at work on both sides of the constructed boundary, and is thus always leaving its trace within the category. Thus what may appear to be a self-enclosed category maintained by boundaries is found in fact to unavoidably contain the marks of inscription left by the outside from which it seemingly has been separated. (Natter & Jones, 1997: 146)

Es precisamente a partir de *Jump and Other Stories* donde encontramos este proceso de desintegración de un sujeto que hasta ese momento parecía completamente seguro de quien era en su costumbre por definirse en contraposición al “otro” representado en la población de color, y que ahora, cuando empiezan a caer los muros que los separaban, se enfrenta a sí mismo y a toda la crudeza que su complejidad y su propia fragmentación como sujeto le muestran.

1.1.5. *The unrepresentable and the unrepresentable*

Hassan describe el postmodernismo como un arte anti-icónico, no realista, y por ello considera el realismo mágico como una forma postmodernista de contar: “Like its predecessor, postmodern art is unrealistic, aniconic. Even its “magic realism” dissolves in ethereal states” (Hassan, 1987: 171). En el capítulo siguiente llevaremos a cabo un estudio del realismo mágico

como modo postmodernista y postcolonial, y atenderemos a su hibridización, a su ruptura de lo espacial y lo temporal, a su carácter subversivo, y a la descanonización que supone como elementos claramente postmodernistas.

En otras ocasiones, ese anti-íconismo no se plasma en forma de realismo mágico, sino de una literatura de la abyección y lo horrible, como describe Hassan, citando a Kristeva:

But the challenge to representation may also lead a writer to other liminal states: the Abject, for instance, rather than the Sublime, or Death itself – more precisely, “the Exchange between signs and death,” as Julia Kristeva put it. “What is unrepresentativity?” Kristeva asks. “That which, through language, is part of no particular language... That which, though meaning, is intolerable, unthinkable: the horrible, the abject.” (Hassan, 1987: 172)

1.1.6. *Irony*

La ironía como forma de poner en tela de juicio aquello mismo que se está contando es otra forma postmodernista de perspectivismo y de auto-reflexión: “This could also be called, after Kenneth Burke, perspectivism. In absence of a cardinal principle or paradigm, we turn to play, interplay, dialogue, polylogue, allegory, self-reflection – in short, to irony” (Hassan, 1987: 172).

Veremos a lo largo del análisis de *Jump and Other Stories*, así como en las dos últimas colecciones de relatos, la presencia de esa ironía que, incipiente en la etapa anterior, ahora se desarrollará en toda su plenitud.

1.1.7. *Hybridization*¹

Lo híbrido, la mezcla de fragmentos, la unión de perspectivas que, fragmentadas pero sumadas, nos ofrecen una visión compleja, la reivindicación del anticanon con su polifonía de voces, la anti-íconicidad

¹ Aunque el término “hibridización” no está recogido por la Real Academia de la Lengua Española, lo utilizaremos en la presente tesis como traducción directa del inglés por ser el que más se aproxima al término original.

anteriormente descrita y su sustitución por nuevos mundos sin límites definidos, dan lugar a lo híbrido. En el siguiente capítulo estudiaremos el realismo mágico como representación de esa mezcla de lo posible y lo imposible. Asimismo, la combinación de elementos narrativos, la paraliteralidad y la metaliteralidad se constituyen en formas de lo híbrido en el mundo de lo literario. Con respecto a este concepto, Hassan nos dice que “This makes for a different concept of tradition, one in which continuity and discontinuity, high and low culture, mingle not to imitate but to expand the past in the present” (Hassan, 2007: 172).

1.1.8. *Carnivalization*

Este término de Bakhtin une lo cómico a muchas de las características mencionadas hasta ahora:

The term, of course, is Bakhtin's, and it riotously embraces indeterminacy, fragmentation, decanonization, selflessness, irony, hybridization, all or which I have already adduced. But the term also conveys the comic or absurdist ethos of postmodernism. (Hassan, 1987: 173)

A esto se une el poder centrífugo del lenguaje, el perspectivismo y la performatividad, la immanencia de la risa, el carácter subversivo del carnaval, su carácter anticanónico y su ruptura de todas las fronteras de lo lógico.

Por supuesto, al hablar de este término no podemos dejar de tener en cuenta la polifonía y la heteroglosia de Bakhtin, ambos conceptos igualmente postmodernistas: la polifonía por su carácter fragmentario que nos da una idea compleja y heterogénea; y la heteroglosia por la desobediencia a la jerarquía de las voces que nos revela su carácter rebelde y anticanónico.

1.1.9. *Performance*

El lector pasa a ser protagonista en el proceso creativo. Se trata del resultado de la muerte del autor de que la que hablábamos antes, y se trata asimismo del resultado de la indeterminación: “Indeterminacy elicits

participation; gaps must be filled. The postmodern text, verbal or nonverbal, invites performance: it wants to be written, revised, answered, acted out” (Hassan, 1987: 173).

Retomando de nuevo la relación del sujeto con el “otro”, el autor postmodernista deja su texto en manos del lector, del “otro” que participa del acto creativo: “As performance, art (or theory for that matter) declares its vulnerability to time, to death, to Audience, to the Other” (Hassan, 1987: 173).

1.1.10. *Constructionism*

La realidad como tal no existe, es el sujeto quien construye la realidad, lo que hace que haya tantas percepciones de la realidad como sujetos y lo que origina una realidad que, lejos de ser inamovible, se muestra compleja y llena de tantos matices como sujetos la construyen: “Thus postmodernism sustains the movement “from unique truth and a world fixed and found,” as Goodman remarked, “to a diversity of right and even conflicting versions of worlds in the making”” (Hassan, 1987: 174). Puesto que no existe en español el término “construccionismo”, utilizaremos “constructivismo” para referirnos a este concepto cuando lo citeamos en español en adelante².

1.1.11. *Intertextualidad, paraliterariedad e hipertextualidad*

Nos encontramos aquí ante una serie de términos habituales dentro de la crítica postmodernista y que ha sido desarrollada no por Hassan, sino por otros críticos y críticas como Linda Hutcheon, Anthony Giddens, Julia Kristeva y Gérard Genette. Así pues, hemos de distinguir entre paraliterariedad, intertextualidad e hipertextualidad. Rodríguez Salas nos habla de la paraliterariedad como el fenómeno que consiste en:

² Aunque el término “construccionismo” se está importando al español como traducción directa del inglés, y ya se aplica en campos como el construccionismo social, optamos por descartar este término aún no reconocido por la Real Academia de la Lengua Española, y en su lugar adoptar “constructivismo”, que si bien no muestra una correspondencia directa con la etimología del término –con orígenes en la arquitectura–, sí que comparte con éste el énfasis en la construcción de significados y realidades, algo recogido posteriormente por otros campos como la didáctica.

llamar nuestra atención sobre el proceso de creación y los elementos formales y esctructurales de un texto con fines subversivos, puesto que, a través de esta acción, se destruye la ilusión de realidad que transmite la obra literaria, y se pone de manifiesto su ideología y artificialidad de fondo. (Rodríguez Salas, 2009: 127)

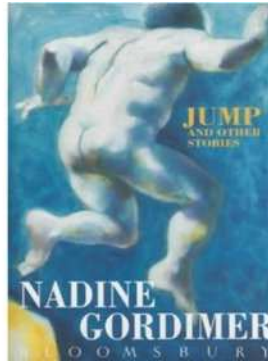
La paraliteralidad, por consiguiente, es diferente de la intertextualidad, característica que fue estudiada por Genette como una subcaracterística de la transtextualidad. Genette nos habla de la transtextualidad como una categoría general dentro de la cual hallamos la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. La intertextualidad puede adoptar la forma de cita, plagio o alusión, mientras que la hipertextualidad nos lleva a la relación de un texto con otro texto anterior, en el que se injerta sin ser un comentario y transformándolo. Dependiendo del tipo de transformación, nos podemos encontrar con diferentes formas de hipertextualidad. Rodríguez Salas (2009: 130) resume en este cuadro todas las formas de hipertextualidad:

Régimen Relación	Lúdico	Satírico	Serio
Transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
Imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA (<i>charge</i>)	IMITACIÓN SERIA (<i>forgerie</i>)

Estudiaremos más adelante el uso que Gordimer hace de diferentes formas de hipertextualidad en su narrativa del post-apartheid, así como algunos casos de paraliteralidad.

II. ANÁLISIS DE *JUMP AND OTHER STORIES*

JUMP AND OTHER STORIES. 1991



- . "Jump"
- . "Once Upon a Time"
- . "The Ultimate Safari"
- . "A Find"
- . "My Father Leaves Home"
- . "Some Are Born to Sweet Delight"
- . "Comrades"
- . "Teraloyna"
- . "The Moment Before the Gun Went Off"
- . "Home"
- . "A Journey"
- . "Spoils"
- . "Safe Houses"
- . "What Were You Dreaming?"
- . "Keeping Fit"
- . "Amnesty"

Antes de adentrarnos de lleno en el análisis de *Jump and Other Stories*, hemos de considerar el modo en que Karen Lazar sentó las bases de nuestra crítica, aun sin llegar a considerarla como postmodernista. Así, en su artículo de 1992 Lazar analizaba la colección de relatos más reciente de Gordimer en ese momento, y lo hacía partiendo de la premisa en que se sostiene esta tesis doctoral de que la nueva situación histórica estaba unida a una nueva forma de narrar:

In keeping with the ever more demanding and fluctuating political content of the late 1980s and early 1990s—where virtually every discourse is up for grabs, where erstwhile enemies of democracy are now using its language—Gordimer has chosen to extend and diversify her use of the short story form. (Lazar, 1992: 787)

Lo más interesante en este extenso artículo de Karen Lazar es su disección de los nuevos rasgos de la narrativa corta de Gordimer, características que nosotros consideramos postmodernistas y que analizaremos en detalle más adelante en el estudio pormenorizado de los relatos de la colección.

Así, no podemos dejar de pensar del *man-in-time* de Tayeb cuando Lazar hace hincapié en que:

... shifts in tense and temporal dislocations are more frequent in this batch of stories than in earlier ones, where a linear chronology in time was the pattern of most of her narratives. Such temporal dislocations (interspersals of present with past) have been done before, in *July's People* and *My Son 's Story* most notably, but never so extensively in her short fiction. (Lazar, 1992: 787)

Asimismo, Lazar habla de la coalescencia de voces narrativas, lo que nos sitúa ante la polifonía narrativa postmodernista y ante una relativización de la verdad que también tiene mucho de postmodernista:

Complementing the comprehensiveness of her treatment of time is a marked tendency in the anthology to refuse singularity of narrative viewpoint within individual stories. Numerous stories (a much higher proportion than in previous anthologies) incorporate perspectival shifts in the course of their unfolding: from first-person to third-person narration, or from one first-person voice to another. This 'roving microphone' technique insists upon the relativity and multiplicity of 'truth' and vision, an insistence that is highly appropriate to the ever more complex substance of the 1990s. (Lazar, 1992: 788)

De igual modo, la pérdida de la autoridad del autor y la ruptura de lo ficcional que la irrupción del autor en el texto supone son características señaladas por Karen Lazar como nuevas cualidades de la narrativa de Gordimer, características que nosotros identificamos también como postmodernistas:

In keeping with what is nonetheless an increased acknowledgement of multivocality, Gordimer also begins to acknowledge (in a more thoroughgoing way than in any previous work) her own storytelling presence in the text. This is in opposition to her technique of controlled, detached 'omniscient' narration used frequently (though by no means exclusively) in earlier work. (Lazar, 1992: 788)

Lazar incide en el descubrimiento del artificio literario que Gordimer lleva a cabo en ocasiones en sus nuevos relatos al afirmar que: "Several times she points to the fabricated nature of what she puts in front of us, so as to highlight the numerous other fabrications that could have occurred" (Lazar, 1992: 788).

Con respecto a la pérdida de autoridad del autor, cualidad postmodernista presentada en la introducción, Lazar es más explícita al afirmar que:

So Gordimer partially dethrones herself, removes herself from the text as the central or authoritative source of knowledge (a position that some of her earlier realism, with its linear, cohesive narratives, permitted her). This dethroning, this enunciating of fictional practice, suggest an endeavour on Gordimer's part to newly acknowledge the difficulties and partialities of representation. (Lazar, 1992: 789)

Igualmente postmodernista es la intertextualidad, cualidad que Lazar considera que vertebra la colección entera de relatos hasta el punto de poder llegar a concebir la colección como un gran relato:

The primary topoi concerned are the jump, the hunt, the habit of selfenclosure, and the sex/politics nexus. Each story can be read as a text speaking to other texts within the anthology, as well as to numerous intertexts within her earlier work. [In the introduction to her *Selected Stories*] Gordimer herself has said 'There are some stories I have gone on writing, again and again, all my life, not so much because the themes are obsessional but because I found other ways to take hold of them'. Some of the stories in *Jump* can be read as 'rewritings' of earlier concerns, now imbued with the hindsight and the substance of the 1990s. The entire anthology *Jump* may also be read as *one* text, the most recent Gordimer text, written in the years spanning the repressive last years of the 1980s and the *perestroika* years leading up to and succeeding February 1990 (Mandela's release). (Lazar, 1992: 783)

De este modo Lazar introduce algunas de las características postmodernistas que a continuación señalaremos en el análisis pormenorizado de los relatos y a las que uniremos algunas otras, que convivirán aún con algún caso aislado de realismo crítico.

1. "Jump"

"Jump" es la historia de un antiguo sicario segregacionista que se esconde en tiempos adversos a la espera de ser rehabilitado por el nuevo régimen. De este modo la escritora hace extensivo lo transicional de la situación política a la figura de este hombre que también vive una transición personal: "He becomes unconsciously aware, in the sordid hotel room, of experiencing what Bhabha calls the "unhomeliness" that is "the condition of the extraterritorial and cross-cultural initiations"" (Barnard, 1998: 200). Su paso de privilegiado a proscrito le hace vivir aislado en un hotel en donde experimenta este proceso de cuestionamiento de su identidad que podría entenderse como claramente postmodernista. Así, el sujeto no se muestra como un concepto monolítico, sino todo lo contrario, y es por ello que el

protagonista es descrito a la vez como “a single figure, the hero, the criminal. Himself” (JOS: 3). El protagonista se adentra en un análisis de sí mismo como sujeto: “He must be believed, he was believed. The face pale and sloping away into the pale flash of the chin: his hidden self produced for them” (JOS: 4), y es en línea con ese autoanálisis como debemos entender que incluso aquello que ve a su alrededor lo conduzca a esa disección interna. Así pues, la película bélica que está viendo le lleva de nuevo a su propio interior: “He is not listening: the swell and clash, the tympani of conflict, the brass of glory, the chords of thrilling resolve, the maudling strings of regret, the pauses of disgust – they come from inside him” (JOS: 4).

Mediante el uso de la polifonía narrativa, la historia nos describe diferentes matices acerca de este hombre: su adolescencia, su afición al paracaidismo¹ de donde proviene el nombre de la historia, su afán por buscar otro grupo en el que refugiarse tras abandonar su grupo de paracaidismo, su integración en un grupo de sicarios pagados por el Gobierno para acallar los conatos revolucionarios de la población de color, su protagonismo en una época y su vida de proscrito en el presente, su crueldad y su sensibilidad, que le hace llorar al final de la historia ante la chica con la que pasó la noche: “Then she heard something she couldn’t believe. The man weeping” (JOS: 19). Todo esto se describe de un modo polifónico a través de diferentes voces, la de la narradora, la del protagonista y la de la madre de éste, quien le recrimina su vida de asesino:

How could you associate yourself with the murderous horde that burns down hospitals, cuts off the ears of villagers, blows up trains full of innocent workers going home to their huts, rapes children and forces women at gunpoint to kill their husbands and eat their flesh? (JOS: 13)

Asimismo, esta polifonía nos viene dada de forma fragmentada, tal como si se tratase de diferentes secuencias de una película que tras el montaje nos permitiesen percibir una totalidad heterogénea que representaría la

¹A este respecto hemos de tener en cuenta la consideración de Karen Lazar de que: “The protagonist’s initiation into parachute-jumping in late adolescence is a metonym for his rite of passage into manhood—a passage into violence and killing.” (Lazar, 1992: 786)

inmanencia de Hassan. De hecho, la propia Gordimer alude al lenguaje cinematográfico para describirnos esto: : “he is aware of being finally reached within all this as in a film a series of dissolves passes the camera through the walls to find a single figure, the hero, the criminal. Himself” (JOS: 3).

Nos hallamos, por consiguiente, ante un caso de fragmentación narrativa que nos lleva la indeterminación postmodernista, ante una historia en la que la polifonía narrativa nos ofrece un retrato del *man-in-consciousness* al que aludía Lamia Tayeb, y que acaba por descubrir el *self-less-ness* de Hassan. En otras palabras, nos encontramos ante el sujeto desestructurado, autoreflexivo y complejo del postmodernismo.

El título, “Jump”, a lo que se alude a lo largo de la historia por la aficción del protagonista al paracaidismo, cobra toda su significación al final del relato, cuando este personaje angustiado se plantea la posibilidad de quitarse la vida mediante un último salto desde su ventana hacia la nueva realidad que lo circunda y en la que no consigue encontrar su lugar, como afirma Karen Lazar:

Making a rare trip to the window, the man sees what he cannot bear to see, the mutilation he once fostered: 'the orphaned children running in packs round the rubbish dumps, the men without ears and women with a stump where there was an arm . . . Jump ... Not now; not yet'. Manhood-as-courage, resonant in the word 'jump' throughout the story, has given way to the will to suicide—as expiation. (Lazar, 1992: 786)

Sin embargo, finalmente el protagonista es incapaz de quitarse la vida, por lo que queda atrapado en su situación de indefinición y de infelicidad que le impide avanzar hacia el futuro: “Culpable, yet unpunished, come home yet unhomed, he can neither jump to his death nor enter the future: “Not now; not yet”” (Barnard, 1998: 200).

2. "Once Upon a Time"

Pocas historias son tan representativas de la separación espacial como "Once Upon a Time", en donde se narra la forma en que una familia se va protegiendo progresivamente en contra del supuesto enemigo negro: instala alarmas, levanta rejas afiladas y finalmente un muro que simboliza el muro mental que separaba las dos Sudáfricas, el mismo muro mental al que Gordimer alude en el documental *The Wall of the Mind*, que la escritora realizó junto a su hijo, y el mismo muro de la historia de Ivan Vladislavic, "Journal of a Wall". De hecho, lo que Valeria Guidotti afirma acerca de los protagonistas de este relato de Vladislavic sería perfectamente aplicable a "Once Upon a Time", es decir, que:

the middle-class Groenewalds, reliable but dull and conventional in their efforts to continue untroubled in their routine and to protect their life by erecting barriers not only against the Other, "the black peril", but against otherness of any kind. (Guidotti, 1999: 233)

Con respecto al aislamiento espacial, Michael Shurgot hace hincapié en el modo en que la casa acaba por convertirse en una prisión para el "yo" blanco, de tal forma que: "From every room in the house "where they were living happily ever after" the family now sees through bars that ironically identify their house as the prison it is becoming" (Shurgot, 2008: 58). Así, siguiendo con la ironía: "Here Gordimer emphasises the most sustained irony of her story, for building the brick wall higher increases not the family's security but rather its isolation" (Shurgot, 2008: 58).

De este modo, este relato nos describe a sujetos temerosos del "otro" que se aferran al esquema "yo" vs. "otro" del apartheid para buscar la seguridad en un mundo que cambia y que los avoca cada vez más a convertirse en sujetos postmodernistas desestructurados.

En esta historia corta Gordimer hace uso del cuento de hadas para llevar a cabo esta crítica, con lo que la presencia postmodernista no sólo se deja notar en esa disgregación espacial enemiga del espacio indefinido del

postmodernismo representada en la heterotopía, sino que puede ser apreciada asimismo a nivel de paraliteralidad, intertextualidad y travestimiento. Como afirma Adelina Sánchez Espinosa: “modern literary tales are palimpsests whose intertextuality calls for multiple readings” (Sánchez Espinosa, 2001: 288).

Hablábamos antes de la paraliteralidad como una reflexión sobre el proceso mismo de creación y de los elementos utilizados en la creación, y es precisamente desde esta visión del texto como proceso como se abre la historia:

Someone has written to ask me to contribute to an anthology of stories for children. I reply that I don't write children's stories; and he writes back that at a recent congress/book fair/seminar a certain novelist said every writer ought to write at least one story for children. I think of sending a postcard saying I don't accept that I 'ought' to write anything.

And then last night I woke up – or rather was wakened without knowing what had roused me.

A voice in the echo-chamber of the subconscious?

A sound. (JOS: 23)

La autora continúa comentando el aumento de la violencia en su Sudáfrica contemporánea, y es tras esta introducción cuando da paso al cuento que supone el cuerpo de la historia. De este modo, Gordimer nos muestra la artificialidad de la ficción que permite la mezcla con los pensamientos de la autora y con alusiones al propio proceso creador.

Si bien es importante la presencia de la paraliteralidad en esta historia, también lo es la intertextualidad tal como la entendiera Genette, y es así como nos encontramos con que Gordimer hace alusión a los cuentos de hadas dentro del propio cuento de hadas. De este modo, cuando la autora alude a los ladrillos que paga la abuela para Navidad, también nos cuenta que el niño recibe un libro de cuento de hadas: “And the wise old witch, the husband's mother, paid for the extra bricks as her Christmas present to her son and his wife – the little boy got a Space Man outfit and a book of fairy tales” (JOS: 28). Precisamente, se trata del mismo libro que influencia al niño hasta el punto de que éste decide sortear el intrincado sistema de seguridad hasta encontrar aquí la muerte, con lo que la bruja supuestamente buena acaba mostrándose como todo lo contrario, tal y como señala Shurgot, ya que: “her gifts finally prove fatal and ironically she ultimately fulfils the traditional role of a

malevolent witch” (Shurgot, 2008: 59). Pero si es relevante el uso de la paraliteralidad y de la intertextualidad en este relato, lo es mucho más el uso que Gordimer hace del travestimiento, una de las formas de hipertextualidad que mencionábamos en la introducción teórica a este capítulo. Se trata de travestimiento pues es un caso de hipertextualidad por transformación en donde podemos apreciar un tono satírico. Afirmaba Genette de la hipertextualidad que era el tipo de transtextualidad por la que:

entiendo toda relación que una un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré, desde luego, *hipotexto*) en el cual él se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es absolutamente provisional. (Genette, 1989: 56)

En el caso que nos ocupa, nuestro hipertexto, “Once Upon a Time”, se injerta en un hipotexto, el cuento de hadas tradicional, para mediante un tono paródico, crear un particular cuento de hadas. Este tono se aprecia desde el principio dado el exagerado tono burlesco con el que Gordimer abre la historia dentro de la historia: “In a house, in a suburb, in a city, there were a man and his wife who loved each other very much and were living happily ever after. They had a little boy, and they loved him very much. They had a cat and a dog that the little boy loved very much” (JOS: 25).

En el proceso de travestimiento Gordimer nos trae a la sociedad contemporánea este cuento de hadas, lo que supone asimismo la ruptura del canon que ubica estas historias en la intemporalidad. Así, en lugar de castillos y lugares difícilmente imaginables, nos hallamos con que la autora nos cuenta de la familia protagonista que:

They had a car and a caravan trailer for holidays, and a swimming-pool which was fenced so that the little boy and his playmates would not fall and drown. They had a housemaid who was absolutely trustworthy and an itinerant gardener who was highly recommended by the neighbours. (JOS: 25)

Otro recurso propiamente postmodernista en esta historia es el uso que Gordimer hace de la ironía, pues a lo largo de todo el relato nos está

expresando justo lo contrario de lo que parece. Así, cuando nos cuenta que “For when they began to live happily ever after they were warned, by that wise old witch, the husband’s mother, not to take on anyone off the street” (JOS: 25), en realidad lo que la autora está haciendo es una acusación contra esta familia segregacionista y es por ello que podríamos afirmar, con Vera Froelich y Jennifer Halle que: “The meaning of this parable or small allegory is unmistakable. In it Gordimer warns her racist society of its inequity, isolation, and impending self-destruction” (Froelich & Halle, 1998: 213), algo que es estudiado en más profundidad en el reciente artículo de Michael Shurgot “Imagery and Structure in Gordimer’s “Once Upon a Time””. A este respecto, afirma Shurgot que:

Among the most powerful ironies in "Once upon a Time" is that rather than an openly violent attack upon the fairy-tale existence of the story's family, like the ones that the story's narrator knows have happened recently in her neighbourhood and that she fears may happen to her, the urbanisation policies of apartheid that Smith describes undermine the story's white family from within as they manically pursue an elusive security that their own racism precludes. (Shurgot, 2008: 57)

El uso de la ironía en el relato está constantemente presente, como cuando hablando del signo de advertencia que se coloca en la casa, la escritora señala que en éste no se puede distinguir la raza del supuesto ladrón, por lo que no se puede interpretar que la familia sea racista, cuando el uso mismo de esta medida es una forma de salvaguardarse del “otro” negro:

(they were) subscribed to the local Neighbourhood Watch, which supplied them with a plaque for their gates lettered YOU HAVE BEEN WARNED over the silhouette of a would-be intruder. He was masked; it could not be said if he was black or white, and therefore proved the property owner was no racist. (JOS: 25)

Este relato supone el desmantelamiento del cuento de hadas tradicional y nos hallamos con que los protagonistas son los verdaderos malvados, que caen en sus propias garras ya que su afán de protección les lleva a construir el sofisticado sistema de protección que acaba con la vida del hijo de la familia,

como bien puntualiza Judith Newman: "It is, of course, the European fairy story of white South Africa which has actually killed the child" (Newman, 2001: 107). A este respecto, hemos de recordar el papel de bruja malvada que Shurgot asigna a la abuela, a quien Gordimer irónicamente denomina "bruja buena":

One evening the boy's mother reads him a "fairy story" from the book his grandmother had innocently given him for Christmas. However, as the fairy tales encourage him to his fatal battle with the dragon, the grandmother here ironically emerges as the traditionally evil "wicked witch" that, as in "Hansel and Gretel", kills children. (Shurgot, 2008: 60)

En nuestra interpretación coincidimos con Karen Lazar en que: "If one of the codes of the typical fairy story is to include the nemesis of the damned, in Gordimer's sardonic code the nemesis for whites comes at the cost of a white child maimed from the *inside* of the fortress" (Lazar, 1992: 794). De hecho, podríamos afirmar que la muerte del niño se convierte en la expiación de los padres, y la forma en que las afiladas lanzas protectoras rompen la ropa de éste enlaza con la idea de la desnudez como expiación en los cuentos de hadas tal y como la concibe Adelina Sánchez Espinosa: "Undressing, though, becomes a total change of skin, a casting of the sinner's own nature" (Sánchez Espinosa, 2001: 294), si bien en este caso es la desnudez del hijo la que conduce a la expiación de sus progenitores.

Jacobs también hace una interesante interpretación del final del relato al entender que éste constituye una forma de reafirmar el vacío en que se sitúa al nuevo blanco sudafricano: "The moral of the parody emerges from its final words as the child's bloody body is carried back "into the house": no habitation, physical or fictional, is secure against unhomeliness" (Jacobs, 2001: 201).

Pero sin lugar a dudas, es la interpretación de Shurgot la que va más lejos al concebir la formulación de una posibilidad de futuro a partir de la muerte del niño:

The "continuous coil of stiff and shining metal", which the narrator also describes as a tunnel, suggests a woman's uterus, through which a child is born. The parents' racist desire for

total separation from South Africa's blacks, as opposed to integration with them, leads indirectly to their son's death, to his being "in" this jagged womb; as Colleran argues this is the "cost" of a racist geopolitics that attempts permanent separation between whites and blacks. But in this story, originally published in 1989, the image of the terribly bloodied and disfigured child hacked from his serrated womb may also symbolise a new South African society being born amid unspeakable violence, terror, and bloodshed announced by thousands of suddenly useless security alarms howling as the screaming child dies. (Shurgot, 2008: 61)

Para Shurgot el papel desempeñado por los sirvientes en el desenlace de la historia anuncia el papel protagonista de la población de color en la creación de la nueva Sudáfrica:

The black servants' presence in the final paragraph, and the gardener's selfless attempt to rescue the boy, indicate blacks' necessary presence at the birth of this new, suddenly multiracial society here present in miniature in this house, and their simultaneous attempt to rescue the innocent child--in essence the future generation of white South Africa--from the fangs of apartheid. (Shurgot, 2008: 62)

Esta última interpretación da una dimensión transicional al relato al aceptar por una parte la presencia del segregacionismo en la familia protagonista y por otra concebir la posibilidad de que todo pueda cambiar en el futuro.

3. "The Ultimate Safari"

"The Ultimate Safari" es uno de los relatos que mejor muestran lo que Jacobs hace extensivo a toda la colección cuando afirma que: "All the stories are concerned with subjects who live 'border lives' which lead to unhomeliness" (Jacobs, 1992: 202), ya que narra la vida de una familia de refugiados mozambiqueños y la condición de sujetos desenraizados derivada de esta situación. Christine Loflin era más precisa al describir la sensación de desubicación que nosotros entendemos como propiamente postmodernista:

Civil war drives these people to flee over the border, but they are not allowed to make a new home for themselves there; they must wait in refugee camps until they are allowed to return home. Gordimer uses the young girl's perspective and her rationalization of her experience to explore the meaning of "home." Interviewed by a reported, the grandmother of the young girl says that she will not go back: "There is nothing. No home." (Loflin, 2001: 187)

Gordimer abre esta dura historia con un anuncio tomado de la prensa en el que condensa toda su amarga ironía, característica también postmodernista:

The African Adventure Lives On... You can do it!
The ultimate safari or expedition
with leaders who know Africa.

- TRAVEL ADVERTISEMENT,
Observer, LONDON, 27/11/88 (JOS: 31)

Y es una clarísima ironía puesto que en esta historia Gordimer describe el modo en que una familia de refugiados mozambiqueños atraviesa Kruger Park no por un deseo de esparcimiento turístico, sino para llegar a un campo de refugiados. Efectivamente, este safari es llevado a cabo por quienes conocen bien África, que no son otros que los refugiados protagonistas que nada tienen que ver con el reclamo de la agencia de viajes que abre la historia. Con respecto a la ironía no hemos de dejar pasar por alto la significación del título del relato, como bien señala Karen Lazar:

The dismal details of the story, offered in the unselfpitying voice of a black child, suggest why this safari is an 'ultimate' safari: few journeys could compete with the sheer human annihilation entailed in this one. It is also an 'ultimate' safari in that it is likely to be the girl's last: there is no home to journey back to. (Lazar, 1992: 795)

El espacio se convierte de nuevo en protagonista en esta huida, como puntualiza Svend Erik Larsen Odense:

He does not understand why it is so, but he registers that the Kruger Park does something to his people and himself; it turns his land into a white people's place and most notably, it changes their own position: although their "country is a

country of people, not animals”, they have to move “like animals among animals” (Odense, 1999: 60)

Dominic Head también alude a la importancia del espacio y al modo en que el poder y el control del espacio se convierten en elementos clave en la narración: “The story’s epigraph – a travel advertisement for the ‘ultimate’ safari in Africa – makes quite explicit the point about how power and the control and representation of space are inextricably linked” (Head, 1994: 177).

Gordimer nos presenta así este relato de una dureza extrema en la que una niña narra la pérdida de sus padres en Mozambique y cuenta el modo en que atraviesa Kruger Park junto a sus abuelos y hermanos hasta llegar a un campo de refugiados. Es interesante la forma en que Gordimer no sólo contrasta la dureza del afán de supervivencia con el esparcimiento de un safari: “and they do, in a way, experience the ‘ultimate safari’, - especially compared to the comfortable visitors in the rest camps, whose cooking the hungry refugees can smell in the evening air” (Barnard, 1998: 128), sino que nos hace sentir cómplices como espectadores orientalizados en esa dura travesía, como Rita Barnard señala:

Gordimer’s story, then, reverses the characteristic operations of myth: it returns the human dimension to the spectacle of nature, and chastises the (probably foreign and probably already chastened) readership for its complicity with such reifying exoticism. (Barnard, 1998: 128)

La ironía y el constructivismo que la niña lleva a cabo al reconstruir ciertas circunstancias según su imaginación son los algunos de los rasgos postmodernistas presentes en esta historia. En relación al constructivismo, son varios los ejemplos que encontramos en este relato. Así, cuando la niña pierde a su abuelo entre las altas hierbas del Kruger Park, dice “we called him softly but the noise of the insects must have filled the little space left for hearing in his ears” (JOS: 40), y eso a pesar de que los buitres los sobrevuelan, signo inequívoco de que su abuelo ha muerto entre las hierbas que lo hacen invisible. Esta otra realidad que la niña construye es la que describe al cerrar la historia, cuando nos cuenta que:

After the war, if there are no bandits any more, our mother may be waiting for us. And maybe when we left our grandfather, he was only left behind, he found his way somehow, slowly, through the Kruger Park, and he'll be there. They'll be home, and I'll remember them. (JOS: 46)

A este respecto es interesante la interpretación de Dominic Head, quien afirma que “the blind optimism of the child at the story's end (now in a refugee camp) emphasizes the bleakness of the future.” (Head, 1994: 177)

Algunos otros rasgos postmodernistas que aparecen en esta historia de Gordimer son la indeterminación del tiempo y de la personalidad. Con respecto a lo primero, cuenta la narradora que “I don't know what day it was; there was no school, no church any more in our village, so you didn't know whether it was a Sunday or a Monday” (JOS: 34). En relación a la indeterminación de la personalidad, la niña describe el modo en que la abuela se va desprendiendo de objetos que apuntalaban su sujeto, como son sus ropas de misa, que cambia por comida: “Our grandmother gave her church clothes to someone in exchange for some dried mealies and she boiled them and tied them in a rag” (JOS: 35).

Son todos rasgos postmodernistas en una historia que, sin embargo, tiene mucho en común con la narrativa de la época del apartheid, pues se trata de un relato que mantiene aún un tono realista y es narrada de un modo lineal mientras denuncia de un modo claro y directo esta situación de injusticia.

4. “A Find”

“A Find” es un relato de autoconocimiento en el que el protagonista, divorciado en dos ocasiones, inicia, sin ser consciente de ello, la búsqueda de una nueva mujer a la que amar. Judith Newman incluye esta historia entre los relatos de esta colección que giran en torno a la caza, que en este caso se convierte en una caza sexual: “In broad terms the collection emphasizes predation with its repeated images of the hunt (“Spoils,” “Teraloyna”) or the

sexual chase (“A Find”)” (Newman, 2001: 106), y en esta línea coincide con la interpretación de John Bayley cuando éste afirma que en este relato “The psychology of acquisition then breeds a whole new generation of victims and predators” (Bayley, 1991: 20), con lo que nos encontramos con el modo en que la mentalidad del régimen segregacionista que se extingue sigue aún presente en la muchas personas que reproducen los esquemas de sometimiento en las relaciones más íntimas.

Consideramos, sin embargo, que este relato presenta otras características que no debemos dejar pasar inadvertidas y que encajan en nuestra interpretación postmodernista. La subversión del cuento de hadas tradicional, las distintas versiones, falsas pero origen de nuevas realidades inventadas, así como la personalidad inestable e indefinida que actúa de forma inexplicable, son todos rasgos postmodernistas que vertebran este escueto relato. Asimismo, el título es un claro caso de indeterminación postmodernista, y más concretamente, de redefinición, pues si bien hace referencia al hallazgo de un anillo que sirve de excusa para conocer a la mujer que será su nuevo amor, alude claramente a ella misma, a esa nueva mujer que irrumpe en su vida, como bien señala Karen Lazar: “the 'find' in the story is not so much the ring as the woman who gets given it” (Lazar, 1992: 792).

Dentro de este estudio postmodernista del relato no podemos dejar pasar por alto la presencia de nuevo del cuento de hadas como sustrato sobre el que Gordimer construye el argumento del anillo como elemento que ayuda a elegir a la candidata para el matrimonio. Igualmente postmodernista es el uso de la mentira que sirve para elegir a la candidata y que subvierte de este modo el cuento de hadas tradicional.

El protagonista decide pasar unos días en la playa, deseoso de soledad tras su última separación, y en uno de sus chapuzones encuentra un anillo de diamantes y zafiros. Tras anunciar el hallazgo, son muchas las mujeres que desfilan ante él reclamándolo. Se suceden los relatos falsos, nuevas realidades creadas por cada uno de los personajes, diferentes ejercicios de constructivismo, estrategia postmodernista que ya el propio protagonista había llevado a cabo nada más encontrar el anillo, cuando imaginó su propia versión de los hechos:

Some darling, some rich man's treasure (or ensconced wife), diving off a yacht, out there, wearing her jewels while she fashionably jettisoned other coverings, must have felt one of the rings slipped from her finger by the water. Or didn't feel it, noticed the loss only when back on deck, rushed to find the insurance policy, while the sea drew the ring deeper and deeper down. (JOS: 52)

Finalmente el protagonista decide entregar el anillo a una de estas mujeres, aun sabedor de la falsedad de su versión. Al narrador esto parece no importarle, como tampoco le importa estar actuando de modo bien distinto a como creía que actuaría al inicio de la historia, cuando afirmaba que no le preocupaba en absoluto estar solo. Para él la mentira que los unió es irrelevante: "She became his third wife. They live together with no more unsaid, between them, than any other couple" (JOS: 54).

5. "My Father Leaves Home"

El tema del exilio es de nuevo protagonista, si bien en este caso la narración nos ofrece una visión fragmentada y a la vez totalizadora puesta en boca de diferentes narradores en un claro caso de polifonía narrativa en el que se suceden fragmentos narrados por la narradora, por el protagonista o por la hija de éste.

Se nos cuenta el viaje del padre, el protagonista de la historia, un emigrante judío que viaja desde un país europeo a África, supuestamente a Sudáfrica, donde se gana la vida como relojero. A lo largo de la narración cobran especial importancia el desarraigo y el juego de posicionamientos sociales que sitúan al protagonista en unas ocasiones por encima - con respecto a la población de color - o por debajo - con respecto a su propia mujer, blanca y perteneciente a la clase dominante, que siempre lo ve como un ser inferior -. Mientras que gran parte de la crítica coincide en que esta historia de carácter autobiográfico pretende mostrar especialmente el doble posicionamiento del inmigrante judío, hay críticos que se centran únicamente en el rol de oprimido o de opresor. Así, Dick Roraback se centra únicamente en el papel de opresor que garantiza el color blanco de su piel al relojero

cuando afirma que: “Here, in “My Father Leaves Home,” we are introduced to an impoverished and persecuted Eastern European youth who migrates to Africa, where he discovers that no matter how humble one's origins, white makes right” (Roraback, 1991: 2). En el posicionamiento contrario encontramos la crítica de Claudia Bathsheba Braude, quien enfatiza el carácter de oprimido del protagonista, igualándolo con la situación vivida por el padre de Gordimer², joyero lituano que vivió también el desprecio hacia sus orígenes, sin mencionar en ningún momento su papel de opresor:

Contemptuous of her Yiddish-speaking husband, her mother distanced herself from him. Indeed, Gordimer says of her childhood that her father's background was never discussed. It was indeed despised. [...] the children in ‘My Father Leaves Home’ silenced their father's past. They did not speak his language, they did not accompany him to synagogue on Yom Kippur, they knew nothing about the family he left behind. (Braude, 2001: xxviii-xxix)

En esta misma línea se encuentra la crítica de Karen Lazar, quien enfatiza el papel del padre como perseguido, si bien al final señala el cambio de roles:

In 'My Father Leaves Home' the analogy between the hunting of animals and the hunting of Jews is made explicitly clear in near stream-of-consciousness prose: 'I hear the rustle of fear among creatures. Their feathers swish against stalks and leaves . . . the men with their thrashing sticks drive the prey racing on . . . there was nowhere to run to from the village to the fields as they came on and on, the kick of a cossack's mount ready to strike creeping heads, the thrust of a bayonet

² En una entrevista publicada en 1997 en el libro de Immanuel Suttner, *Cutting Through the Mountain: Interviews with South African Jewish Activists*, Gordimer hablaba del caso de su padre como fuente en la que se basó este relato surgido de una visita a Rusia (su padre era lituano, y en la época de exilio Lituania era parte de la URSS):

My father came from a typical little shtetl. You couldn't have a high school education so when you were about twelve you either learned to be a shoemaker or to mend watches. He mended watches. [...] In a recent book of mine, a collection of stories called *Jump*, there is a story called “My Father Leaves Home,” and this came about because I didn't know anything about him, and I have never been to Russia. [...] But a few years ago, I went to Hungary and went to a small town in the Russian border. [...] In Hungary certain incidents happened at a little railway station and I began to think that it must have been at a railway station like this that my father left home. (Suttner, 1997: 108-110)

lifting a man by the heart like a piece of meat on a fork'. The narrator's sudden grasp of her father's experience of a pogrom is triggered by the blind rustles of a birdchase. The sensory acuteness of the writing itself acts to concretise what was previously beyond narratorial/authorial cognisance. At the story's end Gordimer globalises her insights: 'I did not know that I would find, here in the woods, the beaters advancing, advancing across the world'. This final phrase—'across the world'—asserts racism's tenacity over time and space. The hunted often become hunters when the tide of power turns, an irony of which the elderly father seems unaware (but the narrator lucidly not) when he says 'You speak to me as if I was a kaffir'. (Lazar, 1992: 792)

Nos inclinamos, sin embargo, por la visión ofrecida por los críticos que conciben al padre como un sujeto complejo que desprecia al “otro” negro al tiempo que es despreciado por el “otro” blanco. En esta línea crítica encontramos a Geoffrey V. Davis, quien afirma que:

She (Gordimer) describes, too, the stages in his complex process of identity-formation as a Jewish South African: his immediate sympathetic identification with the black miners, migrants like himself (“In this, their own country, they were migrants from their homes”); the tensions in his marriage, his English wife constantly taunting him with his supposedly ‘inferior’ Eastern European background (and his response: “you speak to me as if I were a kaffir”); and finally, the child’s memory of her father shouting at his black employee (“someone my father had made afraid of him”). Critics have focused on the subtle way in which the story depicts the Jew as caught between whites and blacks, belonging to neither, and on the effect this had in turn in relations between Jews and Africans, with the narrator’s father venting his frustration at his own situation on the blacks, himself becoming racist. (Davis, 2009: 49)

En esta misma línea argumental encontramos a Judie Newman, quien indica que:

In “My Father Leaves Home,” the father as a child of thirteen flees pogroms in Europe only to become a member of an oppressive racist regime in South Africa. The narrator, on a pheasant shoot on her father’s original country, recognizes that in her treatment of Blacks her Jewish father had turned from prey to predator. (Newman, 2001: 108-109)

Así pues, en este relato encontramos que el sujeto se nos muestra como cambiante, tan pronto despreciativo: “he shouted at the black man on the other side of the counter who swept the floor and ran errands, and he threw the man’s weekly pay grudgingly at him” (JOS: 66) como despreciable: “In the quarrels between husband and wife, she saw them as ignorant and dirty; she must have read something somewhere that served as a taunt: you slept like animals round a stove, stinking of garlic, you bathed once a week” (JOS: 64).

La necesidad que siente el protagonista de encajar en algún lugar lo hace ingresar en la logia masónica, donde tampoco consigue sentirse bien, acabando por ser un personaje siempre a la deriva que no cesa de preguntarse sobre su origen, como su hija hará más tarde: “Who are you? Where do you come from?” (JOS: 65). Se trata, en definitiva, de un sujeto siempre cuestionado y siempre cuestionable, sujeto típicamente postmodernista cuya incertidumbre intenta aclarar la hija en un viaje a Europa en el que ésta pasa a a ser ahora la extraña en el país de origen de su padre.

6. “Some Are Born to Sweet Delight”

Esta historia que se abre con dos versos de William Blake tomados de “Auguries of Innocence” (de donde también procede el título) es un relato que bien podría pertenecer al primer período de Gordimer, pues son escasos los elementos postmodernistas presentes. Los hay, sin embargo, y éste es el caso de la intertextualidad de la cita de apertura y la ironía presente en ella, pues realmente alude a un niño no nacido y que muere víctima de un atentado terrorista preparado por su padre, de modo que Gordimer está expresando justo lo contrario de lo que parece en el título. La ironía está igualmente presente en alguna otra parte del relato, como cuando al principio se dice que los padres de Vera, la protagonista, aceptan de buen grado la prohibición de alquilar habitaciones a irlandenses por miedo a una supesta relación con el terrorismo, y sin embargo lo hacen al chico musulmán que acaba convirtiéndose en el verdadero terrorista:

The father said 'I've no quarrel with that' when the owners of the house whose Basement flat the family occupied stipulated 'No Irish'. But to discriminate against any other foreigners from the old Empire was against the principles of the house owners, who were also the mother's employers. (JOS: 69)

No obstante, y a pesar de estos elementos postmodernistas, la historia es narrada de un modo lineal por una única narradora omnisciente que cuenta la historia de un terrorista musulmán que hace estallar un avión, matando a la chica con la que supuestamente se iba a casar y a su futuro hijo. El relato hace una descripción del modo en que la chica se enamora de él, inquilino de una habitación en casa de sus padres, hasta quedarse embarazada y planificar la boda, para lo cual antes decide viajar al país de él con la intención de conocer a su familia política. Será en ese viaje cuando él le entregue un pequeño equipaje de mano que resultará ser la bomba que estallará en el aire. De este modo, lo que parece ser una historia de amor se revela realmente como una historia política, como afirma Ottar G. Draugsvold:

An engaged writer, she explores the impact of political struggle in the lives of her characters. She juxtaposes tones in 'Some are Born to Sweet Delight' (*Jump and Other Stories*) by quoting from William Blake's *Auguries of Innocence*: "Some are born to sweet delight / Some are born to endless night." Vera, the protagonist of the story, believes she is living out her true "love story" with Rad while he exploits her innocence for his own political ends. (Draugsvold, 2000: 175)

Para Karen Lazar hay que señalar en el relato tanto la lectura abiertamente política como la de la política en la pareja:

The rampant destructiveness of such 'apocalyptic' politics is accompanied by conscienceless exploitation of young female sexuality. Perhaps the plot mechanisms in the story are a little cumbersome; but Gordimer's careful juxtaposing of annihilation and innocence, politics and sexuality, is not. (Lazar, 1992: 797)

En este relato Gordimer parece más interesada en describir la xenofobia mostrada por la familia de la chica hacia él y la crueldad del terrorismo que acaba con la vida de un hijo propio, born "to endless night", como en la cita de Blake, que en llevar a cabo cualquier otro tipo de experimentación que pudiese

considerarse postmodernista. Asimismo, el hecho de no ubicar esta historia corta en Sudáfrica constituye, como señala Christine Loflin, la universalización de las injusticias descritas: “*Jump and Other Stories* widens the scope of Gordimer’s analysis of violence, revealing that while racism is the underlying cause of violence in South Africa, its roots grow elsewhere as well” (Loflin, 2001: 186), algo que fue reiterado años más tarde por Judie Newman: “the emphasis in the collection on political rapacity extends well beyond the national borders of South Africa” (Newman, 2003).

7. “Comrades”

“Comrades” es un relato sobre “the impossibility of communication between wealthy whites and poor blacks, however honorable their intentions, however similar their political philosophies” (Baldwin, 1992).

En esta historia Gordimer narra el modo en que Mrs. Telford recoge a un grupo de chicos contestarios en una reunión a la que ella también había asistido como blanca supuestamente contraria al apartheid, y los lleva a su casa, donde les da de comer. Sin embargo, lo que podría parecer un encuentro de héroes gordimerianos se constituye en un continuo contraste entre la realidad ficticia de la mujer blanca y la cruel realidad que vive la población de color, mostrando lo ridículo que puede llegar a ser el mundo del personaje blanco cuando se contrasta con el día a día de la población segregada. Karen Lazar incide en la imposibilidad de conciliar estas dos realidades:

'Comrades' in *Jump* is also a story that deals with different zones of being, separate realities. [...] For all her attempts at sharing her reality with them, and getting to know theirs, the protagonist realises that 'this room, the space, the expensive antique chandelier, the consciously simple choice of reed blinds, the carved lion: all are on the same level of impact, phenomena undifferentiated, indecipherable. Only the food that fed their hunger was real'. Outside her house what is 'real' to them are the AK-47's and bombs they sing about. It is a challenge for a single consciousness simultaneously to hold the reality of the youths and that of their host in mind, or to grasp what might constitute a truly substantial 'comradeship' between them. The narrative tone approaches awe, perhaps

even defeat, in the face of the enormity of the gulf that this story sets up. (Lazar, 1992: 796)

Gordimer hace este contraste más sangrante al ser el mundo de una mujer comprometida con la lucha antisegregacionista, una “camarada”, el que contrasta con el mundo real de chicos de color que luchan contra el apartheid. La realidad de la mujer blanca se nos muestra artificial y merecedora de burla ante la sangrante realidad de los chicos a los que recoge en su coche tras una conferencia sobre educación para la población de color. La historia se mueve en torno a sucesivas dicotomías que hacen más agudo el contraste. Frente al hambre que los chicos tienen, Gordimer nos describe las ganas que Mrs. Hattie Telford tiene de llegar a casa para tomarse una copa: “At the end of a day like this she wanted a drink, she wanted the depraved luxury of solitude and quiet in which she would be restored (enriched, oh yes! by the day) to the familiar limits of her own being” (JOS: 93). Frente a la pregunta absurda que Mrs. Telford hace acerca de si están estudiando, Gordimer dice en tono sarcástico:

Of course he is not at school – *they* are not at school; youngsters their age have not been at school for several years, they are the children growing into young men and women for whom school is a battleground, a place for boycotts and demonstrations, the literacy of political rhetoric, the education of revolt against having to live the life their parents live. (JOS: 95)

Ante la insistencia de Mrs. Telford por saber qué fue de ellos en el tiempo en que no estudiaron, Gordimer vuelve a adoptar un tono de burla al exponernos la cruda realidad de los jóvenes:

She should know, she should have known, it’s a common enough answer for youths like them, their colour. They’re not going to be saying they’ve been selected for the 1st Eleven at cricket or that they’re off on a student tour to Europe in the school holidays. (JOS: 95-96)

Esta situación que alcanza tintes cómicos se magnifica cuando Mrs. Telford pregunta a los chicos acerca de su opinión sobre de la escultura étnica del león que preside la habitación, ante lo que Gordimer, nuevamente sagaz, puntualiza que:

“In this room, the space, the expensive antique chandelier, the consciously simple choice of red blinds, the carved lion: all are on the same level of impact, phenomena undifferentiated, undecipherable. Only the food that fed their hunger was real.”
“(JOS: 96)

En esta historia nada es lo que parece, desde el propio espacio hasta la protagonista, cuya personalidad se nos muestra como contradictoria a lo largo de toda la historia. Así, ésta reafirma su condición tipológica de falsa heroína cuando a pesar de que recoge a los chicos y los lleva a comer a su casa, no entra por la puerta principal, sino por la cocina, el espacio habitualmente reservado para los criados de color: “She trooped them in through the kitchen because that was the way she always entered her house, something she would not have done if they had been adult” (JOS: 93). Asimismo, con la excusa de que iban principalmente a comer, no los invita a sentarse en el salón, sino en la cocina, el lugar en donde suelen comer sus criados: “As she was going to feed them, she took them not into her living-room with its sofas and flowers but into her dining room, so that they could sit at table right away” (JOS: 93). En su afán por parecer aquello que realmente no es, Mrs. Telford desearía que no percibiesen la subordinación de la criada de color a ella: “when the maid and the lady of the house had finished preparing cold meat and bread, and the coffee maid was ready, she suddenly did not want them to see that the maid waited on her. She herself carried the heavy tray into the dining-room” (JOS: 94).

La percepción de irrealidad, una manifestación más de lo indeterminado y de lo irrepresentable, así como la presentación de un sujeto inestable y contradictorio, todo ello con un tono sarcástico, se convierten en los rasgos postmodernistas en torno a los cuales se esta historia se convierte en una crítica a esa falsa realidad y a esa falsa personalidad, lo que sigue mostrando la presencia del realismo crítico en conjunción con el postmodernismo.

8. "Teraloyna"

En "Teraloyna" nos hallamos ante la historia en la que se da un mayor número de rasgos que podríamos considerar postmodernistas: la indeterminación a diferentes niveles, la intertextualidad, la hibridización y la presencia de lo irrepresentable por vez primera en forma de realismo mágico.

El relato nos cuenta la historia de Teraloyna, una isla situada lejos de cualquier lugar, en donde todo ser vivo que se asienta acaba reproduciéndose de un modo feroz, y en donde los elementos naturales parecen cobrar vida propia.

Desde el inicio mismo del relato se nos muestra la indeterminación en la que tiene lugar esta historia. En ocasiones se trata de una indeterminación temporal: "After how long we don't know; because we don't know how or when we got there" (JOS: 99), y en otras ocasiones de una indeterminación espacial: "The island is not near anywhere" (JOS: 102). También es indeterminado el perfil del habitante de la isla, que puede ser negro o blanco, pues el hecho de ser fruto de una feroz fecundidad dio lugar a todo tipo de cruces y, por consiguiente, de todo tipo de tipos físicos:

When a certain black carpenter draws a splinter from under his nail, the bubble of blood that comes after it is Teraloyna. And when a certain young white man, drafted into military service straight from school, throws a canister of tear-gas into a schoolyard full of black children and is hit on the cheek by a cast stone, the broken capillaries ooze Teraloyna lifeblood. (JOS: 104)

El rasgo postmodernista más ampliamente presente en la historia es, sin embargo, lo irrepresentable tal y como se nos da en forma de realismo mágico. Se trata de la primera vez en que podemos hablar de realismo mágico en la obra narrativa de Nadine Gordimer en este relato en el que la mezcla de lo real y de lo mágico es constante. Así, si bien se dice que la isla está perdida en un lugar indeterminado, sabemos, sin embargo, que está ubicada en el mundo real, cerca de África, y que ha sido objeto de disputa por parte de distintas potencias a lo largo de la historia:

The island was nevertheless a possession; handed out among the leftovers in the disposition of territories made by victors in or or other of the great was waged on the mainland. But neither the United States nor Britain, nor the Soviet Union, was interested in it; useless, from the point of view of its position, for defence of any sea-route. Then meteorologists of the country to which it had been given found that position ideal for a weather station. (JOS: 101)

El realismo que Gordimer entremezcla con la fantasía llega a ser en ocasiones sangrante. En esta misma historia, Gordimer aprovecha para hacer una descripción totalmente realista de los enfrentamientos sociales interraciales que se vivían en la Sudáfrica de los últimos tiempos del apartheid:

Every young recruit is handed: there are boycotts, strikes, stay-at-homes, refusals to pay rent, all of which bring blacks into the streets with stones and home-product petrol bombs and sometimes grenades and AK-47s that have somehow been smuggled past the troops on the borders. (JOS: 106)

Ésta es la parte realista que nos presenta la isla como parte de nuestro mundo y nos muestra la represión social, pero no hemos de dejar pasar por alto lo mágico como elemento primordial para entender este relato. Desde el principio Gordimer presenta como mágica la desproporcionada fertilidad de la isla que al principio hizo que las cabras que llegaron del naufragio de Othello se reprodujesen hasta un límite tal que acabaron con toda la vegetación, provocando de este modo su propia extinción:

In the end they ate up the island – the grass, the trees, at night in our houses we could hear those long front teeth of theirs, paring it away. When the rains came our soil had nothing to hold it, although we made terraces of stones. It washed away and disappeared into the shining sea. (JOS: 100)

Esta misma misma fecundidad afectó a los seres humanos que sobrevivieron al naufragio junto a las cabras, los cuales se vieron obligados a huir tras la pérdida de la vegetación dando lugar así a la emigración de teraloy nos por todo el mundo, con lo que se extiende al mundo entero la unión

con lo diferente antes considerado enemigo, tal y como afirma Christine Loflin:

“Once Upon a Time” is a departure from realistic fiction, which links it to the metafictional story “Teraloyna,” in which Gordimer imagines a mythical island whose population has spread around the world, intermarrying with both blacks and whites, linking enemies by blood ties. (Loflin, 2001: 186)

La fecundidad no tiene límites, llegando a dar lugar a relaciones incestuosas:

We took our grandmothers and the survivors of our matings of father and daughter, brother and sister (we never allowed matings of mother and son, we were Christians in our way, in custom brought down to us from the shipwreck) and we emigrated to those open lands – America, Australia, Africa. (JOS: 100)

La fantasía sirve aquí como elemento que expulsa lo indeseable (que en este caso no es otra cosa que la actitud segregacionista), cumpliendo así una de las funciones que le atribuye Rosemary Jackson: “it can expel desire, when this desire is a disturbing element which threatens cultural order and continuity” (Jackson, 1998: 3-4).

Más adelante serán los gatos que llevan los meteorólogos los que desarrollen esta fecundidad extrema, lo que causa el pavor entre estos meteorólogos destinados en la isla: “This year there are six hundred cats on the island. An estimate: there may be many more, they breed in the ravines. Their mating howls sound terrifyingly over the night sea. Othello would turn about in horror from an island of demonds” (JOS: 104). La desmesurada fecundidad no puede ser entendida de modo alguno por los meteorólogos destinados en la isla: “Well, they were pets, and nobody thought of it, nobody could have dreamt of the consequences: of such fierce fecundity in that place where there were no women. It was simply out of mind: out of the mainland” (JOS: 105).

Esto hace que finalmente se acuda al ejército para exterminar a los gatos que se adueñan del lugar y que la convierten en una isla terrorífica con

sus aullidos, y es entonces cuando algún soldado que proviene de la isla pero que lo desconoce, vuelve a la isla para acabar con los gatos:

He is going home to the island.
He is looking forward for the jol he and his mates will have, singing and stamping their army boots in the aircraft, the camp they will set up, the beer they will drink, and the prey they will pursue – this time grey, striped, ginger, pie-bald, tabby, black, white, - all colours, abundant targets, doesn't matter which, kill, kill them all. (JOS: 107)

Para Karen Lazar, éste y otros hechos anteriores constituyen una clara crítica de Gordimer al imperialismo:

What is Gordimer getting at in this story? The tale invites reading as an allegory of imperialism. The island's name, Teraloyna, is a bastardised version of the French 'loin terre'—faraway land. The metropole's will to use and strip 'far lands' goes a long way to explaining the plight of the Third World in the past few centuries. The story also points to the ludicrousness of racial classifications: a set of blue eyes make all the difference to where one enters the social hierarchy in hegemonic South Africa, or anywhere for that matter. Finally, Gordimer seems at pains to depict the way historical cycles turn against previous ones: the boy with the urge to kill and with Teraloyna blood in him is an instance of victim turned victimiser, much like the pogrom-fleeing South African racist in 'My Father Leaves Home'. In this case the victims are cats. The fact that there is a whole colony of them and that they are no longer functional (as pets to the weathermen) but annoying, suggests that their mass killing is a kind of metaphoric genocide, a fictional 'Final Solution'. Imperialism and genocide are thus placed alongside each other as ideas in a single text, speaking much for Gordimer's opinion of the imperial habit. (Lazar, 1992: 794)

Con respecto a esta historia contamos, sin embargo, con más interpretaciones que hemos de tener en cuenta. Así, Dominic Head considera que Gordimer establece en este relato a la vez una crítica del racismo y del mal hacer en cuestiones de ecología: “Teraloyna’ (1991), for example, is an allegory of racism and ecological mismanagement in a fictional island, in which brutal environmental controls are explicitly linked with violent racial repression” (Head, 1994: 177).

Para Jeanne Colleran este relato muestra el modo en que el segregacionismo, y su máxima manifestación, el exterminio físico de lo híbrido, siempre está listo para reaparecer en cualquier momento histórico, lo que puede entenderse como un aviso a la nueva sociedad sudafricana que aún pretendiendo desterrar el segregacionismo del apartheid todavía tendrá que lidiar con el arraigo de éste durante el post-apartheid:

In 'Teraloyna' the implied adage asserts that blocked desire—the desire for blood, the will to genocide—will reappear elsewhere. It will look other than what it is, this blood-thirst, perhaps take on the appearance of an environmentalist rightening the balance of the ecosystem or a young man called to respond to the 'emergency within the Emergency', but it will reappear and pursue its prey. (Colleran, 1993: 239)

Aparte del elemento mágico de la fertilidad incontrolada sobre el que se construye toda la historia hay otros elementos que también nos llevan a ese otro nivel de lo imposible, como por ejemplo un mar que cobra vida propia: “The sea blinds them to the mainland as it did those who once inhabited the island” (JOS: 101).

Pero Nadine Gordimer va más allá llevando esta mezcla de lo real y lo irreal no sólo a lo narrado, sino a la narración en sí misma. De este modo, la mezcla de lo real y lo irreal se da en el plano de lo textual desde el momento en que se nos comenta, al principio, que “Othello called here” (JOS: 99), un claro caso de intertextualidad. Más adelante, cuando se habla de los meteorólogos que se asientan en la isla, la escritora dice que se acompañan de cassettes de obras clásicas de Shakespeare, entre ellas de nuevo *Othello*:

Of course, these are educated people, scientists, and there is a reasonable library and taped music; even whole plays recorded, someone in one of the teams left behind cassettes of Gielgud's Lear and Olivier's Othello – there is a legend that Othello was blown in to anchor at the island. (JOS: 101)

De todo lo dicho hasta ahora se puede comprobar cómo la hibridización se constituye en un elemento clave para la comprensión de esta obra: hibridización a nivel textual, el realismo mágico como elemento híbrido y lo

híbrido como temática, pues la descomunal fertilidad de la isla da lugar a las más heterogéneas mezclas, razón por la que un teraloyno podría ser cualquiera y en cualquier lugar tras haber emigrado por todo el mundo tras la pérdida de la vegetación en la isla. Así pues, citábamos al principio un extracto en el que se hablaba de que un teraloyno podría ser desde el negro que lucha en las calles por sus derechos hasta el militar que lo reprime, así como en los gatos podríamos encontrar animales de todos los colores.

Se puede afirmar que “Teraloyna” es la representación máxima de la mezcla del “yo” y del “otro” de donde surgen todo tipo de seres humanos y animales, y podemos afirmar, consiguientemente, que Gordimer vuelve a llevar a cabo una crítica al racismo desde su nueva forma postmodernista de narrar. Todos podríamos ser teraloynos, y al rechazar a alguien diferente nos estamos rechazando a nosotros mismos, de igual modo que el soldado que va a exterminar a los gatos acabará también con la magia de la que surgió su propia vida. No debemos dejar pasar por alto lo que esto supone de cuestionamiento del propio sujeto, ya que nunca se podrá definir en oposición al “otro”, como sucedía al principio de la historia, cuando aún no se había dado lugar a la mezcla de razas:

we don't know how or when we got there: a shipwreck must have started us, we have one family name only – Teraloyna. But Othello stopped here; they came over in small boats, black men with spears. They did not harm us. We had always fished with nets woven of bark; they taught us to spear the great fish who broke our nets. They never went back wherever it was they came from. And so when we left we had among us only a child here and there who was raw-faced and blue-eyed. (Gordimer, 1991: 99)

No podemos pasar por alto el uso continuado de los pronombres personales al principio de la historia: “we-us”/ “they-them”, que deja traslucir el binarismo típico del apartheid, el mismo que la magia de la isla acabaría por devastar dando lugar a todo tipo de cruces. Así pues, Othello y sus compañeros de color no son rechazados y con ellos empieza la aventura de la mezcla con el “otro” que da lugar a seres humanos que comparten los rasgos físicos del “otro”:

Exogamous marriage made their descendants' hair frizzier or straighter, their skin darker or lighter, depending on whether they attached themselves in this way to black people, white people, or those already singled out and named as partly both. The raw-faced, blue-eyed ones, of course, disappeared among the whites. (Gordimer, 1991: 102)

En definitiva, en un ejercicio postmodernista de performatividad, Gordimer viene a expresar que todos podemos ser teraloyños ya que todos tenemos algo del otro y todos debemos preguntarnos “¿quiénes somos?”, convirtiéndonos en el *man-in-consciousness* (or woman-in-consciousness) del que hablaba Lamia Tayeb.

9. “The Moment Before the Gun Went Off”

Esta historia constituye un caso de constructivismo a un tiempo que de performatividad por parte del lector, ya que la autora da protagonismo al lector invitándolo a contrastar las diferentes versiones de un hecho y a hacerse consciente de lo vulnerable que puede ser la realidad.

Gordimer narra aquí la historia de Marais Van der Vyer, un granjero al que se le dispara el arma durante una escapada de caza y que acaba matando al chico negro que lo acompaña, que resulta ser hijo de una relación ilícita según el apartheid con una de las mujeres de color que trabajan para él.

En cuanto a este hecho, la crítica se ha inclinado por hacer una lectura acerca de la hipocresía que surge de lo político y lo sexual:

Here, the conservative politics that Marais subscribes to forbid the interracial sex that he himself has practised. Sex and politics in this case are completely at odds with one another: politics is public and legitimate, sex is secret and damnable (the more so for being accompanied by affection). (Lazar, 1992: 797)

Judie Newman, sin embargo, alude al modo en que diferentes manifestaciones corporales del granjero indican su intento por liberarse de la imposición del apartheid de rechazar al “otro”:

But what Gordimer's story also shows us is Marais' reaction after the gun went off, a reaction observed but hushed up by the local police captain. "He sobbed, snot running onto his hands, like a dirty kid. The Captain was ashamed, for him, and walked out" (113). Marais' bodily processes have escaped from his control, as they did when he was a "dirty kid" fathering Lucas. The revelation of bodily closeness and connection here opens up a fragile Utopian possibility implicit in the jump story's physicality, the possibility of communication and connection between black and white in the body, in an era beyond the prohibitions of the apartheid state. The police Captain and his laws define Marais as a "dirty kid" for the physical expression of emotion, sexual in the past, remorseful in the present. Bodily shame is located in the police state, not in the father-son relationship. Gordimer has repeatedly envisaged the body (sensuality) as a potential means to political liberation, looking ahead (to borrow a phrase from J. M. Coetzee) to a future when "bodies are their own signs," as opposed to being caught in the signifying systems of a state which considered the individual to be completely classifiable by bodily features. (Newman, 2001: 111)

En este estudio defendemos que las visiones de Lazar y Newman no son excluyentes, sino complementarias, y que lo que escritora hace en realidad es ofrecer todas las versiones para demostrar la inexistencia de una verdad absoluta.

Desde el principio, Gordimer ofrece la descripción del hecho al tiempo que se centra en la otra realidad que el granjero está seguro de que será la versión válida para todos aquellos que luchan contra el apartheid, la de que no fue un accidente, sino un asesinato: "He knows that the story of the Afrikáner farmer – regional Party leader and Commandant of the local security commando – shooting a black man who worked for him will fit exactly *their* version of South Africa, it's made for them" (JOS: 111).

La confrontación de las diferentes versiones nos hace plantearnos como lectores por cuál inclinarnos. Gordimer nos hace fluctuar durante todo el relato entre las diferentes versiones de la historia para reservarnos al final el aldabonazo con el cierra la historia:

How will they ever know, when they file newspaper clippings, evidence, proof, when they look at the photographs and see his face – guilty! guilty! they are right! – how will they know, when the police stations burn with all the evidence of what has

happened now, and what the law made a crime in the past. How could they know that *they do not know*. Anything. The young black callously shot through the negligence of the white man was not the farmer's boy; he was his son. (JOS: 117)

La narradora nos ha invitado durante toda la historia a hacer nuestra propia interpretación del relato, para finalmente demostrarnos la complejidad del hecho en torno al que gira toda la historia: realmente fue accidente, realmente el granjero estaba destrozado porque mató a su hijo por accidente, y esto prueba que no se pueden hacer interpretaciones categóricas siempre y en todo lugar. Incluso en el duro mundo del apartheid, no todo es blanco o negro. También aquí hay lugar para las aristas que nos llevan a una lectura postmodernista de este texto.

10. "Home"

Gordimer presenta en este relato una historia de autoconocimiento que supone un cuestionamiento del sujeto llevado a cabo por la protagonista, Teresa.

Todo cambia en la vida de Teresa el día en que descubre que su madre y dos de sus hermanos han sido arrestados por cuestiones políticas. Desde ese momento la protagonista emprende una lucha por poder ver a su madre y hermanos, con los que hasta ese momento había tenido una mala relación, y a raíz de esta lucha Teresa consigue poner ante sí lo que ha sido su vida: la nefasta relación con su familia y los problemas que esto le ha originado. De este modo Gordimer nos muestra una "woman-in-consciousness", o lo que es lo mismo, una mujer que se plantea quién es y que se adentra en el problema del "self-less-ness" para salir renacida de su análisis. Teresa empieza por plantearse el papel represor que ejercía su madre sobre ella y del que quiso escapar al casarse: "One of the reasons why she loved him – not the reason why she married him – was to get rid herself of her mother" (JOS: 123), para finalmente acabar amándola: "He knew she was struggling with the awful discovery that she loved her mother, who was despicable" (JOS: 124), tal y como sucederá con sus hermanos, a los que también acabará necesitando y amando.

De este escrutinio personal nace la nueva Teresa, transformada en su físico y en su comportamiento. En relación con su comportamiento, deja a un lado su idealismo, el único vínculo que tenía con sus hermanos detenidos, y opta por contactar con gente que consideraba superficial, pero que ahora le puede ser útil para su cometido:

...she, who had always been so endearingly primly principled, even went to see a Nationalist ex – member of parliament who was said still to be close to the Minister of Justice. She, who had always been so sincere, revived acquaintance with people he and she had avoided as materialistic, incompatible, pushy, because now their connections might be of use. (JOS: 132)

Su cambio se manifiesta también físicamente: “Yet she looked differently beautiful; a woman becomes another woman when she changes the way she wears her hair” (JOS: 136).

Mientras tanto, su marido vive toda esta transformación con angustia, tanto con respecto a Teresa como con respecto a ambos como pareja, pues piensa que su cambio pudiese tener que ver con una aventura amorosa, para finalmente plantearse que todo pudiese haber sido una invención suya, un caso de constructivismo de una realidad que no se corresponde con la realidad de Teresa: “Perhaps there was no lover? He saw it was true that she had left him, but it was for them, that house, the dark family of which he was not a member, her country to which he did not belong” (JOS: 140). Para Lazar, esta paranoia sexual no es más que el reflejo del nuevo aislamiento del marido, que ha venido a aumentar el que ya sentía antes como exiliado sueco y que también se hace extensivo a Teresa como personaje que había vivido aislado de su familia:

In this story, sexual paranoia is a displaced means of experiencing exclusion from political being. The Swede, being foreign, cannot enter the state (of absorption into politics) that his wife occupies. He can only conceive of her cut-off state in sexual terms, terms that he knows. Gordimer highlights the woman's solitary, frenzied state—the state of being unhappily, powerlessly 'home' while others are in prison—by having her viewed, *wrongly*, through another character's perspective. (Lazar, 1992: 797)

Gordimer logra transmitir en este relato un sentimiento de duda, de falta de certeza y de indeterminación, que hace que el lector se plantee junto al marido qué está pasando con Teresa al tiempo que muestra que el ser humano no tiene una personalidad invariable, sino modificable. Este punto de vista postmodernista dota a esta historia de una gran riqueza de matices que consiguen la performatividad del lector en todo momento.

11. "A Journey"

En este relato Gordimer narra la historia de una pareja alejada y vuelta a unir por un bebé recién llegado. Son varios los elementos postmodernistas que hallamos en este relato: la fragmentación, la polifonía narrativa, la performatividad del lector y la indefinición. Ya Colleran comenta que "In 'A Journey', Gordimer offers a story which interrogates its own presumptions as well as its subject" (Colleran, 1993: 23), con lo que nos sitúa ante el cuestionamiento postmodernista de la verdad. Asimismo, Colleran destaca "the tremulous uttering of the self-reflexive, self-questioning narrative of 'A Journey'" (Colleran, 1993: 239), lo que introduce el *man-in-consciousness* postmodernista.

El relato está narrado de forma fragmentada por los diferentes protagonistas: la mujer que viaja con un bebé recién nacido, el niño pequeño que la acompaña, el marido y un viajero del avión en el que vuelan la mujer y los dos niños de vuelta de Europa. Debido a esta fragmentación, la historia queda ante nosotros como un puzzle que vamos uniendo hasta poder crear nuestra propia historia, construida por nosotros como lectores activos en un ejercicio de performatividad postmodernista que implica a su vez el mismo constructivismo al que alude el viajero del avión tras ver a la madre con sus dos hijos: "They exist only in the alternate lives I invent, the unknown of what happened to them preceding the journey, and the unknown of what was going to happen at its end" (JOS: 145).

La fragmentación nos va ofreciendo distintos detalles y diferentes puntos de vista del relato, y es así como sabemos que el marido vivió una aventura con otra mujer que le hizo alejarse de su esposa, que esa historia ya

acabó y que éste espera el bebé como vínculo que los vuelva a unir. Otro fragmento nos describe el modo en que el niño mayor vivió la frialdad entre la pareja, y posteriores fragmentos nos ofrecen elementos que quedan a la interpretación del lector, tales como la posibilidad de que el bebé tampoco sea hijo del marido, sino de otra aventura de la mujer con un hombre de color:

We were surprised by its hair; it had a lot of wet-looking black hair that stood up on its head as she carefully dried it with the edge of a blanket. We have pale brown hair, my grandmother says my mother was born bald, and my mother says I was, too. The baby was not like us at all. (JOS: 149)

Por último, hemos de hacer referencia a la indeterminación con la que se juega en el título de la historia, pues no únicamente alude al viaje que la reciente madre hace desde Europa acompañada por sus dos hijos, sino asimismo al viaje que su marido ha concluido hacia esa otra historia de amor y que lo regresa a su mujer: “The end of a journey he took, away from her, and the end of her journey, now, will meet and they’ll be whole again” (JOS: 157).

Sin embargo, nada volverá a ser como antes, y esa unidad que pretende buscar el marido será rota por el nuevo papel del hijo mayor, cuya actitud ha cambiado a raíz de todo lo sucedido: “But the boy is looking at him with the face of a man, and turns back to the woman as if she is his woman, and the baby his begetting” (JOS: 158), lo que Lazar interpreta como un caso de complejo de Edipo:

... in the father's absence, the boy's Oedipal/incestuous love for his mother had grown. This is an unusual (overblown?) reworking of an old theme: that of the sexual triangle, in which two rivals for an object's attention struggle for power and conquest. Here the man's rival is his own son. The narrative splits into two: the woman is viewed through the perspectives of both her son and her husband, but *nowhere* is her own perspective given. She is at once central to the story and decentered. (Lazar, 1992: 801)

La definición del posicionamiento final de la protagonista que nos hace Lazar, “at once central to the story and decentered” nos muestra nuevamente la presencia del postmodernismo en el relato.

12. "Spoils"

Esta historia incorpora varios elementos postmodernistas como la fragmentación narrativa, la polifonía, la parodia, la ruptura de la ficcionalidad, la indefinición y el cuestionamiento del sujeto.

Así, la presencia del postmodernismo se hace presente en detalles tales como la reflexión sobre el propio proceso creativo, lo que acaba mostrando su artificialidad y su falsedad: "or was his a gesture from the wings just in case the audience might catch a glimpse of a slump to an off-stage presence?" (JOS: 164). Igualmente postmodernista es el tono paródico que la propia autora define como tal y que adopta al describir al grupo de gente que se ha reunido esa noche:

A parody of old colonial times; the stockade against the wild beasts, the black man beating a drum to announce the meal, the chairs placed carefully by him in a missionary prayer-meeting circle well away from the fire, the whisky and wine set out, the smell of charred flash from the cooking grids. (JOS: 164)

Todo se muestra relativo y, a ojos de los propios blancos, "Unreal" (JOS: 173). Todo lo visto plantea al marido la disyuntiva entre lo que es real y lo que no, como queda patente en la siguiente reflexión que tiene mucho de postmodernista:

No. Real. *Real*. Alone, he can keep it intact, exactly that: the stasis, the existente without time there is no connection, the state in which he really need have, has no part, could have no part, there in the eyes of the lionesses. Between the beasts and the human load, the void. It is more desired and awful than could ever be conceived; he does not know whether he is sleeping, or dead. (JOS: 173)

Los fragmentos que conforman la totalidad del relato nos ofrecen todo tipo de voces, dando lugar a una polifonía narrativa que enriquece el texto. Así, la reflexión inicial con respecto a la opción vegetariana no sólo sirve como prolepsis de lo que va a ser la historia, sino como introducción del concepto postmodernista de la reflexión como autoanálisis: "Why is there more sense in the conscious acts that make corpses? Consciousness is self-deception.

Intelligence is a liar” (JOS: 162). No podría definirse mejor la concepción postmodernista de *self-less-ness* y de la puesta en tela de juicio de toda verdad. Asimismo, justo en este fragmento inicial encontramos la ironía de Gordimer en la puntualización que la mujer hace ante la reflexión del marido: “You’re not having great thoughts. That’s life” (JOS: 162), cuando en realidad el marido está haciendo la reflexión más importante del texto, la del cuestionamiento sobre el sujeto y sobre el papel de éste en la sociedad, unido de modo irremediable a sus condicionantes sociales: “he provides the gentle jibes that make people feel themselves to be characters” (JOS: 163). Esto encontrará implicaciones mayores más adelante, cuando se reubique al blanco socialmente como depredador estableciendo un claro paralelismo entre éste y los animales. En este sentido debemos entender el comentario de Judie Newman con respecto al protagonista, cuando afirma que: “On a visit to a private game reserve, he is sickened by his own appetite for meat, and by extension, repelled by his participation in a predatory society” (Newman, 2001: 109).

Con esta introducción sobre el cuestionamiento del sujeto y sobre la puesta en tela de juicio del concepto de verdad se da paso a la historia del grupo de invitados que deciden observar cómo las leonas devoran a sus presas, claro ejemplo carnívoro que contradice y contrasta con el argumento del vegetarianismo inicial, y que lleva a la significación mayor ya mencionada de una lectura social que presenta al ser humano como depredador en una sociedad como la sudafricana. A este respecto es muy interesante el análisis llevado a cabo por Rita Barnard, quien afirma en relación a este relato que:

It experiments with the idea, suggested by Elias, that the basic grammar of society (especially in its hierarchies of power) can be read in the practices surrounding the consumption of meat: in who eats, who carves, and who divides the spoils of the hunt. (Barnard, 1998: 129)

Hemos de partir, por consiguiente, de esta visión política de la reunión para poder entender mejor este relato. Durante estos días de observación de los leones se produce un encuentro entre el “yo” y el “otro” de color, pues es

uno de los sirvientes de color quien los guía en su visita a las leonas por la noche. Este hecho cobra especial importancia si tenemos en cuenta que los blancos de este grupo son personas comprometidas políticamente y, sin embargo, la parte en la que se describe el contacto forzoso con la familia de Siza, el guía negro, muestra el malestar por parte de los blancos que están dentro del coche por el reencuentro que supone con lo más primario, como es el caso del olor corporal. El desafío a la autoridad vertebró el relato desde el momento en que Siza se convierte en el guía: “The black man is leading them” (JOS: 176), y sigue estando patente cuando se describe el modo en que las leonas no se someten al ser humano, sino que también lo acechan: “Watching. That is all. The breathing mass, the beating hearts in the vehicle – watching the cubs jostling for places within the cadaver; the breathing mass, the beating hearts in the vehicle – being watched by the lionesses” (JOS: 172). Volviendo al cuestionamiento sobre el sujeto, no hemos de dejar pasar por alto el hecho de que Siza, el guía negro, no cobra entidad como sujeto ante los ojos del grupo de amigos que se reúnen para hacer la barbacoa hasta que no se convierte en el líder de la expedición nocturna en la que desean ver el modo en que las leonas devoran las zebras que han cazado. Gordimer une su reflexión sobre la existencia de este sujeto al hecho de nombrar en sí: “The black man’s name is too unfamiliar to pronounce. But he is no longer nameless, he is the organizer of an expedition” (JOS: 170). Y es precisamente Siza quien conduce a este grupo de amigos en un viaje que no sólo les descubre el modo en que las leonas se alimentan, sino que pone al ser humano y al animal a un mismo nivel, lo que no plantea una visión más compleja sobre qué es realmente el ser humano, que no se comporta de modo especialmente diferente a como lo hacen las leonas, en este caso con respecto a su alimentación pero haciéndolo extensivo a su papel social de depredador del “otro”. En todo el texto se contrastan las leonas con los seres humanos, y en algún caso se llega a detalles más allá de la alimentación y se entra en cuestiones estéticas, mostrando que ante la estética femenina de la mujer, las leonas parecen asexuadas: “They are dirtied with blood and to human eyes de-sexed, their kind of femaleness without femininity” (JOS: 172). A este respecto destaca la naturalidad con la que Siza se percibe a sí mismo en esta sociedad depredadora, pues el hecho de que

corte sólo pequeños trocitos de carne de las zebras y deje a los leones el resto cobra para críticos como Karen Ruth Lazar, Judie Newman y Rita Barnard una significación extraordinaria, ya que sitúa a Siza en una situación de mediador respetuoso en esa sociedad.

Así, Karen Ruth Lazar resalta el papel de Siza al tiempo que lo contrasta con la rapacidad de los blancos:

It is only Siza, the black man who leads them to the lion's kill, who seems to fall outside the circle of hostility, alienation and conquest that the white visitors occupy—a fact metonymically suggested by his attitude to the slain zebra. Whereas the other figures in the text are either morbidly fascinated or repulsed by this untrammelled version of 'meat', Siza sees it for what it is, and cuts a segment off the carcass for his hungry family: 'The black man has thrust, made his incision. . . It is not a chunk or a hunk, but neatly butchered, prime—a portion'. The final impression surrounding the white company, and most especially the 'wit' who is its centre, is one of squeamishness yet rapacity, an unappealing mix. (Lazar, 1992: 793)

En esta misma línea, Judie Newman enfatiza este papel equilibrado de Siza cuando afirma que:

Siza operates in a different cultural economy, in which it is not merely a case of "to the victor the spoils," but in which some degree of sharing, of reciprocity is implied, an ability to take part, to play one's part, without either withdrawing completely (and ineffectually) or swallowing everything whole as one of an unthinking mass. Somewhere between predator (lion) and prey (zebra) Siza negotiates a safe part for himself. (Newman, 2001: 110)

Rita Barnard incide en este papel de Siza, pero va más allá al indicar que esto podría concebirse como una visión utópica de un nuevo futuro de equilibrio conducido por el hombre de color, lo que encaja con el carácter transicional de este relato escrito en la antesala de la nueva Sudáfrica:

Siza's action and his words clearly suggest a kind of middle ground, a normative position – a lesson in how one might participate in the spoils of society. Instead of taking 'no part' (like the troubled protagonist) or swallowing the violent present whole (like the young revolutionary), Siza takes 'only a

portion' and thus signifies a new order, a balance between the violence of the killer and the greed of the scavenger. The ending is, in this sense, politically utopian; and it is significant, moreover, that the person who does the dividing, who holds the significant important knife in his hands at the end, should be a black man. (Barnard, 1998: 130)

13. "Safe Houses"

Esta historia que narra la vida de un proscrito político gira en torno a un rasgo netamente postmodernista, el constructivismo, entendido por Jacobs como un caso de metaficción narrativa dentro del relato:

The activist's passing himself off to the woman, Sylvie, as a construction engineer provides another telling instance of metafiction in this collection: when this man, who describes his work as "Sometimes pulling down. Preparing to rebuild. Destroying old structures," is finally arrested, he realizes that Sylvie may never know just how the protection of her world from the present political realities of the country has been breached, because of her unawareness of the coexistence of their respective texts. (Jacobs, 2001: 202)

En su necesidad de buscar cobijo, el protagonista se refugia en la casa de una adinerada mujer con la que coincide en el autobús el día en que a ésta se le avería el coche y no encuentra un taxi que la lleve a casa. Su condición de proscrito hace que el protagonista deba crear una personalidad con la que se sienta cómodo, la de un personaje llamado Harry: "he felt at ease in his invented persona" (JOS: 191), así como una realidad ficticia sobre la que sustentar su supuesta existencia. De este modo intenta hacer creer a la mujer que es un ingeniero que viaja por todo el mundo controlando diferentes construcciones. Gordimer denomina "fairy tale" a este ejercicio de constructivismo cuando nos cuenta: "He must resist the devilry of amusing himself by planting, in his fairy tale, symbols from his real life. As in all fairy tales, there were enough improbabilities his listener would have to pass over if not swallow" (JOS: 191). En base a esto, la escritora plantea dónde está el límite entre lo real y lo irreal al afirmar que "Harry really existed, now, out of the nonexistence of himself" (JOS: 201).

Llegado el momento en que se convierten en amantes, la mujer es consciente de que la historia que él le cuenta pudiera no ser real, pero esto es algo a lo que no da demasiada importancia. La creación de otra personalidad y de otra realidad da al protagonista una entidad extraña de sujeto que existe pero que no existe claro ejemplo de indeterminación postmodernista que se refleja con claridad cuando Gordimer dice: “She felt better now that she had told someone, anyone. He was anyone” (JOS: 186). De nuevo nos hallamos ante el problema del cuestionamiento del sujeto y del *self-less-ness* que la mujer le plantea abiertamente al final de la historia: “Who are you?” (JOS: 207).

Gordimer trabaja estos elementos postmodernistas con una maestría excepcional al tiempo que nos narra el peligro que corre el protagonista, que finalmente es apresado y mostrado públicamente en su verdadera personalidad, con lo que la escritora mezcla de nuevo en este relato su nuevo tono narrativo con su modo narrativo anterior de cariz más político.

14. “What Were You Dreaming?”

Varios elementos postmodernistas confluyen en esta historia que narra el viaje en coche de una pareja de turistas políticos y un chico de color al que recogen: la polifonía narrativa, la fragmentación, la intertextualidad, y el constructivismo.

El relato se constituye en la suma de diferentes fragmentos que nos ofrecen perspectivas diferentes sobre el viaje y la historia que el chico de color cuenta a los dos blancos que lo recogen. Esta fragmentación narrativa nos viene dada en forma de polifonía, pues confluyen las voces del chico de color, de la narradora y de los blancos. No se trata de un caso de heteroglosia puesto que Gordimer da la misma fuerza a todas las voces narrativas, rompiendo de este modo con la autoridad de los personajes blancos sobre el chico de color – y en esta historia más que en otras es importante llamarlo así, pues se trata de un “coloured”, no de un “black”, como se reitera en diferentes ocasiones a lo largo del relato - .

En el relato Gordimer nos presenta a un hombre y a una mujer de color que están interesados en la situación sudafricana que los circunda y que tienen una visión social de los temas de los que les habla el chico al que recogen en la carretera. Éste, consciente de que la pareja que se ha ofrecido a llevarlo a Pietersburg muestra una actitud solidaria con la población de color, exagera su historia y acaba por inventar una historia alternativa que pueda causar más pena en la pareja blanca, llevando a cabo de este modo un claro ejercicio de constructivismo postmodernista: “And then I begin to tell them lots of things, some things is real and some things I just think of, things that are going to make them like me, maybe they’ll take me all the way to Pietersburg” (JOS: 215).

El sopor en el que cae el chico sirve de excusa para presentarnos el plano narrativo de la pareja blanca. La mujer, conocedora de la realidad sudafricana, es consciente de la falsedad de muchos de los detalles que el chico les ha dado: “She smiles. ‘Well, I’m not too sure about that. I had the feeling, some of what he said... they’re theatrical by nature. You must take it with a pinch of salt” (JOS: 220), y sin embargo da entidad de real a su historia: ““Oh, it’s true, it’s all true... not in the way he’s told about it. Truer than the way he told it” (JOS: 220), comparándolo, en un ejercicio de intertextualidad, con el mundo de la literatura y la realidad que ésta puede llegar a crear:

Think of the function of charity in the class struggles in your own country in the nineteenth century; it’s all there in your literature. The lord-of-the-manor’s compassionate daughter carrying hot soup to the dying cottager on her father’s state. The ‘advanced’ upper-class woman comforting her cook when the honest drudge’s daughter takes to whoring for a living. (JOS: 220-221)

Así pues, este relato nos presenta la invención hecha realidad, la misma invención a la que el chico podría volver a sucumbir cuando le preguntan qué había soñado en el tiempo en que se quedó dormido: “The sense that if pressed, he will produce for them a dream he didn’t dream, a dream put together from bloated images on billboards, discarded calendars picked up, scraps of newspapers blown about” (JOS: 224). Judie Newman se refiere al constructivismo mencionado arriba cuando afirma que:

In “What Were You Dreaming?” a black hitchhiker picked up by a revolutionary tourist, doing the rounds of the South African political theme park, caters very carefully for his audience in his tale of woe (eviction, illness, seven fatherless children). This is the story they want to hear—not the real details of drink, assault and grievous bodily harm. (Newman, 2001: 119)

En esta misma línea, Dominic Head puntualiza que: “he must create the impression of himself he imagines his interlocutors hope for, in order to reach his destination” (Head, 1994: 174), si bien en este caso el enfoque de Head hace hincapié en el modo en que lo acontecido en el relato constituye una muestra más de los habituales esquemas del apartheid al reproducir una relación de subordinación en la que el chico de color acaba siendo el sujeto de estudio para el blanco que se considera por encima, por lo que queda al descubierto que la solidaridad de la pareja blanca no es tal. Por ello, Head concibe el relato como un pacto en el que el chico cuenta su versión de Sudáfrica y los personajes blancos pagan por ello: “As the hitcher is dropped off the woman hands him a two-rand note, payment for the display, and turns to her companion, knowing she is ‘accountable’ for the events of the story, and, by implication, for the situation beyond them” (Head, 1994: 175).

15. “Keeping Fit”

En este relato lo que empieza como una mañana en la que el protagonista sale a correr como de costumbre se acaba por convertir en una historia de desmembración espacial y personal, o en otras palabras, en una historia sobre la destrucción de heterotopías y sobre el cuestionamiento que el sujeto ejerce sobre sí mismo.

Con respecto a la importancia del elemento espacial, Graham Huggan enfatiza su presencia en este relato en su defensa de que la historia corta puede plasmar esto con mayor claridad que la novela:

"Keeping Fit"—the title, once again, is heavily ironic—provides the latest instance of a preoccupation in Gordimer's fiction with the politics of space: a politics in which text and sub-text, surface narrative and submerged narratives, interact with one another in a complex imbroglio of territorial disputes. These disputes, needless to say, are conducted on unequal terms; but paradoxically, it is within the more concentrated form of the short story, rather than the more elaborate structure of the novel, that the enormity of this discrepancy makes itself most readily felt. It is hazardous, of course, to make categorical distinctions between the novel and the short story; Gordimer's fictions are no exception. (Huggan, 1994: 73)

La mañana de deporte del protagonista parece tranquila en la parte reservada a la población blanca junto a la alambrada que separa los mundos de individuos blancos y negros, "a high corrugated metal fence" (JOS: 230), pero el protagonista huye despavorido tras ser abordado por un grupo de jóvenes de color que persiguen a otro chico también negro, y en su escapada acaba por adentrarse en la zona de viviendas negras: "The fence was down. The squatter shacks: he was on the wrong side" (JOS: 233). Al contrario que en historias de colecciones anteriores en las que se daba alguna ruptura espacial similar, en este caso este hecho origina en el protagonista una crisis personal que tiene mucho de postmodernista, pues le lleva a percibirse a sí mismo perdido y sin identidad:

A white man! He felt himself only to be a white man, no other identity, no other way to be known: to pull aside a sack and say, I'm in brockorage, give his name, his bona fides address – that was nothing, these qualifications of his existence meant nothing. (JOS: 233)

El tema se agrava cuando, tras ser acogido muy amablemente por una familia negra, se acurruca en el regazo de la mujer que lo ha escondido en su casa: "He had a momentary loss of control, wanting to collapse against the woman, clutch her used big body under her apron and take the shield of her warmth against his trembling" (JOS: 234).

Finalmente el protagonista regresa a casa gracias a la ayuda del hijo de la familia que le dio cobijo, y a su regreso no entiende la razón por la que lo ayudaron, pero su recién adquirida inestabilidad le hace ansiar volver a refugiarse en la madre negra que lo acogió: "And he had shamedfully wanted

to fling himself upon her, safe, safe, reassured, hidden from the sound and sight of blows and blood as he could only by one who belonged to the people who produced the murderers and was not a murderer” (JOS: 240). Este deseo de querer regresar enlaza con lo afirmado por Jacobs cuando señala el hecho de que en esta historia el protagonista ha traspasado la barrera espacial para siempre:

In “Keeping Fit,” for the jogger whose route takes him along the edge of a squatter camp and who is offered a refuge in one of the shacks when he inadvertently runs into the killing of one of its residents by a mob, the boundary between his suburban home and this other living place is forever dissolved. (Jacobs, 2001: 202)

Por otra parte, Roraback incide en que la angustia del sujeto viene dada de su percepción real como ser humano indefenso y diminuto frente a la concepción anterior de superioridad que el apartheid le había hecho tener de sí mismo, opinión que apoyamos: “a well-to-do white jogger who strays into the teeming shantytown across the highway. Abruptly, he finds himself a cipher, generic, “only another white man, no other identity, no other way to be known.” They all look the same” (Roraback, 1991: 10). De este modo, el protagonista se ve a sí mismo como un sujeto débil una vez desprovisto de los privilegios de ser blanco, un ser angustiado que necesita ayudar como le han ayudado, razón por la que al final de la historia se obsesiona por salvar al pájaro preso en una de las tuberías de la casa, correlato de sí mismo cuando estaba en peligro. De esta forma, este personaje se constituye en ejemplo del sujeto desorientado que poblará la narrativa de Gordimer en tiempos del apartheid a raíz de la pérdida de sus privilegios como blanco.

De todo lo dicho podemos concluir, con Jeanne Colleran, que para el protagonista el hecho de haber atravesado la frontera de la heterotopía negra y haberse adentrado en ésta se constituye en una forma de conocimiento: “Thus the jogger crosses boundaries that are more intellectual than physical, though it is the encounter with an unknown physical reality that initially overcomes him” (Colleran, 1993: 241). Apoyamos, además, la interpretación de este crítico que entiende como postmodernista el movimiento que experimenta el texto desde lo hegemónico a lo marginal:

The movement of the text, from a centre of hegemonic power to the edges of disenfranchisement and back again, mimics the larger epistemological excursion required both to initiate and to sustain any kind of valid critique, be it motivated by a postmodern scepticism about cultural authority and its representation or by the sheer polarities of South African society. (Colleran, 1993: 241)

16. "Amnesty"

Nos encontramos ante un relato que si bien mantiene el tono de los relatos que Gordimer escribía en tiempos del apartheid, muestra características postmodernistas como la presentación de una personalidad en continuo crecimiento alejada de todo estatismo o la descanonización a través de la narración.

En este relato Gordimer narra la historia de un activista político a través de los ojos de la que fue su novia y se acaba convirtiendo en su mujer y en madre de sus hijos, en un ejercicio de descanonización que da el papel de narradora a esta mujer sin formación que se expresa de forma torpe y que dota a la narración de una mayor credibilidad.

Gordimer describe el crecimiento del chico que se acaba por convertir en un fornido activista y hace hincapié en la evolución que éste experimenta desde los tiempos en que empezaba a convertirse en un líder hasta su paso por prisión y su posterior puesta en libertad y vuelta a la vida política. Frente a este personaje en evolución, la narradora es presentada como un personaje más estático, más adaptado al monologismo del apartheid. Así pues, Gordimer nos describe en estos dos personajes el pasado y el presente de su país: el pasado con su credo monologista encarnado en ella y el presente como sujeto complejo encarnado en él. Precisamente de este hecho surge el choque entre ambos al final de la historia, pues ella no consigue entenderlo a él, mientras que él cada vez se siente más lejos de ella, lo que lo lleva a abandonarla de nuevo junto a sus hijos por la lucha política. Dominic Head señala la unión entre lo político y lo personal como elementos determinantes en esta ruptura

cuando afirma que: “The story’s poignancy lies clearly in the simple needs and wishes of the mother – needing to accept, in part, a repressive situation – which needs are thwarted by a political context which breaks up her family” (Head, 1994: 173).

Especialmente interesante es la crítica que entiende a los protagonistas del relato como personajes en tránsito, lo que los ubica en la coyuntura del interregno en que se escribió la colección de relatos. Así, en referencia a la mujer, Judie Newman señala que:

She describes herself as “waiting,” a status shared by many of the characters in this anthology who wait in refugee camps, in hotel rooms, in airport lobbies, in safe houses. Through these images of waiting and the images of violence, these stories paint a vivid picture of life in the interregnum, as Gordimer herself has called it – that uneasy space between one regime and another, when the outcome is still uncertain. (Newman, 2001: 187)

De este modo, con la espera como elemento de apertura hacia un nuevo futuro, Gordimer cierra esta colección de relatos escrita en la transición política desde el apartheid hasta el apartheid, lo cual no debe entenderse como algo casual, ya que la escritora decide escrupulosamente el orden que cada uno de los relatos ha de ocupar en sus colecciones.

PARTE 3

ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER EN EL POST- APARTHEID

“. . . I have walked that long road to freedom. I have tried not to falter; I have made missteps along the way. But I have discovered the secret that after climbing a great hill, one only finds that there are many more hills to climb. I have taken a moment here to rest, to steal a view of the glorious vista that surrounds me, to look back on the distance I have come. But I can rest only for a moment, for with freedom comes responsibilities, and I dare not linger, for my long walk is not yet ended.”

— Nelson Mandela, *Long Walk to Freedom*,
Little, Brown and Co., 1994

**I. LA NARRATIVA CORTA DE NADINE GORDIMER EN
TIEMPOS DEL POST-APARTHEID**

Analizaremos en este último capítulo los dos últimos libros de relatos de Gordimer escritos ya en tiempos del post-apartheid: *Loot* (2003) y *Beethoven Was One-Sixteenth Black* (2007). Se puede apreciar en la última narrativa corta que el giro dado hacia el postmodernismo que ya había iniciado en *Jump* se hace más marcado. En esa línea, y en relación a la novela, apunta Lamia Tayeb que:

Gordimer's fiction is predominantly realist because of her commitment to anti-apartheid struggle, though the change of political views and orientation can be traced in terms of literary experimentation of postmodern aesthetics in her later novels. (Tayeb, 2006: 46-47)

Esta evolución no sólo es igualmente aplicable a sus historias cortas, sino que en éstas se da de un modo más acentuado de lo que lo hace en su obra novelística. Se estudiará en este capítulo, por consiguiente, la forma en que se concreta esa transformación en términos postmodernistas así como en términos postcoloniales. Para ello, se realizará en primer lugar una discusión sobre la relación entre postmodernismo y postcolonialismo, dos términos que criticografía opuesta entiende como complementarios o excluyentes. Llevaremos a cabo esta introducción con la finalidad de explicar nuestro posicionamiento conciliador de postmodernismo y postcolonialismo en el que ubicamos el realismo mágico como elemento idiosincrásico de las historias cortas frente a la novela, para más adelante pasar a realizar un análisis de éstas que permita apoyar nuestra postura.

1. EL POSTCOLONIALISMO

Podríamos abrir este apartado con una definición simple sobre lo que tradicionalmente se ha concebido como “postcolonialismo” partiendo de las palabras de Bruce King: “Postcolonial should mean the period beginning with national independence in contrast to the colonial” (King, 2000b: 17). El problema es, sin embargo, que no podemos limitarnos a una definición tan simple, ya que como veremos a continuación, dentro del postcolonialismo encontramos diferentes interpretaciones sobre el mismo, lo que lo convierte en un campo teórico bien heterogéneo, como bien apunta Stephen Slemon:

Problems of definition, object, motive, ground, and constituency are exacerbated within the field of postcolonial critical theory. Probably no term within literary and critical studies is so hotly contested at present as is the term ‘postcolonial’; probably no area of study is so thoroughly driven with disciplinary self-doubt and mutual suspicion. (Slemon, 2000b: 178)

Así, el corpus crítico al respecto ha ido en aumento con el paso de los años en torno a un concepto que lleva ya muchos años en estudio. Como bien explica Gareth Griffiths, ya antes de *Orientalism*, de Edward Said, otros autores y autoras pusieron sobre la mesa algunos de los tópicos propios del postcolonialismo:

Edward Said is influential in having shifted assumptions from those held by such traditional humanist critics as Joseph Jones, J.P. Matthews, or William Walsh to current colonialist discourse theories. Postcolonialism, however, did not begin with Said’s work. If the term is understood to include the whole range of attempts to recover or develop the distinctive modes of representation of societies on which colonization has had a decisive impact then that enterprise pre-dates Said by many decades. It would need to include the long and distinguished range of nineteenth- and early twentieth-century writers and commentators, as diverse as Greece Chunder Dutt, J. E. Casely Hayford, C. L. R. James, and Marcus Clarke in cultures different as India, Africa, the West Indies, and Australia. Such recent figures as E. K. Brathwaite, Chinua Achebe, Ngugi Wa Thiong’o, and Raja Rao, also, prior to the publication of Said’s *Orientalism*, had discussed such issues as the creolization of culture, universalism, language and culture, and cross-cultural recovery and the suppression of indigenous traditions. (Griffiths, 2000: 164-165)

1.1. El postcolonialismo dependiente

Dentro de este campo teórico nos encontramos la visión de la crítica Ania Loomba, que es de la opinión de que la propia concepción de lo postcolonial sigue teniendo su base en lo colonial, perpetuando de algún modo la dependencia de los tiempos de la colonización. Como afirma Lamia Tayeb al hablar de Loomba:

She situates postcoloniality in a complex network that acknowledges the centrality of the colonial experience and sheds light on the pre- and inter-colonial experiences and their role in shaping the postcolonial condition. (Tayeb, 2006: 36)

Kwame Anthony Appiah va más lejos al afirmar que:

Postcoloniality is the condition of what we might ungenerously call a *comprador* intelligentsia: a relatively small, western-style, western-trained group of writers and thinkers, who mediate the trade in cultural commodities of world capitalism at the periphery. (Appiah, 1996: 92)

En esta línea argumentativa encontramos otras opiniones como la de Anne McClintock, que habla de la extensión del colonialismo al postcolonialismo en tanto éste se construye en base al binarismo occidental:

If postcolonial *theory* has sought to challenge the grand march of Western historicism and its entourage of binaries (self-other, metropolis-colony, centre-periphery, etc.), the *term* postcolonialism nonetheless reorients the globe once more around a single, binary opposition: colonial-postcolonial... [...] The singularity of the term effects a recentering of global history around the single rubric of European time. Colonialism returns at the moment of its disappearance. (McClintock, 1995: 10-11)

Precisamente, partiendo de una argumentación similar, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphael Confiant (1993: 87, 95, 97, 101, 117) defienden la necesidad de la interacción frente a la exclusión dialéctica de lo occidental, lo que viene a reafirmar la concepción dinámica de Achebe de lo africano frente a otras visiones estáticas.

Lamia Tayeb hace explícita la unión del postcolonialismo con lo occidental cuando afirma que: “Postcolonialism is related to a trade in theory carried out by intellectuals who are deeply rooted in Western culture with its imperial underpinnings” (Tayeb, 2006: 40), o en otras palabras:

It is usually assumed, in contemporary postcolonial societies, that imperialism continues to exert a subtle form of cultural hegemony through the centrifugal influence of European culture. (Tayeb, 2006: 187)

Bruce King se pronuncia al respecto afirmando que incluso la idea de que existe un postcolonialismo homogéneo que presenta resistencia al imperialismo colonizador no deja de ser en sí misma un constructo teórico del mundo occidental que sigue viendo así al tercer mundo como el “otro”:

The homogenization of the Third World into an idealized movement of resistance to imperialism is another example of the West ignoring the specificity of alien societies and cultural products while, by ‘othering’ the Third World, also ignoring what is common to humanity. (King, 2000: 19)

Asimismo, King se refiere al hecho de que los países que han conseguido su independencia siguen siendo en muchos casos dependientes de la forma de pensar de la antigua metrópoli, por lo que acaban por convertirse en estados neo-coloniales: “but in recent theory the new nations are regarded sceptically as neo-colonialist” (King, 2000: 17). King viene a confirmar con esta afirmación lo que ya en 1988 constataran Ruby King y Mike Morrissey en *Images in Print* al referirse a la persistencia de la mentalidad colonial.

1.2. El postcolonialismo independiente

Frente a esta postura, predomina la criticografía que defiende el necesario cariz liberador del postcolonialismo. En esta línea argumentativa encontramos a Peter Hulme en su concepción de que el postcolonialismo debería consistir en un proceso de liberación del síndrome colonial (Hulme, 1986).

Homi K. Bhabha es más explícito al afirmar que la perspectiva postcolonial:

forces us to rethink the profound limitations of a consensual and collusive 'liberal' sense of cultural community. It insists that cultural and political identity are constructed through a process of alterity. Questions of race and cultural difference overlay issues of sexuality and gender and overdetermine the social alliances of class and democratic socialism. The time for 'assimilating' minorities to holistic and organic notions of cultural value has dramatically passed. The very language of cultural community needs to be rethought from a postcolonial perspective. (Bhabha, 1992: 441)

Asimismo, el propio King habla de la reformulación del postcolonialismo en cuanto a oposición a todo tipo de opresión incluso dentro de los nuevos países postcoloniales:

Postcolonial has shifted its meaning from the study of new national literatures to a deconstruction of the nation in which various social groups within – whether new or older – nations are said to be distinctive cultures, usually oppressed by dominant groups. (King, 2000: 20)

Lamia Tayeb describe las dos corrientes que intentan reformular el postcolonialismo en una constante tensión:

The postcolonial crisis of identity can be theorised in terms of a perpetual tension between two main tendencies: an essentialist view underpinning the strife for *preservation*, *purification* or *recuperation* of cultural identity, and an anti-essentialist view making for a fruitful *negotiation* of roots and borders. [...]

Essentialist and anti-essentialist strategies do, indeed, co-exist in the process of becoming that a whole community goes through in due harmony with space and difference. (Tayeb, 2006: 21)

Es esta última visión del postcolonialismo la que enlaza directamente con las formas postmodernas híbridas y de multiplicidad: "Boundaries are not monolithic, are rather liable to shift through a continual process of negotiation with elements lying both inside and outside the borders of the category" (Tayeb, 2006: 184).

1.3. Manifestaciones literarias postcoloniales

En este contexto, no es de extrañar que la diversidad de opiniones sobre qué es el postcolonialismo se plasme en otras tantas en cuanto a la concepción de las expresiones literarias postcoloniales. Como bien reseña Lamia Tayeb, en una sociedad como la postcolonial se hace tan imprescindible definir una teoría literaria como pudiera serlo en su momento la definición de postulados políticos: “The conception of a postcolonial resistance on the level of discourse is as essential to counter-hegemonic agency as armed struggle has been to the colonial conflict over geography and power” (Tayeb, 2006: 222).

Por otra parte, esto se materializa de forma bien diferente en los distintos países descolonizados, como bien apunta Bruce King:

Rather than dialectics of home and abroad, native and alien, it is more accurate, if more difficult, to think of the new literatures as participating in a continually changing movement of artistic, cultural and political influences which produce new states of consciousness at different times and places. (King, 2000: 10)

En esta línea, este crítico puntualiza que: “The local literatures have themselves become self-generating, taken on new themes, and by now have their own traditions, models, characteristics, history, and affiliations as well as being grounded in national or regional life” (King, 2000: 9).

Lamia Tayeb, por su parte, engloba lo temático en dos grandes núcleos:

The question of literary orientation in postcolonial writing is conditioned by two main thematic concerns: the deconstruction of colonialist discourse in line with a larger anti-hegemonic move and the representation of postcolonial conditions in the context of a general move towards rehabilitation and self-assertion. (Tayeb, 2006: 45)

Por otra parte, y en el campo más polémico de las formas literarias, Tayeb incide en su gran heterogeneidad: “Postcolonial literary expression encompasses a heterogeneous set of productions... ranging from realism to the most subversive forms of postmodern play” (Tayeb, 2006: 36).

En los dos extremos de la formulación teórica sobre lo literario están el realismo como forma de retratar el esfuerzo anticolonial y las formas de hibrididad y multiplicidad que acaban teniendo mucho de postmodernistas. Con respecto al primero, comenta Tayeb que: “There is, arguably, a tenuous link between nationalist physical affiliations and aesthetic choices... political imperatives in so-called third world countries generate their own militant forms of artistic creation, which predominantly partake of the political and critical realist tradition” (Tayeb, 2006: 44).

Al otro lado de este modo narrativo encontramos a quienes ven en lo híbrido la verdadera impronta de lo postcolonial que, como afirman Diana Brydon y Hellen Tiffin, nos lleva:

from the monocentric into the polyphonic, from the dominance of a single culture into convergent cultures, from pure ancestry into hybridisation, from the novel of persuasion to the novel of carnival.(...) postcolonial fictions help to decolonise our imaginations, by enacting various modes of escape from the mental straitjackets in which imperial habits of mind had locked them. (Brydon & Tiffin, 1993: 33)

Dentro de esta visión híbrida hemos de enmarcar los comentarios de Tayeb cuando afirma, en relación al caso sudafricano, que:

Contemporary Canadian, Australian and South African writers have engaged in a textuality of dismantlement and ‘disaffiliation’. Their creative imagination has labored against exclusivist and hidebound constructions of white nationalisms and sought textual ways to allow white consciousness to home in on a full realisation of national potential in the acknowledgment and accommodation of difference. (Tayeb, 2006: 147)

Tayeb concreta más al hablar del papel del escritor blanco sudafricano afirmando que:

The white South African writer needs to overcome a limiting position of Otherness in relation to a wide black social experience, and it is only through the unification of the social and national outlook outside and above arenas of race and ethnicity that such a cohesion of writer and national community is realisable. (Tayeb, 2006: 197)

El modo realista, si bien es cultivado por parte de los escritores sudafricanos no es, no obstante el único ni el predominante, pues, como bien afirma la crítica tunecina:

In the context of literary production, the status of the writer as a conduit of social changes becomes even more questionable as postcolonial writers lose faith in the realist tradition and place resistance at a higher, more arcane level of meta-textuality. (Tayeb, 2006: 69)

Se trata, pues, de un nuevo modo de contar, como afirma André Brink, que permite, contrariamente a lo que sucedía en tiempos del apartheid:

To activate the imagination and its exploration of those silences previously inaccessible; to play with the future on that needlepoint where it meets past and present; and to be willing to risk everything in the leaping flame of the word as it turns into world. (Brink, 1994: 27)

Dentro de la crítica que defiende la necesidad de superar los postulados realistas para llegar a una literatura de diálogo, es interesante la opinión de Wilson Harris, que Stephen Slemon nos resume así:

For Harris, realism is nothing less than ‘a negation of the complexity of language’ in postcolonial times, for it cultivates an addiction to ‘normality’ in meaning – ethnographic positivism in the first world, protest realism in the third. [...] The kind of literary practice Harris advocates, therefore, is one that fractures inherited representational conventions – the ‘block imprints’ of imperial history – and thus activates a ‘ceaseless dialogue’ between adversarial cultures and their orders of ‘meaning’. (Slemon, 2000b: 187)

Asimismo, Paolini defiende la necesidad de superar las construcciones binarias y en su lugar acomodar ambas:

According to a newer and more radical sensibility, what is recuperable in terms of a postcolonial politics of resistance and difference is not pure or completely distinctive. Indeed, difference lies not so much in a binary self-versus-other other construction, but in the often uneasy accommodation of the two in a physically split state of subjectivity. (Paolini, 1999: 82)

Se trata, pues, de una nueva etapa para el escritor y la escritora postcolonial, que, como afirma la propia Nadine Gordimer, debe contribuir a “the peaceful revolution of culture; without Talent in Our Work, without ourselves writing as well as we can, we shall not serve the African literature as we should” (Gordimer, 1992: 9).

1.4. El postcolonialismo sudafricano y la nueva posición de escritores y escritoras

Dentro del mundo africano, Sudáfrica ha sido el último país en obtener su independencia real del colonialismo. Si bien la historia habla de la creación de la República de Sudáfrica en 1910, la realidad es que no se ha dado una liberación real del colonialismo hasta la caída del apartheid, ya que este régimen supuso la continuación del modelo colonial en manos de la minoría blanca, como Nadine Gordimer siempre se afanó en explicar:

the cultural domination of the North-South axis was imposed by colonisation-cum-Europeanisation (the latter persisted even when South Africa was no longer a British colony, but the white-ruled independent Union of South Africa). (LHH: 212)

Tras el declive real de este sistema después de las elecciones de 1994 empezaron a materializarse los primeros cambios políticos que llevaron a Sudáfrica hacia un postcolonialismo real, como la propia Nadine Gordimer ha comentado:

En Afrique du Sud, nous sommes aujourd’hui vraiment sortis de la logique coloniale car les Noirs et les Blancs sont enfin égaux devant la loi, ils ont les mêmes institutions sociales et jouissent des mêmes libertés. (Chanda, 1998)

En literatura, el desmantelamiento del colonialismo supone una nueva libertad para el escritor y la escritora sudafricano/a, que por vez primera puede escribir acerca de otros temas que no sean el apartheid y sus injusticias, como comenta Gordimer en una entrevista:

the end of apartheid means that writers are much more freer than before (...) Because even though we didn't have an official anti-apartheid revolutionary edict on what was and wasn't "correct" to write about, that old business of villains and angels still existed (...) Everything written was affected, if subconsciously, by the restrictions, the straitjacket of the laws. (Bolick, 2000)

En una entrevista concedida dos años antes, Gordimer se refería a esa misma libertad recién adquirida por el escritor sudafricano del post-apartheid que a su vez conduce hacia la desorientación:

Tout d'un coup, les écrivains, par exemple, se trouvent complètement désorientés puisqu'ils peuvent vivre dans un autre genre de société. Ils sont libres. Et cette liberté nouvellement acquise, il faut l'appliquer à leur écriture, à leur personnages, à eux mêmes. Et cela, ce n'est pas simple. Cela signifie un changement radical face aux positions antérieures. (Machover, 1998)

Críticas como Chait aluden a este mismo fenómeno al afirmar que: "Now that political apartheid is buried, South African writers, academics, cultural workers and intellectuals are in search of other ways of coping with new democratic realities and different power relationships" (Guidotti, 1999: 230).

Esto enlaza con lo afirmado por Andries Walter Oliphant, quien en la "Introducción" a una colección de relatos sudafricanos escritos tras la caída del apartheid indica que: "narratives of the racial Other, which informed colonial writing, or of the oppressed Self in the writing of the colonised, are no longer possible as stories of social actuality" (Oliphant, 2000: 8). Efectivamente, en esta nueva literatura los nuevos escritores describirán nuevos sujetos que ya no se definen en contraposición al "otro", ya sea éste negro o blanco, y esto potenciará el cuestionamiento postmodernista del sujeto.

Asimismo, lo postcolonial en Sudáfrica expresará el modo en que aún persisten ciertos modos de pensar heredados del anterior régimen segregacionista, como puntualiza Walter Oliphant:

In different ways many of the stories explore the relationships between the present and the past. Written from the perspective of contemporary South Africa, they narrate the present as a direct consequence of the past. The new emerges, so to speak, from the womb of the old. (Oliphant, 2000: 8)

Para la premio Nobel sudafricana esta nueva situación histórica sienta la base de un renacimiento literario que no ha de ser entendido como recuperación del pasado, sino como un renacer con nuevas características:

One of the dictionary definitions of the wide meanings of renaissance is 'any revival in art and literature'; as we writers take to ourselves the right to vary or add to the meaning of words, I would interpret the meaning of renaissance in Mbeki's context not as reviving the past, whether pre-colonial or of the négritude era, but of using it only as a basis for cultural self-realisation and development in an Africa that never existed before, because it is an Africa that has come through: emerged from the experience of slavery, colonial oppression, the humiliating exploitation of paternalism, economic and spiritual degradation, suffering of every nature human evil could devise. A continent that has liberated itself; overcome. (LHH: 25)

En el caso de Nadine Gordimer, esta libertad recién adquirida se muestra en el vuelco hacia un nuevo tipo de historia corta en la que hallamos elementos postcoloniales y postmodernistas, como explicaremos más adelante.

2. ÉPOCA DE POST-... ¿POST-APARTHEID?, ¿POSTCOLONIALISMO?, ¿POSTMODERNISMO?

2.1. La tensa relación postmodernismo-postcolonialismo

Antes de enfrascarnos en el análisis de los rasgos postcoloniales y postmodernistas en las historias cortas de Gordimer de la última fase hemos de delimitar si hay conexión o no entre el postmodernismo al que dedicamos el segundo capítulo de esta tesis y el postcolonialismo del mundo del post-apartheid.

Dentro de la criticografía al respecto encontramos posturas diversas, de modo que como bien afirma Lamia Tayeb: “The postmodern/ postcolonial theoretical alliance can be characterised in terms of a tense relationship varying between critical complementarity and inadequacy” (Tayeb, 2006: 35).

Entre la crítica que afirma que existe esta interrelación nos encontramos con Linda Hutcheon, quien en su artículo “The Post Always Rings Twice” (1994) explica la simbiosis postcolonialismo/postmodernismo como inevitable a pesar de que ambos términos de la dicotomía no cesen de expandirse en sí mismos, y años antes puntualizaba al afirmar que la literatura postcolonial ha tenido “an important impact on the postmodern” (Hutcheon, 1988: 71). Arif Dirlik (1996), por su parte, llega a considerar al postcolonialismo como un hijo del postmodernismo. Frente a esta opinión, son muchos los críticos y críticas que consideran que postcolonialismo y postmodernismo no tienen tantos puntos en común como pudiera parecer a simple vista. Lamia Tayeb afirma que “The two theories certainly converge and intersect in various undulations of thought, but the philosophical origins of the one and the political agendas of the other are quite distinct” (Tayeb, 2006: 39), lo que ya había sido señalado con anterioridad por Helen Tiffin en términos similares: “the generally postcolonial and the European post-modern... are energized by different theoretical assumptions and by vastly different political motivations” (Tiffin, 1988: 172). En esta línea, y en relación con el postmodernismo, Tayeb critica que:

the way it achieves its critique of Western culture is an almost inconsequential play with language, and a jejune representation of experience, which makes its critique of hegemony an expression of a constant raving against it rather than a response to it. (Tayeb, 2006: 43)

Otros críticos como Philip Darby (1997) o Albert Paolini (1997) llegan no sólo a defender que no convergen, sino a considerar postmodernismo y postcolonialismo como incompatibles, dado que la experimentación postmodernista es a ojos de estos críticos un rasgo de occidentalización que el postcolonialismo pretende erradicar. Así, afirma Albert Paolini que:

The currency of postmodernism in the West proceeds from a profound disillusionment with modernity, a disillusionment that is not necessarily present in or appropriate to developing societies which are still coming to terms with the modern and its challenge to the traditional and the premodern. (Paolini, 1997:44)

En esta misma línea argumentativa Elleke Boehmer defiende que:

Postmodern notions of meaning as arbitrary or identity as provisional, are hardly relevant to the lives of those women, indigenous peoples, marginalized ethnic, class, and religious groups, for whom self-determination remains a political imperative. (Boehmer, 1995: 248)

Dentro de esta corriente crítica hallamos advertencias como las de Chris Prentice contra la posible seducción que el postcolonialismo pueda sufrir por el postmodernismo (Prentice, 1994:52).

Quizás sea la postura de Lamia Tayeb no sólo la menos radical, sino también la más versátil y por tanto más válida para toda situación: “The disparity of views concerning the relationship between postcolonialism and postmodernism and their posible complementarity and opposition can be linked to the heterogeneity of postcolonial situations” (Tayeb, 2006: 43).

De hecho, somos de la opinión de que, en el caso de las últimas historias cortas de Gordimer, se puede hacer una lectura tanto en términos postmodernistas como en términos postcoloniales, y el análisis de las historias

cortas que llevaremos a mostrará la coalescencia de rasgos tanto postcoloniales como postmodernistas.

No hemos de olvidar que Gordimer ha crecido como sudafricana pero con una formación literaria en la que la literatura de Europa y la de muchos otros países del mundo han ido conformando su bagaje como escritora, lo que hace más accesible el acercamiento de ésta a postulados postmodernistas, sin dejar de ser en todo momento africana postcolonial en sus temas e inquietudes. En este sentido, nuestra postura se apoya en la de Bruce King, quien concibe la evolución de la narrativa de la autora como una variante postcolonial del postmodernismo:

In Gordimer's recent books, Walcott's *Omeros* (1990), and Naipaul's *The Enigma of the Arrival* (1987) and *A Way in the World* (1994), the mixing of genres, the blend of fiction and autobiography, the self-reflexivity, and the re-examination of their earlier work and its influences might be regarded as a significant postcolonial variant of post-modern tendencies. (King, 2000b: 9)

Esta consideración lleva a King lleva establecer una diferenciación entre el postmodernismo europeo y el postmodernismo no europeo: "European post-modernism is seen as the result of post-imperial cultural relativism, non-European post-modernism is thought to be the result of bringing many local traditional cultures together in a modern state and global economy" (King, 2000b: 9).

Así pues, ubicamos la narrativa corta de esta tercera etapa dentro del postmodernismo postcolonial, que se muestra de modo diferente al postmodernismo aún no postcolonial de *Jump and Other Stories*, y partiendo de la teoría de King con respecto a las diferencias entre postmodernismo europeo y no europeo, procedemos a desarrollarla comprendiendo el realismo mágico como elemento idiosincrásico dentro de esa corriente no europea del postmodernismo, en este caso sudafricano.

2.2. El realismo mágico como modo postcolonial y postmodernista

2.2.1. Los orígenes del realismo mágico

El término “realismo mágico”, a pesar de haber sido aplicado constantemente por la crítica literaria, no tiene su origen en la literatura, sino en la pintura. Fue el pintor Franz Roh quien usó este término por vez primera en la Alemania de posguerra de la Primera Guerra Mundial para presentar el realismo mágico como un modo pictórico esencialmente realista que se oponía a la abstracción del expresionismo anterior. Sin embargo, para Roh este realismo era también mágico desde el momento en que, al mostrar objetos solos o bien vistos desde ángulos poco habituales, convertían lo habitual en extraño, en mágico:

Now, when a piece of imitated “reality” hangs on the wall it only makes sense if it starts from and then (consciously or unconsciously) transcends the representation of a window, that is, it constitutes a magical gaze opening onto a piece of mildly transfigured “reality.” (Roh, 2000: 20)

Fue en los años cincuenta cuando el realismo mágico empezó a ser concebido no ya como un fenómeno pictórico, sino esencialmente literario. En esta época se escribieron ensayos como “Magical Realism in Spanish America” de Ángel Flores, en donde este crítico aborda el realismo mágico como un estilo literario que mezcla, como su propio nombre indica, lo real y lo mágico o fantástico: “The novelty therefore consisted in the amalgamation of realism and fantasy” (Flores, 2000: 112). Según Flores el realismo mágico literario se da por vez primera en Sudamérica con la publicación en 1935 de la *Historia universal de la infamia* del argentino Jorge Luis Borges, y lo describe como un género altamente sofisticado que se aleja del gusto popular: “the magical realists do not cater to a popular taste, rather they address themselves to the sophisticated, those not merely initiated in aesthetic mysteries but versed in subtleties” (Flores, 2000: 116).

Años después Carpentier utilizó el término “realismo mágico” con un sentido muy similar a como lo hiciera Flores. Para el escritor cubano el realismo mágico es un misterio manufacturado, una mezcla de lo realista y lo mágico realizada de modo artificial y altamente sofisticada que daba lugar a “an unrealistic image” (Carpentier, 2000: 103) que según él se oponía a la naturalidad de lo “real maravilloso”, que él definía como un fenómeno típicamente postcolonial que refleja lo barroco o nueva visión híbrida surgida como resultado de la fusión de las culturas del antiguo conquistador y del conquistado:

And why is Latin America the chosen territory of the baroque? Because all *symbiosis*, all mestizaje, engenders the baroque. The American baroque develops along with *criollo* culture, with the meaning of criollo, with the self-awareness of the American man, be he the son of a white European, the son of a Black African or an Indian born in the continent – something admirably noted by Simón Rodríguez: the awareness of being Other, of being new, of being a *criollo*; and the *criollo* spirit is itself a baroque spirit. (Carpentier, 2000: 100)

Así, Carpentier opone a la artificialidad del realismo mágico la naturalidad de lo real maravilloso:

The marvelous real that I defend and that is our own marvelous real is encountered in its raw state, latent and omnipresent, in all that is Latin American. Here the strange is commonplace, and always was commonplace. (Carpentier, 2000: 104)

Curiosamente en 1967 Luis Leal daba la vuelta a la concepción de Carpentier al referirse al realismo mágico como una mezcla de lo mágico y lo real que se da cotidianamente, lo que se correspondería con lo real maravilloso de Carpentier, y que Leal opone a la elaboración de lo fantástico:

In magical realist works the author does not need to justify the mystery of events, as the fantastic writer has to. In fantastic literature the supernatural invades a world ruled by reason. In magical realism “the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it. (Leal, 2000: 123)

A partir de aquí empieza a surgir una enorme confusión en torno a qué es el realismo mágico. Por ejemplo, de las opiniones anteriores deducimos que para Leal el realismo mágico es lo que Carpentier entendiera como real maravilloso, mientras que lo que el primero entiende como fantástico es lo que el escritor cubano entendiera como realismo mágico. Esto hizo que críticos posteriores como John Weisgerber y Roberto González Echevarría retomaran estos conceptos iniciales de lo artificial y lo cotidiano y los reelaboraran de modo que se pudiera diferenciar un realismo mágico más académico o epistemológico (o sea, más artificial) de otro tipo más popular u ontológico (es decir, más natural):

John Weisgerber makes a similar distinction between two types of magical realism: the “scholarly” type, which “loses itself in art and conjecture to illuminate or construct a speculative universe” and which is mainly the province of European writers, and the mythic or folkloric type, mainly found in Latin America. These two strains coincide to some extent with the two types of magical realism that Roberto González Echevarría distinguishes: the epistemological, in which the marvels stem from an observer’s vision, and the ontological, in which America is considered to be itself marvellous (Carpentier’s *lo real maravilloso*). (Faris, 2000: 165)

Esta polémica inicial sacó a la luz la emergencia de un modo narrativo novedoso que rompía con el realismo clásico mediante la inclusión de elementos fantásticos o mágicos. La disyuntiva inicial entre si el realismo mágico era más epistemológico que ontológico no fue más que el primer gran debate surgido a la hora de definir este fenómeno literario. A partir de aquí se han planteado muchas otras polémicas, y a continuación nos centraremos en la que más ensayos críticos ha generado en los últimos tiempos: si el realismo mágico es un modo postmodernista y postcolonial, o si por el contrario debe ser entendido como un modo ajeno al postcolonialismo.

2.2.2. El realismo mágico como modo postcolonial y postmodernista

El hecho de que la mayoría de los textos considerados como realistas mágicos haya surgido en sociedades postcoloniales ha hecho que el género sea habitualmente concebido como postcolonial si bien en la mayoría de los casos también ha sido concebido como postmodernista. Algunos críticos como Robert Kroetsch hacen alusión al realismo mágico como un modo postcolonial que presenta rasgos postmodernistas. Este crítico, en una entrevista concedida a Linda Kenyon, insistía en la concepción del realismo mágico como un modo narrativo postcolonial nacido de “living on the margins” (Kenyon, 1985: 15), de cuya marginalidad se deduce una lectura postmodernista. Asimismo, en “The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction”, (2000: 236-247) Jon Thiem hace una aproximación postmodernista al realismo mágico centrada en la destrucción del autor y en la figura del lector. Por su parte, Geert Lernout, en un artículo acerca del realismo mágico canadiense, llega hasta el punto de utilizar “postmodernismo” y “realismo mágico” como sinónimos: “What is postmodern in the rest of the world used to be called magic realist in South America and still goes by that name in Canada” (Lernout, 1988: 129).

La cualidad postmoderna más frecuentemente atribuida al realismo mágico ha sido la de su papel destructor de la centralidad del canon, como señala Amaryll Chanady:

Unlike the traditional fantastic narrative in which the supernatural is portrayed as unacceptable and threatening to the world of reason, magical realism juxtaposes two worldviews without establishing a hierarchy between them, thus relativizing the Western rational paradigm. (Chanady, 2000: 141)

La crítica de Chanady cobra especial relevancia por considerar que el realismo mágico no ha de ser entendido simplemente como un modo narrativo que describe la idiosincrasia mágica criolla (lo que se correspondería con lo real maravilloso de Carpentier), sino como un género periférico que utiliza ese mestizaje para oponerse al canon de forma totalmente consciente:

But what is important to point out is that the development of the literary modes associated with the neofantastic and magical realism that have emerged in the second half of the twentieth century in Latin America cannot be attributed by a naive essentialist argument to the supposed marvellous reality of the continent or ascribed to the unidirectional flow of metropolitan influence. It is conditioned by various factors, such as a critical stance with respect to canonical rational and specially positivistic paradigms in the context of neo-colonial resistance, the tradition of the artist's vindication of the imagination and subversion of hegemonic models, the appropriation of the indigenous Other as a marker of difference, and the general delegitimation of values and conceptual frameworks of the past few decades. (Chanady, 2000: 141)

Esta idea del realismo mágico como modo subversivo de la periferia que se opone al canon se convierte en el eje de casi toda la crítica más reciente en torno al realismo mágico, y en concreto de la crítica que se empieza a escribir con respecto al realismo mágico no ya en Sudamérica, sino también en el mundo descolonizado en lengua inglesa. Chanady sienta así la base de una corriente crítica dentro de cuya línea de argumentación encontramos posiciones de críticos y críticas tales como Theo L. D'haen, Geert Lernout, Jon Thiem, Stephen Slemon, Robert Kroetsch, Linda Kenyon, Wendy B. Faris, y Valeria Guidotti.

D'haen, tal y como ya hiciera Chanady, concibe el realismo mágico como un modo narrativo que se desarrolla dentro del postmodernismo, y cuya principal función es la destrucción del discurso canónico del centro:

To write ex-centrally, then, or from the margin, implies displacing this discourse. My argument is that magic realist writing achieves this end by first appropriating the techniques of the "centr"-al line and then using these, not as in the case of these central movements, "realistically," that is, to duplicate existing reality as perceived by the theoretical or philosophical tenets underlying said movements, but rather to create an alternative world correcting so-called existing reality, and thus to right the wrongs this "reality" depends upon. (D'Haen, 2000: 195)

La postura de D'haen coincide con la de Slemon, quien insiste en situar al realismo mágico en "a postcolonial context" (Slemon, 2000: 411) y en

dotarlo de un carácter subversivo con respecto al centro canónico: “The practice of magical realist writing carries a residuum of resistance toward the imperial center and to its totalizing systems of generic classification” (Slemon, 2000: 408).

También dentro de esta línea de argumentación, Valeria Guidotti alude al realismo mágico como “a major component of postmodernist fiction and an important feature of postcolonial writing” (Guidotti, 1999: 228), de igual modo que lo hace Wendy B. Faris cuando define el realismo mágico como un importante componente del postmodernismo: “Magical realism – “a now widely available elixir,” according to John Updike, and a wish to suggest here, an important component of postmodernism” (Faris, 2000: 163).

La crítica de Faris es especialmente interesante porque no se limita a mencionar al realismo mágico como un fenómeno postcolonial y postmodernista, sino que analiza de modo preciso cómo se lleva a cabo esa destrucción del centro. Así, Faris habla de diversas estrategias como son el uso de una técnica narrativa que “questions received ideas about time, space and identity” (Faris, 2000: 173), lo que rompe con la tradicional concepción temporal lineal, y con la idea occidental de la identidad que a su vez son elementos imprescindibles del postmodernismo tal y como lo había definido Hassan. Asimismo, esta crítica alude a otras características postmodernistas como lo metaficcional, lo subversivo y lo carnavalesco como elementos clave en el realismo mágico, aspectos también recogidos por Hassan como postmodernistas, que rompen con la rigidez del canon y que dejan traslucir la influencia del dialogismo del teórico ruso Mikhail Bakhtin.

Recordemos que el dialogismo fue un término usado por Bakhtin en principio con un sentido lingüístico y que Hassan retoma como una característica postmodernista. Bakhtin aludía al diálogo como base de una filosofía de reconocimiento del “otro”, como afirma Holquist:

In dialogism, the very capacity to have consciousness is based on *otherness*. This otherness is not merely a dialectical alienation on its way to a sublation that will endow it with a unifying identity in higher consciousness. On the contrary: in dialogism consciousness *is* otherness. More accurately, it is

the differential relation between a center and all that is not a center. (Holquist, 1990: 18)

Las últimas palabras de Holquist indican la forma en que el reconocimiento del “otro” rompe con la visión absolutista y egocéntrica del centro, que es exactamente lo que el realismo mágico hace con respecto al centro canónico por medio de la implantación de una lógica de inclusión del “otro” del tipo “both/and” (Holquist, 1990: 41) que destierra la antigua lógica monológica del tipo “either/or” (Holquist, 1990: 41) a la que Bakhtin aludía al hablar del monologismo:

Monologism, at its extreme, denies the existence outside itself of another consciousness with equal rights and equal responsibilities, another *I* with equal rights (*thou*). With a monologic approach (in its extreme or pure form) *another person* remains wholly and merely an *object* of consciousness, and not another consciousness. (Bakhtin, 1984: 292)

Esa nueva lógica dialógica “both/and” a la que se refiere Holquist resulta ser la base misma del realismo mágico como género, como afirma Linguanti: “As regards the exploration of unfamiliar logic, we find isotopies based on the non-disjunction of contradictory elements (myth / history, *naturalia / mirabilia*) – not either / or, but both / and” (Linguanti, 1999: 6).

Dentro de esta lógica dialógica encontraremos la trasgresión constante de todo tipo de barreras, desde las más físicas ya citadas por Faris (Faris, 2000: 173) cuando afirma que el realismo mágico rompe las barreras del espacio, hasta cualquier otro tipo de barrera como la textual, la temporal o las de la identidad, todos conceptos postmodernistas apuntados por Hassan.

A lo largo del análisis de los relatos que llevaremos a cabo más adelante, analizaremos el modo en que Gordimer lleva a cabo esta ruptura de toda la lógica monológica canónica para justificar nuestra posición de que en las historias en que utiliza el realismo mágico éste se enmarca dentro del postcolonialismo y de la destrucción postmodernista de todo tipo de verdades supuestamente absolutas.

2.2.3. *Otras concepciones actuales sobre el realismo mágico*

A pesar de que hoy en día la mayoría de la crítica se inclina por la concepción postcolonial hasta ahora comentada, han surgido también otras opiniones críticas que van desde una aceptación intermedia de la unión del realismo mágico y lo postmodernista hasta contradecir que el realismo mágico sea un género postmodernista e incluso que se trate de un género típicamente postcolonial.

Dentro de estas otras concepciones, hallamos las posturas intermedias de críticas como Elsa Linguanti, quien si bien no niega totalmente que el realismo mágico sea un fenómeno postmodernista, insiste en tratarlo como un modo literario que debiera estudiarse por la importancia que en sí mismo tiene más allá de lo supuestamente postmodernista:

For years now, the literary phenomenon discussed here (i.e. magical realism) has fascinated, even mesmerized me; at the same time, I felt a certain distaste for a parallel phenomenon, the literary postmodern (...). Texts in English that can be placed under the umbrella of the term 'magical realism' reveal certain formal affinities with postmodernism, but seem tuned to a different wave-length. (Linguanti, 1999: 1)

Dentro de las posturas más radicales de negación de la unión del realismo mágico y el postcolonialismo hallamos la posición de Jeanne Delbaere-Garant, quien contradice que el realismo mágico sea un género postcolonial y aboga por concebirlo como un fenómeno anterior al postcolonialismo: "Magic realism is not exclusively a postcolonial phenomenon, but a much older one whose various offshots require more precise and specific definitions" (Delbaere-Garant, 2000: 249).

Esos variantes a los que alude son el realismo psíquico, el realismo mítico y el realismo grotesco, modos en los que la convergencia de lo real y lo mágico no viene dada de lo postcolonial, sino de factores bien diferentes. En el caso del realismo psíquico, el elemento que rompe el orden lógico del realismo tradicional no viene dado de ningún elemento mágico, sino de la liberación del subconsciente: "this particular sort of magic realism generated from inside the

psyche” (Delbare-Garant, 2000: 251), y según esta crítica es un modo cultivado desde hace siglos en Europa; Delbaere-Garant se refiere a otro tipo de realismo, al realismo mítico, como aquél en el que elemento mágico viene dado del propio medio físico, lo que se aproximaría a lo real maravilloso de Carpentier:

I would like to adopt the term “mythic realism” and apply it not just to the Canadian West but to all the countries that still possess “unconsumed space,” where “magic” images are borrowed from the physical environment itself. (Delbaere-Garant, 2000: 252-253)

Junto al realismo psíquico y al mítico, Delbaere-Garant propone otro tipo de realismo mágico, el grotesco, que define como “a combination of North American tall tale, Latin American baroque, and Bakhtinian “carnavalesque”” (Delbaere-Grant, 2000: 256).

Dentro de estas otras concepciones no postmodernistas y no postcoloniales del modo literario que nos ocupa, cabe citar asimismo la visión del realismo mágico de Seymour Menton, bastante cercana a la del realismo psíquico de Delbaere-Garant: “The juxtaposition of magic and realism is clearly an artistic reflection of the psychological-philosophical ideas of Carl Jung” (Menton, 1983: 13). John Burt Foster Jr. también muestra su rechazo hacia la concepción postmodernista del realismo mágico basándose en que supuestamente lo postmodernista y lo realista se oponen por definición:

Critics have sometimes tried to align magical realism with postmodernism, as a particular movement within a larger epoch. But the two terms are semantically quite different: whereas “postmodern” fuses a critique of early twentieth-century modernist literature with broader questions about modern Western history since the Renaissance, “magical realism” embodies a certain polemical stance towards realism. (Foster, 2000: 268)

De todo lo dicho hasta el momento, se puede deducir que la volubilidad del realismo mágico es tal, que ni tan siquiera se puede hablar de un modelo de realismo mágico por el que puedan regirse todos los escritos que se engloban bajo su etiqueta. En realidad, su falta de asideros llega también al

límite de la definición misma, y nos encontramos así con que sólo hay una realidad inamovible en el realismo mágico: la confluencia de una visión realista y de otra visión que se sale de los límites del realismo y que consideramos mágica. A partir de aquí se puede desarrollar una gran cantidad de modelos que pueden ser considerados como variantes. En términos saussurianos, podría hablarse del realismo mágico como un género (lo que podría compararse en lingüística a la “langue” de Saussure) del que surgen diversos subgéneros (lo que encontraría su correlato lingüístico en la “parole” de Saussure), que a su vez pueden materializarse en otras manifestaciones aún más particularizadas, y que en términos lingüísticos podrían equivaler al idiolecto de cada individuo. Nos disponemos ahora a diseccionar el peculiar realismo mágico de Nadine Gordimer.

2.2.4. *El realismo mágico de Nadine Gordimer*

... unity is rediscovered, the reconciliation of
the Lion, the Bull and the Tree,
the idea is linked to the act, the ear to the
heart, the sign to the sense.
(Senghor, 1976: 80)

En el nuevo contexto postcolonial, Gordimer escribe historias cortas en las que, como en el poema de Senghor, se reconcilian los credos negro y blanco en busca de una forma de inmanencia postmodernista, de modo que lo que afirma Guidotti con respecto al realismo mágico de Vladislavic puede ser extrapolado al realismo mágico de Gordimer: “Thus magical realism, in a context as multicultural and multifarious as is South Africa, seems a mode suited to creating spaces for the interaction of ‘difference’, for dialogue in “a world of strangers” (Guidotti, 1999: 230).

El premio Nobel nigeriano Wole Soyinka hace una excelente aproximación al tema de las diferentes concepciones de la realidad de África y occidente que nos puede ayudar a comprender cuál es la base psicológica de este fenómeno literario que empieza a hacer acto de presencia en la literatura

sudafricana del post-apartheid. Aunque Soyinka hace la siguiente afirmación con respecto al teatro, señala que su posición puede hacerse extensible a otros muchos ámbitos:

the difference that we are seeking to define between European and African drama as one of man's formal representation of experience is not simply a difference of style or form, nor is it confined to drama alone. It is representative of the essential differences between two world-views, a difference between a culture whose very artifacts are evidence of a cohesive understanding of irreducible truths and another, whose creative impulses are directed by period dialectics. (Soyinka, 2000: 38)

Según el escritor nigeriano, la concepción occidental se compone de “verdades irreductibles” que encajan dentro de lo que éste denomina el “Western cast of mind, a compartmentalising habit of thought,” (Soyinka, 2000: 37) frente a la visión africana que, según Soyinka, se impulsa por “period dialectics” (Soyinka, 2000: 38). Los dos códigos que describe Soyinka se dan la mano en las historias cortas realistas mágicas de Gordimer, y de la confluencia de ambos surge un modo propio que acaba rompiendo con la rigidez del canon.

Si bien la concepción africana pasa a jugar un papel determinante en la nueva narrativa corta de Nadine Gordimer, la escritora nunca renuncia a la tradición occidental. Al contrario, ésta habla de la importancia de poseer una visión universal de la literatura en la que esta tradición occidental tiene una importancia capital:

Of course we do, and should, retain our freedom of access to, appropriation of, European and North American literary culture. I believe we have passed the stage, in the majority of our countries, of finding Shakespeare and Dostoevsky, Voltaire and Melville, ‘irrelevant’. I believe that, as writers and readers, all literature of whatever origin *belongs* to us. (Gordimer, LHH: 26)

Se trata de un realismo mágico en el que el componente realista sigue jugando un papel determinante, lo que apoya la opinión de Faris de que en el realismo mágico: “Descriptions detail a strong presence of the phenomenal

world – this is the realism in magical realism, distinguishing it from much fantasy and allegory, and it appears in several ways” (Faris, 1999: 168).

El hecho de que el realismo europeo y estadounidense constituyeran una influencia tan determinante en Gordimer así como el hecho de haber cultivado el realismo crítico durante más de cuatro décadas, hacen entender por qué la descripción realista no se destierra por completo en el realismo mágico de la escritora sudafricana. La misma autora muestra su rechazo hacia una adopción total de lo alegórico cuando, en una entrevista, afirmaba que:

I think when you use allegory, it can be extremely effective – (...) An allegorical satire is often far more impressive than a direct one, but I think that to lean too heavily on allegory can remove your work and what it has to say, what it is expressing about the society you live in – it can remove it from the understanding of quite a large section of people. (Powell, 1984: 17)

Gordimer defiende en esta entrevista que lo fantástico no se puede deslindar totalmente de lo real, confirmando en consecuencia la tesis defendida por Rosemary Jackson de que:

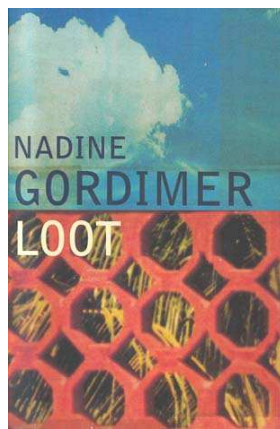
Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it. (Jackson, 1998: 3)

Junto a este realismo, Gordimer se decide a incorporar por vez primera el espíritu mismo del África negra en su narrativa, y lo hace creando historias en donde lo mágico, lo más representativo de esta visión típicamente africana, juega un papel tan determinante como lo real. No puede pasar desapercibido, además, el hecho de que Gordimer sólo haya llevado el realismo mágico al terreno de la narrativa corta y no al de la novela, lo cual ha de ser entendido desde la óptica de la recuperación más genuina de lo africano, puesto que el cuento es el género más cultivado en la literatura africana. Gordimer hace elección, consiguientemente, de la historia corta, y de la visión mágica africana para dar forma a su propio realismo mágico.

Mediante la mezcla de estas dos visiones, la escritora sudafricana crea un modo narrativo que pretende romper la rigidez del canon mediante muchos recursos postmodernistas. Más adelante analizaremos la forma en que la escritora sudafricana lleva a cabo esta ruptura por medio de la dislocación de lo narrativo, de lo temporal, de lo espacial, y del concepto mismo de identidad.

II. ANÁLISIS DE LA NARRATIVA CORTA DEL POST- APARTHEID

LOOT. 2003



- . "Loot"
- . "Mission Statement"
- . "Visiting George"
- . "The Generation Gap"
 - . "L,U,C,I,E."
 - . "Look-Alikes"
- . "The Diamond Mine"
 - . "Homage"
 - . "An Emissary"
 - . "Karma"

Loot and Other Stories es la primera colección escrita por Gordimer tras la caída del apartheid, y por tanto la primera obra postcolonial de narrativa corta. Charles May definía el nuevo tono de esta narrativa afirmando que: “the stories in this new collection may not seem as politically pointed as her previous works” (May, 2003). En el estudio que llevaremos a cabo en esta última parte comprobaremos que, efectivamente, así es, si bien es cierto que el tema político será abordado en varios casos desde la perspectiva postcolonial de la persistencia de la mentalidad sobre la que se sustentaba el régimen anterior, como bien puntualiza este crítico:

Although she is optimistic about South Africa's future, Gordimer is not so naive as to think that the fall of apartheid signals a rosy utopia. She knows that the residue of racial intolerance and the clash of disparate cultures cannot be eradicated by a simple regime change. (May, 2003)

Coetzee señala además el nuevo giro dado por la escritora hacia lo espiritual en esta colección de relatos : “Two years after *The Pickup* Gordimer published a collection of short pieces, *Loot*, in which the spiritual turn in her thought is carried further, though not, it must be said, deeper” (Coetzee, 2007: 252), algo que será palpable en algunos relatos como “An Emissary” o la nueva novela corta, “Karma”.

En nuestro análisis prestaremos especial atención a los rasgos postmodernistas y postcoloniales que definen la narrativa escrita por Gordimer en esta colección, y en especial al uso del realismo mágico que la autora relega a su narrativa corta, lo que por consiguiente merece especial atención en esta colección que, ya más alejada temporalmente de hechos como la concesión del Nobel, que colocaron a la escritora en un lugar protagonista, ha recibido una menor atención por parte de la crítica que la anterior colección, *Jump and Other Stories*.

1. "Loot"

La historia que abre esta colección publicada en 2001 muestra elementos postmodernistas y postcoloniales que analizaremos detalladamente. Asimismo prestaremos especial atención al realismo mágico que vuelve a aparecer después de haber hecho acto de presencia en "Teraloyna".

En este relato, Gordimer nos narra el modo en que un terremoto que nada tiene que ver con los terremotos habituales absorbe el mar y origina cambios determinantes en todas las personas y, especialmente, en el protagonista del relato.

Como rasgos postmodernistas nos hallamos ante comentarios sobre el propio texto que rompen la irrealidad que a su vez está creando la escritora. Así, ésta nos dice "But the writer knows something no-one else knows; the sea-change of the imagination" (LOS: 4). No obstante, no hemos de pensar que la autora se presenta como elemento imprescindible para poder entender el relato. La alusión que hace a sí misma es simplemente un modo de hacernos conscientes como lectores de la artificialidad de lo que está narrando, en una invitación a la performatividad que acentúa cuando a continuación se dirige al lector así: "Now listen,..." (LOS: 4). También es propiamente postmodernista la intertextualidad que nos viene dada en forma de alusión cuando al final de la historia, tras contarnos que el protagonista ha muerto ahogado por la ola que colgaba en el cuadro de la cabecera de su cama, cierra la historia con "Full fathom five" (LOS: 6). Por último, no hemos de dejar pasar por alto otro de los rasgos postmodernistas que Gordimer aborda en este relato: el del descubrimiento de una nueva identidad a través del planteamiento que hace el sujeto de su propio ser, y que es revelado tras el más extraño terremoto jamás acontecido, cuando la gente se lanza a rapiñar los adentros del mar, descubriendo este afán por robar que no sabían que existía dentro de ellos y que les hace desentrañar a su vez rasgos desconocidos de su subjetividad: "Orgiastic joy gave men, women and their children strength to heave out of the

slime and sand what they did not know they wanted” (LOS: 4). Será entonces cuando el protagonista de la historia, un antiguo mandatario segregacionista, atisbará por vez primera su propio sujeto al mirarse en un espejo que encuentra entre los muchos objetos que el mar saca a la luz, algo que estudiaremos con más detalle a continuación.

El realismo mágico en “Loot”

A continuación estudiaremos el realismo mágico en esta historia de Nadine Gordimer, y para ello nos centraremos tanto en el uso de elementos postmodernistas propios del realismo mágico, como en la presencia del elemento real como elemento postcolonial a la vez que como base del realismo mágico.

El cuestionamiento del tiempo, del espacio y de la identidad

Faris, en su artículo “Scheherazade’s Children”, señala una serie de características postmodernistas inherentes al realismo mágico, y entre ellas subraya que “These fictions question received ideas about time, space and identity” (Faris, 2000: 173), lo que nos plantea los conceptos postmodernistas ya mencionados anteriormente del *man-in-time* de Lamia Tayeb, de la ruptura de límites espaciales y del *man-in-consciousness*, también de Tayeb, que lleva al descubrimiento del *self-less-ness* de Hassan.

Ya antes Faris había marcado la diferencia entre la capacidad epistemológica del modernismo y la ontológica del postmodernismo:

In arguing that magical realism, wherever it may flourish and in whatever style, contributes significantly to postmodernism, it is useful to consider Brian McHale’s idea that postmodernism is epistemological, concerned with questions of knowledge, while postmodernism is ontological, concerned with questions of being. (Faris, 2000: 166)

Partiendo de esta premisa, se puede entender la importancia que la escritora da a la concepción del tiempo, del espacio, y de la identidad, o en otras palabras, a qué es el tiempo, qué es el espacio y qué es la identidad. En el

caso de la narrativa de Gordimer, encontramos la puesta en tela de juicio de estos tres conceptos de forma clara.

En lo concerniente al tiempo, éste se presenta como un caos sin límites nada más comenzar “Loot”, cuando la escritora nos enmarca la historia en la intemporalidad absoluta que a la vez tiene lugar dentro de nuestra propia época: “Once upon our time there was an eathquake” (LOS: 3). En tan pocas palabras, Gordimer une lo atemporal y lo concreto temporal, y nos cuenta que lo que narra sucedió quién sabe cuándo, pero a la vez nos hace entender que fue en nuestro tiempo, como quedará confirmado durante el resto de la narración, que se nos presenta como cercana a nuestro más inmediato presente. Esta entrada de lo intemporal en el presente sólo puede ser comprendida desde la lógica trasgresora del realismo mágico y desde la lógica desintegradora del postmodernismo. La alusión a la ruptura de toda barrera temporal se hace aún mayor ante el comentario de la autora de que: “it is given that time does not, never did, exist down there where the materiality of the past and the present as they lie has no chronological order, all is one, all is nothing” (LOS: 3).

La lógica espacial también se rompe por completo en el realismo mágico, algo señalado como típicamente postmodernista no sólo por Faris, sino también por Linguanti, cuando habla de “the anti-conventional treatment of space” (Linguanti, 1999: 6) como una característica postmodernista y del realismo mágico, algo que se corresponde con la catástrofe narrada en “Loot”, que acaba por trastocar el espacio como lo concebimos habitualmente. Así, el mar es absorbido hacia el interior y nos hallamos ante un nuevo espacio totalmente impensable en la lógica realista: una vasta llanura de fango llena de todo cuanto el hombre ha venido arrojando al mar a lo largo de la historia y que viene a revelar en términos espaciales el sustrato de la esencia del ser humano:

The most secret level of our world lay revealed: the sea-bedded-wrecked ships, facades of houses, ballroom candelabra, toilet bowl, pirate chest, TV screen, mail-coach, aircraft fuselage, canon, marble torso, Kalashnikov, metal carapace of a tourist bus-load, baptismal font, automatic dishwasher, computer, swords sheathed in barnacles, coins

turned to stone. The astounded gaze raced among these things; the population who had fled from their toppling houses to the maritime hills, ran down. Where terrestrial crash and bellow had terrified them, there was naked silence. The saliva of the sea glistened upon these objects. (LOS: 3)

Elementos espaciales que en el realismo convencional no son más que simples escenarios aquí cobran vida propia. Pero es más, en “Loot” no sólo nos hallamos ante un espacio físico que cobra vida, sino que descubrimos que incluso el espacio artificial se hace natural y además se comporta como un ser vivo cuando la ola de la pintura de Hokusai sale del cuadro que el protagonista tiene en la cabecera de su cama y acaba ahogándolo: “And the great wave comes from behind his bed-head and takes him” (LOS: 6).

Hablaba Faris también del cuestionamiento de la identidad como elemento postmodernista que se reitera en el realismo mágico, algo a lo que ya hemos hecho referencia al inicio del análisis de esta historia. Este tema cobra una especial relevancia en el caso de este relato de Nadine Gordimer, y de nuevo se formula en torno a la dicotomía “yo” vs. “otro” que tanta importancia había cobrado a lo largo de la narrativa de tiempos del apartheid.

En la situación postcolonial, el sudafricano se enfrenta a una nueva definición de su identidad que ya no es lo segura que fuera en tiempos del apartheid, cuando existía un “otro” en contra del cual podía definirse, sino que tiene que redefinir el concepto de identidad ante sí mismo como sujeto – nos hallamos de este modo ante el *man-in-consciousness* del que hablaba Tayeb, que da lugar a la sensación de *self-less-ness* que Hassan definía como propiamente postmodernista. Precisamente a esto es a lo que se refiere André Brink cuando señala que:

There can be something very reassuring about knowing your enemy very well: he is there (the enemy is always a ‘he’); he is visible, circumscribed, present, known. How disturbingly intimate the relationship between the oppressed and his/her oppressor, the self and the other. And when that other begins to disintegrate and become diffuse, amorphous, inchoate, one is threatened, suddenly, by the discovery of a loss of something that has become indispensable to one’s definition of oneself. (Brink, 1996: 15)

El miedo a esta nueva indefinición es lo que lleva a muchos sudafricanos aferrarse al antiguo modelo de oposición al “otro” que les ofrecía más seguridad, y el hecho de que aún persistan estos postulados racistas en la mente de muchas personas es para Gordimer uno de los problemas principales de la presente sociedad sudafricana. La escritora se muestra preocupada porque, a pesar de haberse sentado la base política y legal en el post-apartheid para que la aceptación del “otro” pueda darse sin problemas, en realidad en el subconsciente de muchos sudafricanos aún está enraizado el segregacionismo que durante más de cincuenta años fue inculcado por el apartheid: “la *décolonisation intellectuelle* es un *long processus*” (Chanda, 1998), decía la escritora. El problema preocupa a Gordimer hasta el punto de haber realizado un documental con su hijo llamado *The Wall in the Mind*, en el que trata este tema y lo contrasta con la situación vivida en la Alemania dividida:

Separation, whether for less than two generations, in the case of Berlin, and many generations, culminating in 1948, in Johannesburg, is not easy to heal, and unemployment, exacerbated by the difference in sophisticated levels of many skills, keeps reviving the sense of ‘us’ and ‘them’ in a city. (Gordimer, 1998)

Gordimer aludía a la persistencia del segregacionismo en la mente cuando hablando de este documental afirmaba que “De hecho nuestro documental se llama *El muro de la mente (The Wall in the Mind)*, y ese obstáculo que a veces dirige la conducta de las personas, podría permanecer por varias generaciones” (Infosel).

Esto es lo que que Gordimer pone de manifiesto en “Loot” al plantear la problemática de la identidad del nuevo sudafricano que hunde sus raíces en la aceptación del “otro” en consonancia con la afirmación de Brink arriba mencionada y que hacía insistir a este escritor sudafricano en que después del apartheid el individuo en Sudáfrica aún no ha sido capaz de superar las antiguas dicotomías cómodas del apartheid y por ello no es consciente de que el “otro” está dentro de sí mismo:

It has been said that post-apartheid South Africans, collectively, represent an abused child who must now learn to work through its past torment; it would be truer to say that we represent both the abuser and the abused, trapped in the same body. (Brink, 1998: 9)

En “Loot” nos hallamos ante un caso bien similar de crítica a la persistencia del rechazo al “otro” tal y como se encarna en la figura del protagonista, un antiguo mandatario del apartheid que no consigue adaptarse a la nueva situación socio-política de su país y que por ello decide recluirse voluntariamente en un lugar apartado desde el que divisa el más extraño terremoto jamás acontecido. Este hombre tiene tan arraigado su rechazo hacia el “otro” que ni incluso en su vida cotidiana establece contacto alguno con la única persona que visita su casa, la mujer que le hace la limpieza:

He’s a retired man, long divorced, chosen but an old but well-appointed villa in the maritime hills as the site from which to turn his back on the assault of the city. A woman from the village cooks and cleans and doesn’t bother him with any other communication. (LOS: 5)

El protagonista, del que no conocemos el nombre, es el representante de un “país que sigue dividido” (Said, 2001), tanto como él mismo en esta nueva sociedad multicultural.

Éste, coleccionista de un gran número de objetos, ha estado buscando un objeto toda su vida que, no obstante, no consigue encontrar hasta el día en que acontece este terremoto, y que resulta ser un espejo para mirar su interior que halla en el fango, entre otros muchos objetos revelados por el mar:

But unlike the others, he takes nothing – until: there, ornate with tresses of orange-brown seaweed, stuck-fast with nacreous shells and crenellations of red coral, is *the* object. (A mirror?) It’s as if the impossible is true; he knew that was where it was, beneath the sea, that’s why he didn’t know what it was, could never find it before. It could be revealed only by something that had never happened, the greatest paroxysm of our earth ever measured on the Richter scale. (LOS: 5-6)

El hecho de mirarse en el espejo y encontrar en él a su propio “otro”, al sujeto que no había sido capaz de reconocer con antelación, se convierte en su condena, y la gran ola del cuadro de Hokusai se encarga de actuar como verdugo:

He takes it up, the object, the mirror, the sand pours off it, the water that was the only bright glance left to it streams from it, he is taking it back with him, taking possession at last.

And the great wave comes from behind his bed-head and takes him. (LOS: 6)

El hombre que se había cerrado totalmente al contacto con el “otro” a nivel social, como confirma el hecho de que era un defensor y practicante del apartheid: “His name was well-known in the former regime circles” (LOS: 6), no puede resistir la visión de sí mismo que le ofrece este espejo que se convierte en uno de los espejos que, como explica Rosemary Jackson, ayuda a ver al “otro” que todos llevamos dentro: “Frequently, the mirror is employed as a motif or device to introduce a double, or *Döppelgänger* effect: the reflection in the glass is the subject’s other, as in R.L. Stevenson’s *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (Jackson, 1998: 45).

El descubrimiento del propio sujeto, del “otro” personal, es algo que siempre ha interesado a la escritora sudafricana ya que únicamente descubriendo al “otro” personal se puede llegar a entender al “otro” social: “The monster is always there inside, in all of us” (Marchant et al, 1984: 12). Se trata de un “otro” que, fuera de clasificaciones binarias, está hecho de una heterogeneidad sin límites, porque como afirma Gordimer en otra entrevista: “Isn’t there a bit of a murderer, isn’t there a bit of a prostitute, isn’t there a bit of a thief, in all of us?” (Lee, 1986). Gordimer invita al nuevo sudafricano a buscar su identidad mediante el reconocimiento de ese “otro” al que su subconsciente aún rechaza.

Lo mágico

Otra de las características postmodernistas que Faris considera propias del realismo mágico es que: “The text contains an “irreducible element” of magic, something we cannot explain according to the laws of the universe as we know them” (Faris, 1999: 167).

Esta magia hace que las propias leyes del universo se trastocuen, y en “Loot” esto sucede al tener lugar un terremoto que rompe todas las leyes de la física:

Once upon our time, there was an earthquake: but this one is the most powerful ever recorded since the invention of the Richter scale made possible for us to measure apocalyptic warnings.

It tipped a continental shelf. These tremblings often cause floods; this colossus did the reverse, it drew back the ocean as a vast breath taken. (LOS: 3)

Los dos mundos, el natural y el artificial, el mágico y el real, de los que venimos hablando hasta ahora, no están separados por barreras como lo está el espacio de la literatura realista, sino que ambos conviven con la máxima naturalidad, de modo que, tal y como señala Faris, “we experience the closeness or near merging of two realms, two worlds” (Faris, 1999: 172). Así, encontramos que lo real y lo fantástico confluyen de modo totalmente natural, de forma que la gente vive el terremoto más extraño jamás acontecido como si se tratase de cualquier otro fenómeno que entrara dentro de la lógica.

Pero el terremoto no es el único elemento mágico en el relato. Asimismo, rompiendo los límites entre lo artificial y lo natural con una fluidez espantosa, la ola de la pintura entra en la habitación del protagonista para acabar con su vida, con lo que el realismo mágico diluye los límites de uno y otro mundo por completo, como Zamora y Faris acertadamente se han encargado de señalar:

magical realism is a mode suited to exploring – and transgressing – boundaries, whether the boundaries are ontological, political, geographical, or generic. Magical realism often facilitates the fusion, or coexistence, of possible worlds, spaces, systems that would be irreconcilable in other modes of fiction. (Zamora & Faris, 2000: 6)

Lo subversivo

Vamos a estudiar por último otro rasgo que Faris considera propio del postmodernismo y del realismo mágico y que aparece de modo claro en la historia corta que nos ocupa: lo subversivo.

Zamora y Faris afirman que el realismo mágico es subversivo por su propia naturaleza osmótica descrita hasta ahora:

Magical realist texts are subversive: their in-betweenness, their all-at-onceness encourages resistance to monologic political and cultural structures, a feature that has made the mode particularly useful to writers in postcolonial cultures and, increasingly, to women. (Zamora & Faris, 2000: 6)

Sin embargo, este carácter subversivo se hace aún mayor si tenemos en cuenta el hecho de que no se trata sólo de que el modo narrativo sea subversivo per se, sino que además los temas que tratan también son subversivos en contra de posturas inmovilistas, lo que enlaza con la afirmación de Faris de que el realismo mágico, y el postmodernismo, “take a position that is antibureaucratic, and so they often use their magic against the established social order” (Faris, 2000: 179).

Es importante considerar aquí la importancia de la defensa que Gordimer hace de la aceptación del “otro” al que nos referíamos antes, y que debe ser entendida como una posición totalmente contraria al anterior régimen del apartheid que aún persiste en el subconsciente de muchos sudafricanos. De esto se deduce que el realismo mágico no pretende actuar en absoluto como elemento de catarsis en la nueva situación sudafricana, como defiende Sandra Chait al hablar del mito como elemento básico del realismo mágico:

In postapartheid South Africa, this recourse to myth (...) serves also as historical catharsis. Myth offers a way out, a means of saving cultural face in spite of evidence of almost half a century of white discrimination, oppression, and atrocity carried out against the indigenous people. (Chait, 2000: 17)

Contrariamente, el realismo mágico se constituye en un género totalmente subversivo desde el momento mismo en que se construye sobre una lógica trasgresora de todos los límites impuestos por la lógica occidental.

De este modo, Gordimer usa lo literario para llegar a lo social, haciendo una llamada de atención a aquellos sudafricanos que aún siguen arraigados a las concepciones jerárquicas del apartheid para mostrarles la inconsistencia de un sistema de esas características mediante la puesta en escena de una literatura que rompe todas las dicotomías como la de “yo” vs. “otro” que muchos aún arrastran. Y esta visión comprometida no puede por menos que considerarse “subversiva” con todo orden impuesto.

2. “Mission Statement”

Si el cuestionamiento de la identidad era básico en “Loot”, no lo es menos en este relato en el que se narra una historia de amor entre una cooperante que intenta contribuir al desarrollo de la nueva Sudáfrica y uno de los nuevos mandatarios en esta Sudáfrica del post-apartheid. De este modo, la identidad del sujeto en el postcolonialismo vuelve a ser un tema que Gordimer nos pone sobre la mesa.

La historia plantea constantemente cuál es la identidad del nuevo sudafricano, y el conocimiento al que llega la protagonista, Roberta Blayne née Cartwright, de su amante, Gladwell Shadrack Chabruma, le hace comprobar que en realidad sigue reproduciendo muchos de los esquemas mentales de los que llevaron las riendas del país con anterioridad. Así, a medida que va conociendo a Gladwell, Roberta descubre que éste reproduce el modo de vida de los anteriores mandatarios. De hecho, la descripción que se hace de la mansión campestre de Gladwell podría corresponderse con la cualquier casa del blanco en tiempos del apartheid. Se trata de una mansión tipo californiana rodeada de cabañas de barro donde aún viven aquellos negros que se subordinan al poder de Gladwell, con lo que se muestra la unión entre lo espacial y el poder de igual modo que sucedía durante el apartheid:

Nearby was her destination, their destination, the Deputy-Director's farm. She had had in prospect a solid Colonial-verandahed farmstead taken over: there, looking on wattle-fenced cattle kraals, mud huts, a troop of sheep and goats, chickens taking a dust-bath under roses gone wild, a scatter of children bowling old tyres, was a house set down out of the sky complete from California. (LOS: 43)

Los criados y criadas de esta mansión reciben a Gladwell como pudiesen haber recibido a cualquier *baas* blanco durante la época del apartheid: "some hastened to unload the car, a woman in a flounced floral overall that needn't necessarily mean she was cooking or clearing, but a mark of status, hugged the master of the house and brought her palms together in greeting to his guest" (LOS: 43).

Aunque Roberta supo con anterioridad que había muchos terrenos minados en los campos, comprueba que el terreno de Gladwell es seguro, lo que indica claramente que es su propia seguridad lo que realmente le importa.

Más adelante Roberta descubre que Gladwell mantiene un criadero de caballos y grandes campos cultivados, tal y como pudiera haberlos tenido cualquier blanco en el pasado: "the maize and blood-bright peppers and the russet and white pattern of the distant cattle reposed the land that was colonial booty" (LOS: 45). Gladwell mantiene grandes hectáreas de tierra, con el mismo argumento que pudieron utilizar los colonizadores blancos: "Three thousand bags this year, that's no bad... but this was many hectares planted, you have to have the land to get a commercial crop like that... This place was nothing. Weeds and rubbish. Like the other" (LOS: 45).

Todo esto hace que Roberta se cuestione acerca de la identidad de este hombre: "Who is this man?" (LOS: 47), formulando de este modo la angustia postmodernista ante la indefinición del sujeto, en este caso del hombre de color que se comporta como un hombre blanco de la época del apartheid. A este respecto es de gran importancia la conversación que ambos mantienen tras hacer el amor, en la que reflexionan sobre sus respectivos nombres: " – Roberta... Like a boy's name, why did they call you... - - Because they'd wanted a boy. – And after a moment, a breathy half-laugh against his neck: -

Why'd they call you Gladwell. Same thing? Wanted you to be something else. Make you a white Englishman" (LOS: 49).

Pero la historia de amor no supone para Roberta únicamente la oportunidad de poder conocer mejor al nuevo individuo sudafricano, sino a sí misma. A lo largo de sus escapadas con Gladwell para conocer el país acaba visitando la mina que regentaba su propio abuelo y en la que éste explotaba a los trabajadores de color. Esto origina en Roberta un sentimiento de culpa que no consigue expresar hasta el día en que rompe a llorar en brazos de Gladwell tras hacer el amor:

- What is the matter. –
- What we did here. In my family. The rest of us. What liars we are, coming to these countries as if we hadn't ever been, marvelling at the *primitive* – oh yes it's a dirty condescending racist word don't ever use it but the sense of it's there even in our commendment, our reports, our praise – don't say it, *naïve obtuseness thick-headed* – oh the people's capacity to endure burdens, the *usefulness* of this capacity, sound basis for development, hard as a log the possession of the power of money over it that's my man – She could hear her raving whisper. (LOS: 56)

Es así como Gordimer hace explícito lo que había venido narrando de forma implícita por medio de técnicas de fragmentación narrativa que intercalan en el texto fragmentos de ese pasado en los que el abuelo de Roberta se vanagloriaba de lo dura que tenía la cabeza el negro que enviaba el lunes por bebida y que regresaba el viernes con la carga en su cabeza para que no faltase la bebida en sus fiestas.

Roberta introduce así el elemento del análisis del sujeto en su propia persona, lo que aumenta su angustia. Unido a esto, siente que el pasado y el presente se entremezclan, y que las fronteras del tiempo parecen haberse diluido, con lo que el concepto del *man-in-time* postmodernista del que nos hablaba Lamia Tayeb se presenta así formulado en boca de Roberta: "*My grandfather owned that mine he lived there – the present moment would grow over the past safely*" (LOS: 45).

Así pues, nos hallamos ante dos cuestionamientos del sujeto del post-apartheid: ¿quién es Gladwell? y ¿quién es Roberta?, y únicamente teniendo

esto en cuenta podremos entender el final del relato: Gladwell pide a Roberta que se convierta en su segunda esposa, práctica común aún en Sudáfrica, y esto hace que Roberta se plantee si realmente Gladwell no está tan occidentalizado, y si no ha sido del todo justa al pensar que se está convirtiendo en un negro con costumbres de colonizador blanco, pero es Alan, el administrador para el que trabaja Roberta, quien le muestra que se trata de todo lo contrario, ya que Gladwell únicamente desea casarse con ella para, haciendo uso de una costumbre africana, poder tener a su lado otra esposa con la suficiente formación que le permita poder mostrarla en su vida pública, ya que su primera mujer carece de esa formación:

You think his idea's a kind of regression, isn't that so. But it's because he needs a companion on his own wave-length at his stage of life and clearly that's what's he's found these past months in you. He's seen how astutely you hold your own at meetings, how you can have an – informed – exchange with all kinds of people! That's how he thinks of a second wife.
(LOS: 64)

Es entonces cuando Roberta decide rechazar la propuesta de matrimonio, en lo que supone un rechazo a su adopción del código blanco y en una búsqueda de un bienestar en su propio sujeto que le permita purgar la culpa que aún siente por el comportamiento de sus antepasados: “The shining official car concealed in the yard, the royal coach, had turned into a pumpkin. She was again a member of an aid agency's changing personnel, walking away barefoot” (LOS: 66).

3. “Visiting George”

Este breve relato narra la historia de unos amigos que están de paso por Londres y deciden visitar a George, un antiguo amigo que emigró de Sudáfrica huyendo del apartheid: “slippered advance of the Oriental counter-immigration from the colonial era” (LOS: 69). Gordimer aborda de este modo el tema del *exile* en el marco del postcolonialismo, y para ello hace uso de elementos postmodernistas como el cuestionamiento de lo real y lo ficticio que interaccionan, así como del constructivismo postmodernista.

Este relato es un caso de constructivismo postmodernista en el que los amigos crean una realidad inexistente a partir de su impresión errónea de haber visto a George por la calle con su botellita de vino francés en la mano: “I saw him” dicen antes de dirigirse hacia su piso de Kensington, en donde no se atreven a preguntar por su pareja, cuya ausencia anuncia la inexistencia de flores. Ante este hecho nos encontramos con una creación de realidades dentro de esa realidad también ficticia, de modo que se preguntan primero: “Maybe asleep, she often said she was an owl, not a lark, liked to lie late. If she’s gone – died – or divorced?” (LOS: 70), para después barajar otra hipótesis: “But perhaps she was just too busy to buy any flowers that day and he had forgotten her request and gone his usual route to pursue the fresh halibut or the mangoes or the restricted cultivated of a vine?” (LOS: 71).

No es hasta el final del relato cuando nos percatamos de que en realidad la visita no existió como tal, y de que la descripción de ésta es otro caso de constructivismo: “Ringing, ringing, questioning through the rooms we knew. It was a woman who opened the door; some woman; not her. The woman heard his name. She said, Mr. S----- died four years ago, my husband bought the flat then” (LOS: 72).

Es entonces cuando la narradora nos hace conscientes de su proceso de constructivismo y de cómo la literatura lo hace real, una reflexión que podría parecer sacada de cualquier libro de crítica postmodernista:

If I dreamt this, while walking, walking in the London streets,
the subconscious of each and every other life, past and
present, brushing me in passing, what makes it real?
Writing it down. (JOS: 72)

De este modo, Gordimer trae al presente a George a pesar de que éste ya ha muerto en un ejercicio de recuperación en el presente de aquellos que tuvieron que exiliarse durante el apartheid. Se trata, pues, de un ejercicio de recuperación de la memoria en la nueva era postcolonial que indica que en esta nueva realidad deben estar aquellos que estuvieron luchando contra el apartheid en su momento.

4. "The Generation Gap"

En esta historia de la colección volvemos a encontrarnos con la cuestión que atenaza a los personajes de Gordimer después del apartheid: ¿quién soy yo?, de nuevo el interrogante postmodernista acerca del sujeto y de nuevo la inseguridad derivada de ese cuestionamiento.

En este caso el hecho de que un hombre de sesenta y siete años inicie una historia de amor con una joven de treinta y cinco causa entre sus hijos una verdadera conmoción, llegando a trastocar todo cuanto hasta ahora eran sus concepciones sobre la familia y originando grandes cambios en las relaciones familiares. Así, todo lo que parecía estable se resquebraja repentinamente, y el lugar de cada uno de los sujetos que juegan un papel en la historia se torna quebradizo.

En cuanto a la dinámica habitual de la familia, ésta se rompe desde el momento en que el padre comunica la noticia no a Bárbara, la hija que habitualmente actuaba como confidente del padre, sino a Jaime, el menor de los hijos. A partir de aquí lo que era habitual deja de serlo, y los hermanos que llevaban tiempo sin establecer contacto lo hacen ahora de forma continuada para tomar y retomar el tema que les preocupa y que no es otro que la decisión de su padre de elegir una nueva vida al lado de una mujer de la edad de su propia hija Bárbara: "Now they are in touch again as they have not been since a time, times, they wouldn't remember or would remember differently, each according to a need that made this sibling then seek out that, while avoiding the others" (LOS: 83).

Los hijos se plantean qué ha sucedido a su padre, y desde el principio lo consideran enfermo por haber abandonado a su madre por una mujer muchos años menor: "*Sick. That's what it is. He's sick*" (LOS: 77). La polifonía narrativa presente en el texto nos permite, sin embargo, alcanzar una visión mucho más compleja del asunto, y es así como el propio padre nos enfoca este giro en su vida desde una posición diferente, la de una persona que no se encontraba bien con Isabel, la madre de sus hijos: "There's nothing wrong between Isabel and me, but for a very long time there's been nothing right, either" (LOS: 80). Nos hallamos así ante un sujeto que huye de la angustia del

vacío que vive con su pareja así como de la obligación social de encajar con alguien que cada vez está más lejos de él. Este rechazo a su otra mitad, en este caso encarnado en la figura de Isabel, su ex –mujer, y a la totalidad que se supone que de ello debiera surgir, es una reflexión claramente postmodernista: “But of course everything about what I suppose must be called this affair has to do with them because it’s their mother, someone they’ve always seen – will see – as the other half of me. They’ll want to put me together again” (LOS: 82). Pero el relato no se queda únicamente en la descripción de la búsqueda de sí mismo que experimenta el padre. La nueva situación sirve asimismo para mostrarnos a los hijos como seres complejos que también hacen análisis sobre sí mismos, sobre sus contradicciones y sobre su comportamiento social cotidiano, algo que toda la vida les ha originado un malestar vital. Es así como descubrimos el modo en que Ginnie, junto a sus padres, despreció a un pretendiente por ser indio. Descubrimos asimismo que Ginnie y su hermana Bárbara encuentran motivo de cotilleo en el hecho de el hijo de la nueva novia de su padre sea hijo de un negro, lo que vuelve a mostrar la persistencia del segregacionismo en el post-apartheid, o que Bárbara se practicó un aborto que le ocasionó para siempre su esterilidad, sin que lo supieran más que Ginnie y ella. Son todos hechos que ayudan a describir el malestar de cada uno de los hijos en el relato, de modo que tras leer el relato nos hallamos ante un abanico de seres que no acaban de encontrarse a sí mismos al comportarse de un modo condicionado en base a lo aceptado socialmente, y que por ello no consiguen entender la elección que ha llevado a cabo su padre.

De este modo el sujeto se nos presenta como angustiado, pero también como voluble, como lo demuestra el hecho de que el padre consiga romper con la forma de comportarse hasta ese momento, y con respecto a esta posibilidad de cambio no hemos de dejar pasar por alto la forma en que también los hijos intentan escapar de la coraza de lo convencional cuando deciden invitar a su padre y a su nueva pareja y todos descubren formas de ser diferentes a lo habitual, tanto el padre: “The man who brings her to Ginnie’s house is another personage: their father?” (LOS: 90), como los hijos: “The talk was quite animated and completely artificial; they were *all* other people” (LOS: 91). No

es casual que Gordimer enfatice que todos están transformados mediante el uso de la cursiva, como invitando al cuestionamiento postmodernista sobre quiénes somos. Frente a esto, el hecho de que la joven pareja del padre finalmente lo abandone tras irse de gira a Canadá (era segundo violín en una orquesta) no deja de ser una anécdota más en este complejo retrato colectivo del nuevo sujeto desorientado postmodernista y postcolonial.

5. “L,U,C,I,E.”

Volvemos en este relato a la búsqueda de la identidad, en este caso tal y como está ligada a un nombre, aunque Gordimer utilice la ironía para decir justo lo contrario nada más empezar el relato:

This insistence has nothing to do with identity. The so-called search for identity bores me. I know who I am. You know well enough who you are: every ridge in a toe-nail, every thought you keep private, every opinion you express is your form of life and your responsibility. (LOS: 97)

La historia, sin embargo, nos cuenta el modo en que Lucie, la protagonista, viaja hasta Italia con su padre y rastrea la historia de su bisabuela, de quien toma el nombre. En su viaje descubre el modo en que su bisabuela – o su tatarabuela, no está segura – desafió las convenciones sociales de la época teniendo un lío amoroso del que nació su hija. El viaje le permite asimismo ubicar el lugar en el que vivió, y la visita al cementerio le ofrece la posibilidad de poder ver su cara y la de las hermanas que siempre le acompañaron en una foto, todo lo cual hace que la protagonista cree su propia imagen de Lucie en un ejercicio de constructivismo.

La protagonista ha necesitado conocer ese pasado para poder entenderse mejor a sí misma, contradiciendo sus palabras al inicio de la historia: “Now when I write my name, that is what I understand by it” (LOS: 106), si bien está segura de que ella es ella a pesar de ese pasado, como prueba el final del relato, en el que el olor a descomposición de un cadáver no es el de Lucie la remite al presente en que ella vive. En definitiva, el relato demuestra

la complejidad de la identidad, a veces necesitada de buscar en el pasado, pero que sólo puede desarrollarse en el presente.

6. “Look-alikes”

En esta historia el tratamiento de la identidad es llevado a cabo por medio de la utilización de nuevo del realismo mágico en lo que Judith Chettle considera como fábula contemporánea que pretende hacernos conscientes de las diferencias sociales en la Sudáfrica del post-apartheid:

In the allegorical “Look-Alikes,” the homeless men and women whose intrusions into a South African college campus subvert the faculty is a contemporary fable about the illusory distinctions between the haves and have-nots of postapartheid South Africa. The unnamed narrator observes how the homeless suddenly disappear “from under the bushes – they had gone or someone had found a way to get rid of them overnight. But they are always with us. Just somewhere else. (Chettle, 2003:219)

Como ya hemos comentado tanto en “Loot” como en “Teraloyna”, las dos historias anteriores en las que Gordimer ha utilizado el realismo mágico, también en “Look-alikes” descubrimos lo real unido a lo mágico, y en este caso lo real es un campus universitario en donde acontece un extraño hecho: paulatinamente el campus se va llenando de pordioseros hasta que los propios profesores universitarios se unen a ellos, descuidando sus labores docentes. Es tal el shock que esto provoca que el título, “look-alikes”, invita a pensar que éstos pudieran no ser los profesores sino sus dobles.

Se nos describe que estas gentes que pueblan el campus, al contrario de lo que suele ser habitual entre los mendigos, presentan un perfil bien heterogéneo:

Some greeted you smarmily (*my baas*, according to their colour and culture), retreating humbly into the undergrowth, others, bold on wine or stoned on meths, sentimental on pot, or transformed in the wild hubris of all three, called out a claim (Hey man, *Ja boetie*) and even reckoned to you to join

them where they had formed one of their circles, or huddled, just two, with the instinct for seclusion that only couples looking for a place to make love have, among us. (LOS: 111)

Se describe en el relato el modo en que los mendigos van apareciendo – y aquí nos encontramos ya con el elemento mágico – a pesar del aumento de las medidas de seguridad. Así, a pesar de la colocación de vallas gigantes, éstos siguen siendo parte del paisaje del campus cotidianamente:

The security fence down at the tennis courts was completed, reinforced with spikes and manned guard-house, but somehow they got in. The guards with their Alsatian dogs patrolled the campus at night but every day there were more shambling figures disappearing into the trees, more of those thick and battered faces looking up from the wells between buildings, more supine bodies contoured like sacks of grass-cutting against the earth beneath the struts of the sports grandstands. (LOS: 111)

Llega un momento en que esta ruptura de lo racional se convierte en lo habitual y los estudiantes – junto a los profesores y demás cuerpo académico - del campus llegan a habituarse a estos drop-outs hasta el punto de no reparar en ellos: “So we knew about them – everybody knew about them, students, faculty, administrative staff, Vice-Chancellor – and yet nobody knew about them” (LOS: 112). Es así como gradualmente el campus se llena de estos pordioseros que se confunden con los estudiantes como parte habitual de la población universitaria, hasta que llega el momento en que algunos de los profesores se unen a los pordioseros, y es entonces cuando el tema de nuevo asombra a los alumnos: el Profesor Jepson; el Doctor Heimrath; el Doctor Bell, descubierto entre arbustos con tres pordioseras; el profesor Kort, que robaba el alcohol de los laboratorios para llevarlo a sus fiestas con los pordioseros; la profesora Russo, a quien nadie jamás le había conseguido ver con pareja alguna, es presa de una furia sexual que no consigue contener, y así sucede con más profesores. Este hecho acaba provocando en los estudiantes “the revulsion and the pity” (LOS: 117) cuando los profesores acuden a impartir sus clases hechos verdaderas piltrafas.

Todo este acontecer acaba mostrando la complejidad de la personalidad humana, así como la desintegración postmodernista del sujeto de la que

hablaba Hassan al tiempo que supone el continuo planteamiento de cuestiones acerca de la identidad que nos enfrentan al *man-in-consciousness* de Lamia Tayeb. Los marginados que invaden el campus responden a todo tipo de perfiles, con lo que Gordimer nos indica que todos, sin distinción social, académica, ni de ningún tipo, nos desconocemos. La historia se convierte así en un ejercicio de autoconocimiento que se hace más llamativo en los profesores, pues su contacto con los pordioseros rompe la imagen que de ellos se había tenido hasta entonces, mostrando personalidades complejas en las que los instintos juegan un papel determinante. En la descripción que Gordimer hace del compost que los pordioseros van acumulando nos hace partícipes de esta parte instintiva que todos intentamos ocultar: “The stink of the compost heaps they used drifted through the libraries with the reminder that higher functions might belong to us but we had to perform the lower ones just like the wretches who made us stop our noses” (LOS: 118). Pero si bien el caso de los profesores es indudablemente el que más llama nuestra atención, Gordimer nos hace conscientes de que todos somos igualmente complejos, razón por la que cuando de pronto desaparecen todos de una forma inesperada y de nuevo fuera de toda lógica, la escritora afirma: “From under the bushes and behind the grandstands they had gone, or someone had found a way to get rid of them overnight. But they are always with us. Just somewhere else” (LOS: 119).

7. “The Diamond Mine”

“The Diamond Mine” cuenta la historia de amor entre una jovencita y un chico unos años mayor que está a punto de enrolarse en el ejército antes de desaparecer para siempre de su vida. Este relato bien podría haber pertenecido a la primera etapa de Gordimer de no ser por el uso de determinados elementos postmodernistas. Así, nada más abrir el relato, la escritora rompe la realidad de éste relativizando la propia existencia de los personajes protagonistas e invitando al lector a ponerse en su lugar en un ejercicio de performatividad: “I’ll call her Tilla, you may call her by another name. You might think you knew her. You might have been the one: him. It’s

not by some simple colloquial we ‘call’ someone instead of naming: call them up” (LOS: 123).

La historia sigue narrando la incipiente historia de amor, y es al final cuando Gordimer nos deleita con un precioso ejercicio postmodernista de collage en donde va combinando la explicación que los padres van haciendo acerca de la mina de diamantes con el encuentro amoroso que los dos jóvenes experimentan bajo la manta que les han dado para quitarse el frío, hasta llegar a establecer al final un paralelismo entre ambas situaciones: “His finger explores deep down into the dark, the hidden entrance to some sort of cave with its slippery walls and smooth stalagmite; she’s found, he’s found her” (LOS: 132).

Esta experiencia hace la que hija se sienta por vez primera lejos de la autoridad de los padres: “She is free; of them. Found; and they don’t know where she is” (LOS: 132), y empieza a sentirse sí misma a la vez que siente que es parte de él, un ser híbrido que no dejará de serlo a lo largo de su vida, a pesar de perder para siempre el contacto con el chico y a pesar de que éste incluso haya podido morir. “Is it still you; somewhere, old?” (LOS: 132). Contrasta esta visión de la adolescente con las historias de la época del apartheid en las que los adolescentes mostraban su rebeldía como reflejo del desafío a la autoridad del sujeto ante el apartheid.

8. “Homage”

Este relato cuenta la historia de un muerto en vida, un sicario que tras haber asesinado a un líder político pasa a convertirse en nadie para no ser reconocido ni perseguido: “I buried my name, no-one will ever dig it out for me” (LOS: 136). Si hasta ahora era importante el modo en que Gordimer nos mostraba la complejidad de las personalidades, en este caso lleva el cuestionamiento sobre la personalidad aún más lejos al describirnos a este personaje sin existencia: “I am nobody; no country counts me in its census, the name they gave me doesn’t exist: nobody did what was done” (LOS: 136). Este nadie que existe sin existir no mantiene ninguna relación con los demás, como

la personalidad inexistente que es, y por ello ni tan siquiera habla: “I don’t speak”, repite en reiteradas ocasiones a lo largo del relato.

La ironía no está ausente de este brevísimo relato, pues Gordimer describe que una de las pocas ocupaciones de este nadie es la de ir a poner flores al mismo político al que asesinó, y con ello a él mismo, que murió el día en que cometió el crimen: “Today I bought a cheap bunch of roses held by an elastic band wound tight between their crushed leaves and wet thorns, and laid it there, before the engraved stone, behind the low mailing, where my name is buried with him” (LOS: 139).

9. “An Emissary”

De nuevo Gordimer nos sorprende con el uso de elementos postmodernistas en este relato que también tiene mucho de postcolonial, pues en realidad el protagonista del relato es el mosquito que trae la malaria no sólo al tercer mundo, sino también al primero. La malaria se convierte en el elemento subversivo que va al primer mundo para causar allí muerte y desolación, en un paralelismo con el postcolonialismo que se enfrenta a las metrópolis que lo gobernó. No en vano la cita inicial invita a la performatividad del lector, haciéndonos reflexionar sobre el alto número de muertos por esta enfermedad que aún se registra en países pobres frente a la escasa incidencia y pasividad entre la población de los países occidentales:

‘...how few Westerners grasp malaria’s devastation. That said, its global toll remains staggering. In the last 20 years, it has killed nearly twice as many people as AIDS... Malarial mosquitoes can even stow away on international flights – just ask recent unsuspecting victims near airports in Germany, Paris and Sao Paulo.’ (LOS: 143)

Así pues, el mosquito que trae la malaria se ceba precisamente en occidentales, a modo de atacante que trae lo que queda de las antiguas colonias a los habitantes de las antiguas metrópolis, materialización postcolonial de la lucha contra aquellos que siguen ignorando las realidades de los países en desarrollo y subdesarrollados. Asombra el modo en que

Gordimer describe los cuatro casos de contagio por malaria, pues nada tiene que ver con el estilo realista que la caracterizó en su época anti-apartheid. En su lugar, Gordimer hace uso de elementos postmodernistas para contarnos esta historia.

Partiendo de la fragmentación narrativa, Gordimer narra cuatro casos de infecciones por malaria a los que la autora da títulos específicos dentro del propio texto en un ejercicio de ruptura de los límites de la realidad y de creación de nuevas realidades de connotación religiosa en algunos casos, algo que no había aparecido hasta ahora en Gordimer: “Rebirth”, “Heavenly Chorus of the Spheres”, “Winged Chariot” y “Shooting Up”. En realidad, los propios títulos de estos fragmentos constituyen en sí mismos nuevos niveles narrativos dentro de la narración principal.

Así, en “Rebirth” la escritora narra cómo incluso en invierno se puede dar una infección de malaria en la sauna de un país rico, y estableciendo un paralelismo entre el renacimiento que se experimenta en una sauna y el renacimiento de la larva de la malaria, nos dice: “Winter outside but there’s water and privacy for breeding, eggs to lie down where no-one could imagine it, a place in which to emerge as you were, sloping back, transparent wings and special proboscis feature, in Fredo’s Sauna and Health Club” (LOS: 144).

En “Heavenly Chorus of the Spheres”, la segunda de las historias que contribuye a este collage de historias sobre la malaria, es durante un concierto de música clásica de nuevo en un país del hemisferio norte cuando se produce la infección por malaria: “A minute manifestation of being flies with the music, contributing a high, long-drawn fiddle-note. Nobody hears this Ariel materialise round their heads” (LOS: 145).

En “Winged Chariot” Gordimer nos traslada al hemisferio sur para describirnos otro caso de infección por malaria, en este caso en el coche en el que dos amantes que han conseguido organizar una escapada de fin de semana. Mientras los amantes están juntos, ella, escritora, recita versos que anticipan lo que está por venir. Se trata de un ejercicio postmodernista de

intertextualidad en el que Gordimer retoma los versos del poema de Andrew Marvell, “To His Coy Mistress”:

Then she’s saying for them both, as the medium possessed by a dead poet, the lines don’t all reach her in the right sequence – at my back I always hear, Time’s wingèd chariot hurrying near... let us roll all our strenght and all our sweetness up... and tear our pleasures with rough strife through the iron gates of life... the grave’s a fine and private place but none I think do there embrace... (LOS: 147)

Es justo tras esto cuando “One of the flying specks has landed on the lobe of his ear, lingering there, while she blows at it. He starts with a faint exclamation, she frees a hand and flicks whatever it is, so small, nothing, away” (LOS: 148).

Finalmente, “Shooting Up”, el fragmento con el que Gordimer cierra el relato, está ubicado en un lugar que bien podría ser la Sudáfrica postcolonial, y en donde dos amigos bromean sobre la picadura de mosquito que es visible en el brazo de él y a raíz de la cual Gordimer deja entrever toda su ironía: “So what’s that on your arm? Mosquito bite. Very funny. Hahaha” (LOS: 148-149).

Y es entonces cuando Gordimer, de nuevo con el tono de reivindicación postcolonial anteriormente mencionado, cierra el texto describiendo a anófeles como un mítico personaje enviado por la muerte al mundo entero, en cualquier estación del año:

Summer, winter, Northern Hemisphere, Southern Hemisphere. There’s nothing to be afraid of, nothing! A speck hovering, landing, you can swat with the palm of a hand. It’s not the Reaper with the scythe.
It’s his emissary, Anopheles. (LOS: 149)

10. "Karma"

En "Karma" nos encontramos ante la tercera novela corta de la escritora sudafricana, en este caso de cerca de cien páginas, que contrasta con la estructura de las dos novelas cortas de su época del apartheid. En este caso hallamos continuamente elementos postmodernistas y, en ocasiones, elementos postcoloniales. Asimismo, como en "An Emissary", Gordimer vuelve a dotar de connotaciones religiosas a esta historia.

Para empezar, Gordimer parte del concepto de karma y de las sucesivas reencarnaciones para vertebrar las diferentes historias que componen esta novela corta. Esto lleva implícita la ruptura de conceptos como el tiempo y el espacio, la puesta en tela de juicio de la propia identidad y la indeterminación. Pero además lo hace encajando diferentes fragmentos, seis historias que nos presentan la novela corta como un collage que nos ofrece la imagen misma de la indeterminación. Puesto que cada una de las historias que componen este collage merece atención individualizada, procedemos al análisis de cada una de ellas.

La primera historia nos presenta el elemento postcolonial al presentarnos a Norma como una mujer blanca que pasa de ser una luchadora contra el apartheid a una oportunista que escala puestos en la nueva situación político-social. De este modo Norma se nos presenta como un personaje complejo que paulatinamente va a adoptando hábitos de vida propios de aquellos a quienes criticaba durante sus tiempos de activista anti-apartheid. Su cambio comienza con la compra de la casa, en la que resaltan los gabletes holandeses, un guiño a la estética afrikáner contra la que antes se sublevó:

Norma saw the Cape Dutch gable. A house with character! He was privately surprised at her enthusiasm for an architectural embellishment that was the style, brought from Holland, by the forefathers of the people who had spied upon, pursued and banned her from her rights, imprisoned and tortured her kind.
(LOS: 156)

El cambio continúa con el ingreso del mayor de sus hijos en un colegio privado: “Through Norma’s connections their elder son found a place at the most selective and expensive private school” (LOS: 159), al que sigue el hijo pequeño: “A year or more passed and Brett, the younger son, satisfactorily found a place along with his brother at the best private schools” (LOS: 165). También se produce un cambio en casa, donde se produce un aumento en el número de criados, siempre de color: “The black maid who cleaned the house and did the family washing was placed under the supervision of a cook-housekeeper, also black” (LOS: 159).

La avaricia la lleva al fracaso más absoluto cuando sigue beneficiándose del puesto que ocupa para obtener privilegios, y todo esto finalmente sale a la luz, con lo que sus planes de futuro se ven rotos, viéndose incluso obligada a vender la casa de los gabletes holandeses. Gordimer, en un ejercicio más de paraliteralidad, alude al aoristo para reflejar esos planes interrumpidos: “*Aorist: Denotes past action without indicating completion, continuation*”(LOS: 168). Como en la definición que abre este crisol de relatos, en la que se enfatiza que el karma se centra en la consecuencia de los actos, aquí la protagonista paga su ambición fruto de su colonización intelectual con su declive social y personal.

Norma se presenta así como una más de las personas que no ha sido capaz de llevar a cabo la descolonización intelectual de la que hablaba Nadine Gordimer, y la escritora nos hace conscientes de que esto ha sucedido tanto entre la población blanca que en su momento se opuso al apartheid como entre los propios individuos negros que en algunos casos también intentan beneficiarse de la misma situación.

Así, y manteniendo el mismo perfil de persona que adopta el modus vivendi blanco en esta nueva sociedad interracial, Gordimer nos lleva a la segunda historia, que tiene lugar en el mismo escenario: la casa de los gabletes holandeses. Después de que Norma y su familia la vendan a consecuencia del escándalo, es una familia negra la que la ocupa. A través de un cambio de voz narrativa, Gordimer nos cuenta en boca de una de las hijas de la nueva familia que se instala en la casa el modo en que su padre adopta las mismas actitudes

que en época del apartheid mostraban los mandatarios blancos. Así, la niña describe la forma en que su padre y sus amigos llevan a cabo planes urbanísticos que acabarán desplazando a los más pobres: “But since my father’s got a new job, an office and everything in what’s called Regional Administration – whatever that is – he talks with his friends, when they drink beer at our old place, about rebuilding and clearing away street people and so on” (LOS: 168-169). El padre se ha convertido de este modo en una pieza más en el nuevo paronama sudafricano que ha sustituido la barrera racial por la económica: “the school also used to be for whites, but now any child can go there, my mother says, long as the parents can pay high fees” (LOS: 169).

Sin embargo, frente a la facilidad de adaptación del padre, los hijos siguen manteniendo sus costumbres habituales. Así, Rebecca y Thandike deciden compartir un dormitorio a pesar de la posibilidad de disponer de habitaciones individuales porque no soportan estar solas; asimismo, aunque los niños disponen del suficiente espacio para jugar en el jardín de la casa, sin embargo deciden salir a la calle porque necesitan ver a las demás personas, tal y como sucedía en el *township* en que habían vivido hasta antes del traslado: “Plenty of room to play. But we don’t play there much. Mama tells us but we don’t. We always used to play in the street in Naledi. There wasn’t a garden. In the garden you don’t see anybody” (LOS: 170). Los niños se convierten, de este modo, en los únicos que rechazan la nueva división del espacio y en los únicos que se atreven a romper las barreras espaciales lanzándose a jugar a la calle, donde conocen a un chico indio, Fazeel, del que se hacen amigos.

El final de la historia nos muestra de nuevo el castigo para estos padres dispuestos a todo en su escalada social, cuando la narradora muere arrollada por un camión tras caerse de la bicicleta con la que jugaba, y precisamente la reflexión final, ya no la voz narrativa de la niña, reflexiona sobre el hecho de que la hija pague por los errores cometidos por los personajes de la casa de los gabletes holandeses:

And if a Return is supposed to atone for errors, wrongs committed, acts uncompleted in a previous existente, how could I atone, sent back briefly as a life of a child to the streets, to the house with the fake Cape Dutch gable where something was not realised: awry, abandoned halfway. (LOS: 173)

La tercera historia no guarda relación alguna con las dos primeras, y en este caso Gordimer nos lleva de vuelta a los tiempos del apartheid para narrar el caso de una chica blanca que es abandonada como bebé en la iglesia de una comunidad negra y que es criada por una pareja de color. En este caso el tema de la identidad es crucial tanto para entender todo el relato como para poder comprender la forma en que Gordimer describe el retorno kármico de Denise, la chica blanca protagonista. Desde el principio, Denise es aceptada entre los niños de color con los que vive: “The children played with her as if she was the same as them; children learn the names for difference, from us, what did apartheid mean to them: just another grown-ups’ word” (LOS: 176). Sin embargo, a medida que crece se encuentra con las leyes segregacionistas, que la tratan como una chica de color a pesar de ser blanca, simplemente porque a efectos oficiales consta como hija de personas de color (*coloured*, lo que constituía un estadio intermedio en la clasificación del apartheid). Así, el jefe judío de su padre adoptivo da su dirección para que la chica sea aceptada para estudiar en la ciudad, donde crea su círculo de amigos y donde conoce al que luego se convertirá en su novio. Sin embargo, Denise siente la necesidad de seguir cerca de sus padres de color, a los que visita constantemente. Es cuando se enamora cuando surgen los mayores problemas, no con el chico –que pronto vence todos los prejuicios surgidos al saber que Denise había crecido entre personas de color-, sino entre la familia de éste, que rechaza el noviazgo tan pronto sabe que sus consuegros son *coloured*, y sobre todo con las autoridades, que rechazan la petición de matrimonio porque ella oficialmente es hija de *coloured*. Después de tener que pasar por una ridícula entrevista para que determinen si realmente es una chica de color, Denise se encuentra de nuevo con el rechazo, pues las autoridades se aferran a los documentos en los que consta que es hija de una pareja de color. Así pues, los dos jóvenes deciden huir de Sudáfrica para no convertirse en proscritos en este país. En su abandono del país, los novios huyen de la segregación a la que es sometida la población de color, así como de aquella a la que se somete el individuo blanco y a la que, sin éxito, quisieron someter a su novio, como bien describe en este

fragmento en el que los padres de Denise consuelan a los novios por el rechazo de los padres de él:

She took him with her to Mama and Daddy, Abraham and Elsie, there she was able to give way to tears and they wept with her, hugged the young white man who hadn't given her up but become confined, as they had all their lives, in one of those cages of the law that made people species of exotic animals: he must understand – yes – he's in the whites' cage. (LOS: 186)

Con su huida, los novios logran escapar del segregacionismo, algo a lo que contribuye el retorno kármico que en esta ocasión es sentido en vida y que en un ejercicio postmodernista de ruptura de toda lógica vence todas las barreras, de la raza, del sujeto, del tiempo y del espacio, para hacer que se encuentren quienes se amaron: “But sometimes this Denise Appolis who I am goes, crosses from one self to another, to a place and people, feelings towards these people, that should belong to another Return entirely” (LOS: 191).

La cuarta historia, protagonizada por un feto que no llega a vivir y que pasa directamente del vientre de la madre a la incineradora, toma el concepto postmodernista de lo irrepresentable, de lo imposible y de la indeterminación, tal y como se materializa en el protagonista mismo, que vive “my non-existent existence” (LOS: 194). En realidad el feto no es más que una de muchas encarnaciones, lo que explica que el narrador tenga vastos conocimientos en distintos campos:

How is it that I think? Know words? Something of history, literature, politics, contemporary life, what it's all like – as you'll see. Is it the collective unconscious some of you believe in, others deride? Or do I have, as the ancient religious mystics believed and some of your fashionable novelists resort to for their characters, in invigoration of flagging invention – the ability to inhabit someone's body, invade his or her experience as incubus, succubus, dybbuk – I don't know. (LOS: 194)

Así pues, el narrador es capaz de romper los límites del género (“I can enter both male and female experience” (LOS: 197), del tiempo y del espacio en un ejercicio postmodernista de desintegración de todo límite lógico, y si

bien se centra en su experiencia tal y como se materializó en este feto que no llegó a vivir, nos describe algunas de sus otras encarnaciones: un anciano al que su mujer, más joven que él, le es infiel – cuyo remordimiento hace meditar al narrador sobre el propio sentimiento en sí - ; el chico que sufre un accidente con la bicicleta y que le hizo entender lo que era estar vivo; intelectuales y filósofos; el político al que asesinan – cuyo hecho le hace reflexionar sobre el asesinato-; o el pasajero de un avión, una de sus encarnaciones favoritas. Pero por encima de todo, su materialización corpórea favorita es la del escritor, pues éste únicamente es capaz de vivir otras vidas, como el narrador:

If I imagine a corporeal life of myself – what Denis might be – maybe I would have been a writer; fiction, of course, because that's the closest a corporeal being can get to my knack of living other lives; multiple existences that are not the poor little opportunities of a single experience. (LOS: 200)

Este versátil narrador pretende hacer al lector partícipe de lo que cuenta, tanto apelándolo directamente: “while you, my friend, you will come to that nothingness one way or another, in bed slowly or fast on a highway” (LOS: 198), como planteándole abiertamente algunas de las cuestiones que le preocupan: “So you are out of both time and place – precariously?” (LOS: 201) De este modo rompe la ilusión de lo que narra al tiempo que hace al lector partícipe del relato, contribuyendo de este modo a la pérdida de autoridad del autor.

Llegamos así a la quinta historia, al quinto fragmento de este collage que acaba conformando esta novela corta. En este caso, Gordimer abandona el elemento irreal para traernos de nuevo a la época actual y contarnos la historia de dos lesbianas que desean concebir un hijo biológico: partiendo de la desintegración de la familia tradicional desean crear, al fin y al cabo, una familia: “Reject the elements of family and take one of them to create a new form of relationship” (LOS: 205).

En este proceso surgen continuos dilemas: una vez descartada la posibilidad de que se pueda lograr un embarazo natural en la más joven de ellas por repugnancia ante el hecho en sí, deciden acudir a la fecundación in

vitro, pero es entonces cuando son asaltadas por los problemas del pasado, cuando el elemento postcolonial aparece en este relato. De una parte, temen que el semen pueda ser de alguno de los blancos torturadores del pasado:

The sperm of Mr. Anonymous White Man. Think what's in the genes from the past, in this country. What could be. The past's too near. They're alive, around – selling, donating? – their seed. The torturers who held people's heads under water, strung them up by the hands, shot a child as he approached; the stinking cell where I was detained for nine weeks, although what happened to me was nothing compared with all the rest. (LOS: 209)

Gordimer nos hace reflexionar en este fragmento sobre la presencia del colonialismo aún en el postcolonialismo, y cuando habla de la semilla de los torturadores, hemos de ir más lejos de lo meramente físico, del esperma, y percatarnos de que se refiere asimismo al germen mental que aún sigue creciendo en la mente de los sudafricanos actuales y que constituye precisamente el origen de la ironía que la autora plantea justo a continuación, pues después de este análisis nos explica cómo las dos mujeres temen también que el semen pueda pertenecer a un hombre de color, en este caso simplemente por el hecho de ser de color. La ironía como recurso postmodernista está servida: se piensa justo lo contrario de lo que se dice pensar, se critica al segregacionista pero se sigue temiendo al negro sólo por el hecho de serlo:

If the anonymous drop contains a black's DNA, genes? It would bring to life again in Karen's body, our bodies as one, something of those whose heads were held under water, who were strung up by the hands, a child who was shot. No matter whether this one also brings the contradictions of trouble and joys that are expected of any child. (LOS: 209)

Finalmente, el miedo a este pasado las vence y ambas renuncian a la idea de que Karen sea fecundada, de modo que es el no nacido el que entonces, rompiendo de nuevo toda lógica y viniendo de la nada, se dirige al lector: “So I was never born. Refused, this time. I suspect it was the only time. But then what I have is not what is experienced as memory” (LOS: 210). De este modo, el pasado irrumpe de nuevo en esta nueva época postcolonial, como Coetzee se

encarga de señalar: “Fearful that the being they bring into the world may reincarnate the spirit of the old South Africa, they retreat from their resolution.” (Coetzee, 2007: 252-253).

Esta historia constituye uno de los mejores ejemplos del modo en que el pasado aún sigue vivo en las mentes de los sudafricanos de hoy en día, haciendo de esta historia un perfecto ejemplo de la literatura postcolonial al tiempo que postmodernista, como se deduce del planteamiento del tema de la identidad, de la polifonía narrativa que combina la narración de Gordimer con la reflexión del no nacido, o la ruptura de toda lógica en la aparición y participación del no nacido en el relato.

La sexta y última historia dentro de esta novela corta es un interesante relato en el que un abuelo experimenta la sensación del retorno kármico en la nieta en la época actual. En este caso Gordimer nos traslada a un escenario diferente: al de la Segunda Guerra Mundial en la historia del abuelo y al de las repúblicas ex soviéticas una vez desmantelada la antigua URSS en la historia de la nieta.

Gordimer describe en primer lugar el modo en que el abuelo, soldado soviético durante la Segunda Guerra Mundial, es apresado por los nazis y más tarde asesinado. Justo a continuación nos hallamos ante la historia de Elena, la protagonista, una niña de la nueva Rusia que ve esfumarse sus ilusiones por estudiar y que se aferra al primer trabajo que encuentra: el de camarera de piso en un hotel. Este trabajo le lleva a conocer a un italiano del que se hace amante y al que sigue hasta Italia con la esperanza de encontrar un medio de vida que aparte a su abuela de la mendicidad, y todo parece sonreírle cuando se convierte en la esposa del primo del amante. Sin embargo, el retorno kármico del abuelo en Elena le hace rechazar toda esta vida e incluso la nueva vida que empezaba a crecer en ella (se practica un aborto) cuando su marido la lleva un día a visitar su inmensa vaquería: tan pronto Elena ve los barrotes tras los que se encierra a los animales, ésta es invadida por la desesperación de su abuelo cuando se encontraba tras los barrotes de los campos de concentración nazis, algo que ella percibe en sí misma al sentirse atrapada en este nuevo mundo de comodidades: “She is swollen with such horror, her body

feels the iron bars enclosing her, the bars are before her eyes, she cannot turn about, escape to the house.” (LOS: 231) Es tal el tormento que Elena siente que decide que su hijo no nazca por ser hijo de el carcelero de los animales: “And there is now, here, a child inside her seeded by the owner of these beasts in iron bars” (LOS: 231). Como bien señala Coetzee, Elena se hace consciente de su situación de subyugada y decide que tanto ella como su hijo deben escapar de ella:

She recognises for the first time what she represents to these Western Europeans: an animal, a breeder, a female unit with a functioning reproductive system. Unwilling to play such a role, she deliberately aborts the child she is carrying, a child that might have housed the homeless soul. (Coetzee, 2007: 252)

De nuevo se rompen las barreras temporales y todos los límites de la lógica en esta historia en la que el abuelo vuelve al futuro para concienciar a su nieta de la realidad que está viviendo y originar así su vuelta a Rusia. El relato se cierra con la voz de abuelo en un claro ejemplo de polifonía narrativa que nos ayuda a comprender esta intemporalidad: “And within her, a maléense I harbour resents this being – *hers* – as the victim she is in this phase of possible existence” (LOS: 233).

Tras estos seis fragmentos en los que lo real se mezcla con lo irreal y en los que los diferentes retornos kármicos sirven de inmanencia en esta indeterminación dando forma a indetermanencia de Hassan, Gordimer cierra la novela corta con una reflexión sobre los retornos y sobre el infinito que estos constituyen:

This is infinity: reward, forgiveness, another chance or final punishment for all the misdeeds of all the karmas so far... only so far.
I understand.
It means you are condemned to live forever. (LOS: 237)

**BEETHOVEN WAS ONE-
SIXTEENTH BLACK AND OTHER
STORIES. 2007**



- . "Beethoven Was One-Sixteenth Black"
 - . "Tape Measure"
 - . "Dreaming of the Dead"
 - . "A Frivolous Woman"
 - . "Gregor"
 - . "Safety Procedures"
 - . "Mother Tongue"
 - . "Allesverloren"
 - . "History"
 - . "A Beneficiary"
- . "Alternative Endings"
 - The First Sense
 - The Second Sense
 - The Third Sense

En la más reciente colección de relatos, escrita en 2007, se dan de nuevo temas recurrentes de la literatura postcolonial tales como la persistencia de la vieja mentalidad en la nueva época, así como la descripción de la nueva corrupción que mantiene mucho en común con la que se dio en tiempos del apartheid. Asimismo, son muchos los rasgos postmodernistas que podemos apreciar en estas historias cortas y que iremos describiendo de forma paulatina a lo largo de nuestro análisis.

1. “Beethoven was One-Sixteenth Black”

En “Beethoven Was One-Sixteenth Black” Gordimer nos plantea nuevamente la problemática postcolonial y postmodernista del cuestionamiento del nuevo sujeto en tiempos del post-apartheid, como ya nos introduce el propio título: un locutor de radio de música clásica hace la afirmación que da título a la historia como parte del reconocimiento que la nueva Sudáfrica desea hacer hacia el “otro” de color que vivió el segregacionismo durante tanto tiempo. A partir de aquí el narrador, un hombre blanco que siempre luchó contra el apartheid y que aún hoy sigue siendo coherente en el nuevo escenario de oportunismo del post-apartheid (“Survivors’ because some of the black comrades [...] had moved on high circles in cabinet posts and boardrooms”, BWOSB: 10), inicia una búsqueda paralela que le permita encontrar la carga genética que en él pueda haber de este “otro” negro: “Once there were blacks wanting to be white. Now there are whites wanting to be black. It’s the same secret” (BWOSB: 3).

Desde el principio del relato Gordimer rompe la ilusión narrativa al interpelar al lector y hacer la siguiente reflexión con respecto al protagonista: “Frederick Morris (of course that’s not his name, you’ll soon match on I’m

writing about myself, a man with the same initials)” (BWOSB: 3). De este modo, Gordimer no sólo rompe la ilusión del relato, sino que hace extensivo este problema a cualquiera.

El problema de la identidad surge desde el momento en que el protagonista, tras escuchar el comentario del locutor en la radio, inicia una búsqueda en su pasado que lo remite a su bisabuelo, un inglés que emigró a Sudáfrica para explotar el negocio de los diamantes y que aparte de su familia inglesa tuvo hijos con diferentes mujeres de color en Sudáfrica, de donde él cree que pudiera venirle cierta ascendencia genética negra. El descubrimiento de lo que pudo haber sido la vida de su abuelo se le presenta al protagonista también como una indagación que su antecesor había hecho en su propio sujeto, y estableciendo un paralelismo con la búsqueda de diamantes que le llevó a Sudáfrica, Frederick afirma que: “He prospected with obstinate faith in his quest, in himself, for five years” (BWOSB: 7).

Así, tras estudiar todas las fotos y documentos que guardaba su madre, Frederick decide viajar durante sus vacaciones de Semana Santa a Kimberley, una antigua *township* para ciudadanos negros, con la intención de encontrar a alguien que esté unido a él por algún tipo de parentesco. En su visita no encuentra a nadie que se apellide como él, pero tras indagar sobre el tema en un bar, la conversación gira en torno al cuestionamiento de la personalidad que vertebra todo el relato, y así uno de los hombres del bar le dice: “My brothers gone off to Cape Town they don’t know who they are anymore” (BWOSB: 15), presentando a sus hermanos como el nuevo sujeto escindido del postcolonialismo y del postmodernismo. Cuando éste hombre pregunta a Frederick de dónde viene, éste se para a analizar su personalidad de blanco como desconocida en parte, pues sabe poco de su pasado: “From the science faculty of the university with the classical columns, the progeny of men and women in the professions, generations of privilege that have made them whatever it is they are. They don’t know what they might have been” (BWOSB: 15). Y es en esa búsqueda en el pasado en lo que se empeña para intentar entender el presente: “The past is valid only in relation to whether the present recognises it” (BWOSB: 7), buscando una gota de sangre negra en su sangre que le haga encontrarse a sí mismo, aunque ello le suponga romper con la idea

que siempre había defendido de que no hay distinción alguna en la sangre de las personas. De este modo, el protagonista queda sumido en la contradicción postmodernista de la indefinición del sujeto en contraposición a la seguridad de los tiempos del apartheid, tal y como Gordimer comenta en las líneas que cierran el relato:

So what's happened to the ideal of the Struggle (the capitalised generic of something else that's never over, never mind history-book victories) for recognition, beginning in the self, that our kind, humankind, doesn't need any distinctions of blood percentage tincture. That fucked things up enough in the past. Once there were blacks, poor devils, wanting to claim white. Now there's a white, poor devil, wanting to claim black. It's the same secret. (BWOSB: 16)

2. "Tape measure"

Esta historia juega desde el título mismo con la ambigüedad, pues en realidad se trata del relato de "a tapeworm", no "a tape measure", es decir, la historia trata de una tenia en el intestino de un humano. Lejos de la narrativa de tiempos del apartheid, ahora nos encontramos ante un parásito que elucubra y medita durante el tiempo que vive en el intestino de su anfitrión.

En la elección misma del parásito como protagonista Gordimer nos acerca al recurso postmodernista de la representación de lo irrepresentable. Pero es más, la tenia no sólo tiene consciencia propia, sino que además lleva a cabo reflexiones que también tienen mucho de postmodernistas. Así, el parásito no únicamente se nos presenta como un conocedor culinario: "My beginning is ingestion – yes, sounds strange. But there it is. I might have been ingested in a scrap of lettuce or in a delicacy of raw minced meat known as, I believe, Beefsteak Tartare" (BWOSB: 19), sino como un conocedor literario capaz de hacer uso de la intertextualidad al citar la historia bíblica de Jonás para establecer el paralelismo entre la expulsión de la ballena y su propia expulsión del cuerpo de su huésped: "Jonah was spewed by the whale" (BWOSB: 22).

La consciencia de la tenia va más allá hasta el punto de que ésta lleva a cabo una meditación sobre el desconocimiento que no le hizo percatarse del intento de su huésped por deshacerse de ella: “Ah to be cleansed of that filth I had never suspected was what the nourishment I shared with my host became when we’d taken our fill of it. Blessed ignorant, all those years I was safe inside...” (BWOSB: 23).

Pero en una lectura más detallada hallamos el modo en que la tenia descubre su desconocimiento, logro claramente postmodernista al tiempo en que su huésped deshace la unión con ella para volver a sí mismo, ya que también el huésped se busca a sí mismo y el modo en que estar bien consigo mismo físicamente podría ser extrapolable al intento por encontrarse a sí mismo.

El relato se cierra con otra ruptura de las fronteras de la lógica, pues vida y muerte están unidas, y la tenia muere para nacer de nuevo:

Maybe there, where this force lands, one of my eggs (we all have a store within us, although we are loners and our fertilisation is a secret) will find a housefly carrier and settle on a scrap of lettuce or a fine piece of meat in a Beefsteak Tartare. Ingestion. The whole process shall begin over again. Come to life. (BWOSB: 24)

3. “Dreaming of the Dead”

En esta historia que narra un sueño en el que Gordimer se encuentra con tres de sus amigos muertos proliferan los elementos postmodernistas como la indeterminación, la representación de lo irrepresentable y la intertextualidad. Nada más comenzar, el relato enfatiza la indeterminación temporal y espacial en la que se ubica el sueño:

Because dream has no place, time, the Empyrean – always liked that as my free-floating definition of Somenowhere – balloon without tether to earth. There is no past no present no future. All is occupied at once. Everyone there is without boundaries of probability. (BWOSB: 27)

Todos se reúnen en este “Somenowhere” (“They carry all this to the Somenowhere” (BWOSB: 31), que Gordimer identifica, sin embargo, con el restaurante chino newyorkino que Susan Sontag, una de las amigas con la que comparte su experiencia en el sueño, siempre prefirió.

Asimismo, tampoco son aplicables aquí las relaciones de causa y efecto: “Guests? Whose invitation is it. Who hosts. Such causation doesn’t apply” (SWOSB: 27). También se presenta como un sinsentido el concepto de finalidad, al que se da un valor hegemónico contra el que hay que luchar, siguiendo un discurso postmodernista: “Everything is unfinished. Finality: that’s the mistake. It’s the claim of dictatorship. Hegemony” (BWOSB: 33). Por supuesto, en el sueño no existe un orden que seguir: “Dream has no sequence as we know it, this following that. This over, that beginning” (BWOSB: 33), ni tienen cabida elementos tan básicos en la vida cotidiana como la temperatura: “there’s no climate in dream” (BWOSB: 29) o el tacto: “Touch isn’t always felt, in dream” (BWOSB: 34). En definitiva, todos estos elementos constituyen lo irrepresentable que Gordimer pretende describir, y a ellos hemos de unir la ruptura de la ficción llevada a cabo por la escritora cuando ésta hace referencia de pronto al modo en que el gato la despertó mientras soñaba, para luego continuar soñando: “I wonder now, awakened in bed by a heavy cat settling on my feet...” (BWOSB: 30).

En la descripción que Gordimer hace de sus amigos, ésta enfatiza lo alejadas que estaban sus personalidades del hermetismo. La definición contraria de personalidades siempre abiertas a lo que esté por venir hace hincapié en este rasgo postmodernista: “This is not a group in which each sees personal identity and its supposed unquestioning royalty cast by birth, faith, country, race, as the decisive and immutable sum of self” (BWOSB: 31).

Pero si hay una característica postmodernista que merece especial atención, ésta es la intertextualidad y el modo en que se hace presente en forma de cita y continua alusión a sus amigos escritores: Edward Said, Anthony Sampson y Susan Sontag. Como puede imaginarse, dada la presencia de personajes como Edward Said, imprescindible en la comprensión del

elemento postcolonial, el postcolonialismo se convierte en tema recurrente de conversación, razón por la que podemos hablar de este relato como postcolonial a la vez que postmodernista: “Edward is a Palestinian, he’s also in his ethics of human being, a Jew, we know that from his writings, his exposure of the orientalism within us, the invention of the Other that’s survived the end of the old-style colonialism into globalisation” (BWOSB: 31).

4. “A Frivolous Woman”

Gordimer nos ofrece en esta historia un ejercicio de constructivismo. En la Sudáfrica actual, los familiares de una mujer muerta encuentran baúles con sus ropas – siempre quiso ser artista – y a partir de aquí recrean lo que pudo haber sido la vida de esta mujer que siempre entendió la vida como una fiesta: “What could not make a good store to entertain, draw on light-hearted liveliness, was not admitted for communication” (BWOSB: 51).

Teniendo en cuenta este carácter frívolo, cuesta imaginar cómo pudo haber vivido su estancia en un campo de concentración o cómo pudo haber reaccionado ante el suicidio de su segundo marido. En definitiva, se deja vislumbrar la complejidad del ser humano en la figura de esta mujer, lo que desenmascara la ironía del título.

Sólo queda, en un ejercicio de constructivismo, imaginar en el presente lo que pudo ser ese pasado, ahora inaccesible y sólo recreable: “The past is a foreign country. No entry” (BWOSB: 53).

5. “Gregor”

Esta historia constituye un ejercicio postmodernista de performatividad, de paraliterariedad y de intexterxtualidad. Recordemos que Rodríguez Salas hablaba de la paraliterariedad como el fenómeno que consiste en llamar nuestra atención sobre el proceso creativo para mostrar su artificialidad (Rodríguez Salas, 2003: 165), y es eso lo que Gordimer hace nada más empezar el relato: “A few mornings ago when I sat down at this typewriter as I do now, not waiting for Lorca’s *duende* but getting to work...” (BWOSB:

58). La escritora nos sitúa de este modo ante el proceso creativo y ante su relación con el lector, invitando a éste a participar en el texto y a que reflexione asimismo sobre la presencia de la literatura en nuestras vidas, lo que formula tanto en términos de intertextualidad como de hipertextualidad: “Anyone who is a reader knows that what you have read has influenced your life” (BWOSB: 58).

Así, Gordimer usa el recurso de la intertextualidad al hablar de autores determinantes en su carrera como escritora, tales como Marcel Proust y Kafka. Y es de Kafka precisamente de donde parte para iniciar el ejercicio de hipertextualidad en el que se va a convertir el relato: así como en *La metamorfosis* de Kafka Gregorio Samsa amaneciera convertido en una cucaracha, en el cuento de Gordimer aparece una cucaracha en una parte hermética de su máquina de escribir electrónica, lugar en donde sería imposible que accediese ningún animal. No sólo se trata de un ejercicio hipertextual de transformación que podríamos considerar como parodia, sino que la escritora va más allá al plantear la posibilidad de que el elemento literario pueda haber originado el animal, pues precisamente el día en que apareció la cucaracha ella estaba leyendo los *Diarios* de Kafka. De este modo, Gordimer deja a criterio del lector la posibilidad de la existencia del elemento mágico en la vida cotidiana, con lo que nos encontraríamos ante un posible caso de realismo mágico:

Had I *caused* the creature.

Is there another kind of metamorphosis, you don't wake up to find yourself transformed into another species, wriggling on light-brown shiny back and feeling out your space with wispy sensors, but the imagining of such a being can create one, independent of any host, physical genesis; or can imagination summon such a live being to come on out of the woodwork and manifest itself? (BWOSB: 59-60)

Por supuesto, cuesta creer que esto pueda ser así: “What nonsense” (BWOSB: 60), dice la propia autora; Imposible que el animal pudiese estar atrapado en ese lugar de la máquina, le dice una amiga: “I called a friend and she reacted simply: It's impossible. Can't be” (BWOSB: 59).

Sin embargo, Gordimer establece esta asociación y decide llamar a la cucaracha “Gregor” en alusión al personaje de Kafka. La historia combina esta preocupación con las peripecias que la escritora debe llevar a cabo para que le solucionen el problema, y finalmente cuando un vecino consigue abrir la parte hermética de la máquina de escribir sólo encuentran los restos que quedan del animal, que son polvo y el trozo de una pata:

Peered close, and there he was.
His own pyre. Somehow consumed himself.
A pinch of dust. One segment of a black leg, hieroglyph to be
decoded. (BWOSB: 62)

Finalmente no se aclara si todo fue una mera consecuencia o no, pero sea como sea, Gordimer deja planteada la posibilidad de que lo mágico esté presente en el mundo real, reforzando la idea de la existencia del realismo mágico que ya hemos identificado en otras historias con anterioridad.

6. “Safety procedures”

El título de este relato alude a la seguridad en vuelo, tema que vertebra esta historia y que servirá de excusa para otro tipo de planteamientos. Desde el principio del relato el narrador y su esposa reflexionan sobre la peligrosidad de viajar en avión antes de que el marido tome un vuelo, lo que se convierte en una prolepsis de lo que sucederá con este vuelo.

Pero el hecho de que el vuelo casi acabe en tragedia no es lo único relevante en el relato, sino que aparecen muchos otros factores también importantes: así, el vuelo se convierte en libertad para el protagonista, que en el vacío del cielo reflexiona sobre sí mismo y sobre todos los elementos que cotidianamente le coartan como sujeto:

Nothing. Up there, out there, I do not have within me love, sex, wife, children, house and executive office. I do not have a waiting foreign city with international principals and decisions. Why has no artist – not even the abstractionists – painted this state attainable only since the invention of passenger aircraft? (BWOSB: 68)

Aquello que el protagonista quisiera que reflejasen los artistas, la angustia y el vacío del sujeto postmodernista, cobra un lugar protagonista en este relato.

La infelicidad del protagonista se ve amplificada en otro personaje, en la mujer que viaja a su lado y que ante el casi inminente accidente permanece inmutable leyendo un libro, lo que hace pensar al protagonista que está loca. Sin embargo, se trata de una suicida en potencia que ha intentado quitarse la vida varias veces ya sin éxito y que por ello piensa que el avión no se estrellará, puesto que no consigue morir:

- It's all right. The plane will somehow land. You're safe. Everyone.-
I didn't know if she was unbelievably courageous, doped by some religious faith, or mad.
She spoke again, her head resisting the tumultuous pulls against her body.
- It won't happen. Because I'm aboard. This last year I have to tell you I have tried three times, three different ways, to end my life. Failed. No way out for me. So it seems I can't die, no flight I will take will kill. (BWOSB: 71)

La falta de lógica de este razonamiento, la ruptura postmodernista de lo lógico, así como la angustia y la infelicidad del sujeto son los protagonistas de esta historia en la que un accidente de avión no es más que el escenario.

7. "Mother Tongue"

Volvemos aquí al recurrente tema de la identidad, al sujeto que no acaba de entenderse, y en este caso Gordimer lo une al idioma, al *man-in-language* del que hablaba Lamia Tayeb, tal y como es vivido por el nuevo tipo de *exile* postcolonial como parte de sus dificultades para encontrarse a sí mismo.

Para ello, la autora focaliza la figura del exilado desde dos perspectivas diferentes: en primer lugar, en el emigrante sudafricano que intenta encajar en la sociedad alemana sin acabar nunca de lograrlo. En segundo lugar, Gordimer nos presenta esta figura en la alemana que se convierte en su mujer, la nueva

exile que llega a la nueva Sudáfrica y que tampoco consigue integrarse con éxito en la nueva sociedad.

En ambos casos el idioma se constituye en elemento fundamental de integración. Y si en el caso de él fue mayor, aunque no total, la integración en la sociedad alemana, en el de ella se hace particularmente complicado, algo que queda especialmente patente en la fiesta que se describe al final, en la que ella se encuentra sola a pesar de estar rodeada de personas. El idioma se convierte en un muro entre la protagonista y los demás ya que, aunque ella hable el inglés razonablemente bien, los giros y expresiones locales acaban constituyendo una jerga que acaban por excluirla. Son formas de hablar que vienen del pasado, restos del antiguo colonialismo en el nuevo postcolonialismo que resulta no ser más que una continuación del colonialismo anterior y que se convierte así en un ejemplo del postcolonialismo dependiente del que hablábamos en el capítulo dedicado a este tema: “It’s a wrestling match of words that come from the past, with touch that comes from the past” (BWOSB: 83).

Y como durante el apartheid sirviera para segregar, también ahora el idioma la acaba segregando a ella:

She was alone and laughed – she did not know what at. She sat beside the woman and her husband who were hugging, celebrating each other in the easy way of those who have old connections of intimacy enoded in exchanges of a mother tongue, realeased by wine and a good time had by all. She laughed when everyone else did. And then sat quiet and nobody noticed her. She understood she didn’t know the language.

The only mother tongue she had was his in her mouth, at night. (BWOSB: 84)

De este modo Gordimer vuelve a plantear el problema de la persistencia de los postulados del antiguo régimen segregacionista en su Sudáfrica contemporánea, en este caso tal y como se hace patente en la persistencia de lo colonial en el idioma.

8. “Allesverloren”

Siguiendo con el planteamiento sobre el sujeto, Gordimer presenta esta historia en la que la protagonista intenta indagar en los rasgos menos conocidos de la identidad de su marido recién fallecido. De ese modo la mujer va recogiendo fragmentos de aquí y de allá que le permitan tener una imagen más completa y heterogénea de lo que éste fue, y hay una parte de esta vida que le resulta especialmente atrayente, la de la bisexualidad que él siempre negó a pesar de haber mantenido una relación homosexual en un momento de su vida.

Esta indagación lleva a la protagonista a Europa, más concretamente a Londres, con la excusa de un congreso, pero con la firme intención de encontrarse con el que fue amante de su marido en el pasado. En la desesperación del vacío que sigue a la pérdida de un ser querido, la mujer necesita hablar con alguien, y especialmente con este alguien que le pueda dar luz sobre esa faceta del fallecido que aún no consigue entender: “Whom to talk to. There’s only one. One who can recall” (BWOSB: 92).

La entrevista se desarrolla dentro de una dinámica de lo no dicho, y a pesar de que para ella es de vital importancia conocer a este hombre y con él todos aquellos matices que desconoce acerca del que fue su marido, le deja claro desde el principio que no se trata de nada personal, con lo que la ironía está presente en todo el relato, pues se enfatiza precisamente la expresión de lo contrario de lo que parece expresarse: “*Nothing personal. Only dates, places, professional activities in those months in the shared flat, to bring her man back, piece him together, his life that must continue to exist for her survival*” (BWOSB: 97).

Ante la angustia postmodernista del sujeto incompleto, ella desea recoger todos estos fragmentos que le permitan entenderlo por completo, algo que se demostrará imposible en el relato en el que el que fue amante de su marido rompe la ironía para hablar abiertamente de su aventura, pero sin que esto consiga hacer aparecer a su marido como la totalidad que ella deseara: “You know the one you knew. Cannot know the other, any other.

Allesverloren” (BWOSB: 101), y el nombre del vino sudafricano con el que obsequia al antiguo amante no hace más que confirmar esto: “Allesverloren, ‘everything lost” (BWOSB: 101).

9. “History”

En este relato emplazado en Europa Gordimer representa el *exile* en la figura del loro de un restaurante francés. Desde el principio la escritora hace hincapié en que el loro es un emigrante que viene de África: “English tourists and those retired from their cold shires, by their culture amateur ornithologists, know that the parrot is African, and also know him by name, Auguste” (BWOSB: 106).

Gordimer ha elegido al loro como animal que emigra y que imita aquello que oye como representación postmodernista de la figura del *exile*, cuyo sujeto acaba siendo todo lo que los demás quieren que sea, y es esta angustia vital la que el animal comunica al final del relato gritando términos aprendidos de todos aquellos que lo han convertido en lo que es. Así, haciendo extensiva esta angustia a los demás, la escritora lleva a cabo un retrato colectivo del sujeto postmodernista angustiado:

He yells anguish, PAPA PAPA PA-PAA! Where is that child from whom this cry came, and is stored, maybe for the rest of a hundred years? PA-PAA! Where is the father who was called for in desperate appeal, and did he ever come. HULLO HULLO PA-PAAA PA-PAAA! BON JOUR BON SOIR WHAT? WHAT? ÇA VA? ÇA VA? The parroting that isn't only that of parrots repeats how we hide from one another's hurts. ÇA VA? How goes it.

And from the depths of whatever he has that mocks vocal chords, low and angry, there is what was overheard, what he shouldn't have overheard. Ça ne va pas du tout. Doesn't go at all. (BWOSB: 110-111)

10. "A Beneficiary"

De nuevo en la línea de las historias que intentan reconstruir sujetos, en este relato el intento por rehacer la personalidad de quien fue en su momento una actriz que no llegó a ser una primera figura acaba mostrando nuevos datos sobre la personalidad de su hija. Ésta, Charlotte, como hiciera la protagonista de "Allesverloren", desea saber cómo fue su madre tras su muerte, y por ello procede a indagar entre sus pertenencias, en donde encuentra no sólo ropas y objetos personales, sino también documentos que poco a poco le ayudan a ir juntando las piezas del puzzle que configuran la personalidad de Laila, su madre, a pesar de que, como afirma Gordimer, "a personal life can't be 'left to' a daughter, a beneficiary in a will" (BWOSB: 119).

Charlotte continúa en su empeño en reconstruir la personalidad de su madre hasta que encuentra el documento en el que quien siempre consideró como su padre pide su custodia, aún conector de que es probable que Charlotte no sea hija suya, sino de un conocido actor con el que Laila vivió un romance en Londres durante una gira. Y es aquí donde Charlotte empieza el cuestionamiento acerca de sí misma que se constituye en su propia búsqueda.

A lo largo del relato las nociones estancas en las que se mueve Charlotte se muestran como no válidas, y así como su madre no puede ser reconstruida totalmente, tampoco tiene sentido que busque la razón por la que su padre, el neurocijano sudafricano y no el actor británico, se hizo cargo de su educación a pesar de vivir siempre en la incertidumbre de si realmente es su padre, ya que todo es más complejo que la búsqueda de una razón. En definitiva, toda problemática se muestra mucho más complicada de lo que le pareciera a simple vista, lo que hace que Charlotte acabe por percibir su mundo como irreal, modo en que lo define el sábado después de haber conocido la incertidumbre de su origen: "She and her father had one of their regular early dinners at his favourite restaurant, went on to a foreign movie by a director whose work she admired and the Saturday couldn't be spoken: unreal" (BWOSB: 124).

Durante este proceso de búsqueda de su nueva identidad llega a Sudáfrica el famoso actor que pudo ser su padre, y Charlotte lo persigue sesión tras sesión hasta que por fin consigue contactar con él e incluso entablar una amistad en la que curiosamente hablan de temas como la identidad que tanto le preocupa y de la que él como actor le puede aportar algo más: “You seem to understand what I - we – actors absolutely risk, kill themselves, trying to reach the ultimate identity in what’s known as a character, beating ourselves down to let the creation take over” (BWOSB: 131).

La búsqueda finaliza cuando Charlotte encuentra la fuerza para decirle al famoso actor que ella es la hija de Laila de Morne y que su nombre es el del personaje que su madre interpretó junto a él en una ocasión, y sin embargo el actor reacciona con frialdad simplemente haciendo un comentario sobre el personaje de Charlotte Corday. Esta frialdad, comparada con el cariño del que siempre fue oficialmente su padre, es lo que hace que Charlotte de su búsqueda por finalizada, consciente ahora de que de nada sirve buscar una razón en el mundo de los sentimientos, que le llevan de nuevo al lado del que siempre consideró como su padre: “She held him, he kissed her cheek and she pressed it against his. Nothing to do with DNA” (BWOSB: 135).

11. “Alternative Endings”

Este relato pone el broche final a esta colección mediante el uso de la fragmentación y la indeterminación expresada por tres finales alternativos. No hemos dejar pasar desapercibido el hecho de que el título sea en sí mismo postmodernista, pues alude a la apertura argumental, que constituye en sí misma una apuesta por la indeterminación. Así, si bien la temática de los tres fragmentos que constituyen esta historia final es común - el hastío en la pareja y la infidelidad -, cada uno de ellos presenta su propia idiosincrasia y gira en torno a sentidos diferentes: el primero en torno al sentido de la vista, el segundo al oído y el último al olfato.

Nadine Gordimer abre esta historia-collage con una reflexión sobre la literatura misma y sobre el proceso creativo que constituye un claro ejemplo de paraliteralidad que a la vez tiene algo de intertextualidad al citar a Graham Greene:

Asked about how fiction writers bring their imagined characters to life, Graham Greene said writers create alternative lives for people they might have encountered, sat beside on a bus, overheard in loving or quarrelsome exchange on a beach, in a bar, grinning instead of weeping at a funeral, shouting at a political meeting (my examples). (BWOSB: 139)

Mediante este análisis del proceso creativo Gordimer rompe la ilusión de la narración, que se muestra como una forma más de arbitrariedad como pueda serlo la impredecibilidad humana: “There is a choice in the unpredictability of humans; the forms of story-telling are arbitrary” (BWOSB: 140). De este modo, Gordimer convierte al canon en algo que desafiar, por lo que su postura debe ser considerada como subversiva.

Al tiempo que Gordimer reflexiona sobre el propio proceso creativo, también invita al constructivismo. Siguiendo con el discurso postmodernista, la autora hace hincapié en que ese proceso de creación debe hacerse siempre teniendo en cuenta el cuestionamiento del sujeto que viene protagonizando esta colección de relatos y que será clave en las tres historias que conforman esta gran historia: “In particular, when we come to close a story, it ends This Way, that’s the writer’s choice according to what’s been revealed to the writer of the personality, the known reactions, emotions, sense of the self in the individuals created” (BWOSB: 139).

Seguidamente estudiaremos cada uno de estos fragmentos-relato de forma individualizada.

En la primera historia Gordimer nos presenta a una pareja húngara que vive en esta nueva Sudáfrica que no da oportunidades a él, doctorado en su país pero relegado a trabajar en un supermercado, pero sí a ella, que a pesar de no tener grandes conocimientos, acaba escalando en el negocio inmobiliario, dejando atrás sus orígenes como modista. Este primer relato, “the first sense”,

debe ser entendido no únicamente como postmodernista, sino también como postcolonial, pues se vuelve a hacer hincapié en la descripción de la Sudáfrica del post-apartheid como postcolonial: “Soon the country of adoption went through an overturn of regime of its own; victory and the different problems unvisioned that presents, preoccupied the population long programmed to see themselves only as black and white” (BWOSB: 141). Nuevamente se describe la Sudáfrica del post-apartheid como una sociedad en la que la población de color sigue aún ocupando puestos de trabajo parecidos a los que ocupaba con anterioridad. Así, mientras que Ferend, o Fred, nombre que le adaptaron, es el jefe de ventas, los chicos que acarrear las cargas del supermercado siguen siendo chicos de color si bien éstos, al contrario que la población de color en tiempos del apartheid, han podido trabajar sus músculos practicando deportes de su elección: “Stores Manager now, with a team of young black assistants carrying hugely loaded trolleys about with the power of splendid muscles raised on the soccer fields” (BWOSB: 142). Asimismo, a lo largo del relato se volverá a incidir en el modo en que el país reproduce modelos del anterior régimen. Con respecto a ella, Zsuzsana, contrata a una ayudante negra para planchar las ropas que cose al principio de la historia: “She had a little assistant to iron the seams and tack the hems, a young black girl, as he had his black team of muscle to man the trolleys” (BWOSB: 144). Gordimer también describe el modo en que la nueva élite de color acaba adoptando las costumbres de la anterior élite blanca:

She was assigned to a section of the Agency’s upmarket territory, those old suburbs from the days of early gold-mining magnates the latest generation of wealthy whites hunted for tradition that wasn’t political, just aesthetic, not to be misinterpreted, in assertive frontage and form, as nostalgia for lost white racist supremacy. The Agency’s other upmarket activity was where the emergent black jet-set looked to take possession of fake Bauhaus and California haciendas that had been the taste of the final generation of whites in power. (BWOSB: 145)

Y es en la adopción o no de esta nueva forma de vida que imita la vida de los blancos del tiempo del apartheid en donde reside la razón de la separación de la pareja, como Zsuzsi explica a Ferend el día que le pide el

divorcio, ya que ésta reconoce que todo hubiese sido diferente en Hungría, pero no aquí: “If we had still been there maybe we would have found ourselves going the same way together” (BWOSB: 153).

El hecho es que Zsusi y Ferend evolucionan de modo bien diferente, y mientras ella escala en el mundo inmobiliario, va dejando atrás todo lo que fue. Así, su primera casa y su máquina de coser son abandonadas como su pasado: “when they moved to something better she found for them, she had left behind in the little house that was their first shelter in Africa, the sewing machine” (BWOSB: 150). Por otro lado, Ferend permanece en el mismo puesto de trabajo sin ser capaz de adaptarse a las posibilidades laborales que Zsuzsi le busca: “She did try a few other possibilities for him; nothing had come of them so far” (BWOSB: 151).

Como es habitual en Gordimer, ésta utiliza la ironía para describirnos estas situaciones, y así nos encontramos con que entre la nueva decoración de la nueva casa Zsuzsi ha comprado una artesanía de un rey negro. La ironía no puede ser más clara, ya que más que representar la esencia del africano, representa la esencia del blanco que compra estos objetos como objetos de distinción en su escalada social, con lo que la escritora vacía de significado esta figura que parece mirar a Ferend en una actitud de cuestionamiento:

Picked up, there was on the underside an inscription inked into the wood. King Lukengu Tribe Bakuba Province Kasai. If he glanced up from his book, he saw it; or it saw him. It was a gift from the client of the farewell dinner invitation. Its lidded gaze. (BWOSB: 153)

Tras la separación, cada cual se posiciona en un lugar distinto en esta nueva Sudáfrica: ella en el lugar del estatus social, y él aún en el lugar reservado para los *exiles*: “The bathroom’s sauna and the electric massage chair, ready to shudder. The kitchen with the face of the black cook placed among the shining equipment. Zsuzsana has found home. He is in exile” (BWOSB: 154).

En la segunda historia dentro del relato no es tan relevante lo postcolonial como lo postmodernista. Lo postcolonial aquí es sólo esbozado en escasos detalles, como el hecho de que los protagonistas se muden a vivir a un lugar en donde vive mayormente población de color, o que una vecina aún se asombre de que inviten a músico callejero de color a su casa. Pero este relato, “the second sense”, nos describe de nuevo los problemas de una relación de pareja, que en este caso no acaba en separación y que nos viene narrado de la mano de la música, pues la música los unió a él, músico profesional que toca el chelo, y a ella, música aficionada que toca la flauta. Este relato trata acerca de lo no dicho verbalmente, pues el chelo adquiere vida propia y es quien realmente expresa lo que no dicen las palabras, de modo que es precisamente este instrumento el que hace consciente a ella de que hay otra mujer en la vida de su pareja cuando ambos se sumen en el silencio: “It is his voice, that glorious voice of his cello; saying something different, not speaking to her but some other” (BWOSB: 162).

Es entonces cuando ella emprende un ejercicio de constructivismo que la lleva a imaginar diferentes realidades, como quién pudiera ser la mujer y de qué modo se pudo enamorar él, pero todo quedará como un mundo propio para ella que él nunca se atrevió a explicarle: “She waited for him to speak. About what had happened. To trust the long confidence between them. He never did” (BWOSB: 165). Y ante la angustia, el silencio y la incomunicación es también el chelo el que anuncia el final del romance:

Then there came the time when – was it possible for this to be,
in his magnificent, exquisite playing – there was a
disharmony, the low notes dragging as if the cello refused him.
Nights, weeks, the same.
So. She knew the affair was over. (BWOSB: 166)

Llegamos así a “the third sense”, la última historia-fragmento de este último relato, que vuelve a hablarnos del desentendimiento de una pareja partiendo ahora del olfato como sentido que delata la presencia de una tercera persona. Nuevamente, en esta historia lo postcolonial aparece como marco para entender esta crisis de pareja, y así descubrimos que parte del dinero invertido en la compañía aérea que esta pareja posee viene de la explotación

de minas por parte del padre de ella: “her inheritance from her father’s platinum mining interests. Those enterprises of old regime white capitalism were not the way to safe success in a mixed economy – politically correct capitalism” (BWOSB: 170). Asimismo, sabemos que como estrategia para tener una buena imagen en este nuevo postcolonialismo, la tripulación del avión es mayoritariamente negra: “If Michael and his partner are white, the cabin attendants, one of the pilots and an engineer are black” (BWOSB: 170).

Pero el postcolonialismo no cobra más importancia en esta historia, que se centra de nuevo en la crisis de pareja que es detectada en primer lugar por el olfato del perro y más adelante por el de la mujer:

Scenting on him the smell of another woman.
She moved carefully out of bed. He was beyond stirring as her warmth left him. She went into the bathroom. Switched on the light above the mirror and forced herself to look at herself. To make sure. It was facing a kind of photography no-one had invented. It wasn’t the old confrontation with oneself. There was another woman who occupied the place of that image. Smell her. (BWOSB: 172)

Así pues, el problema no es únicamente que haya una tercera persona en la vida del marido, sino la desmembración del “yo” de la mujer, como queda patente en este fragmento, ya que tras percatarse del asunto, ésta no consigue reconocerse en el espejo.

La situación se convierte nuevamente en un paradójico diálogo de silencios por parte de él y de ella: “He had pulled his upper and lower lips in over his teeth as if to stop what he didn’t want to say. There were also words she didn’t want to say” (BWOSB: 174), pero precisamente el día en que ella decide plantear abiertamente el asunto, se percata de que la relación extramatrimonial ha terminado y que ya no habrá más martes en que fingirá estar jugando squash con sus amigos.

Sin embargo, en este caso, al contrario que en la historia anterior, no habrá una vuelta a la relación tal y como era antes, ya que la personalidad de la mujer ha quedado desmembrada para siempre como sujeto preso de la angustia postmodernista.

CONCLUSIONES

Después de este recorrido por la narrativa corta de Nadine Gordimer que nos ha llevado desde tiempos del apartheid hasta hoy en día hemos llegado a varias conclusiones que nos reafirman en nuestra hipótesis inicial.

En primer lugar, hemos comprobado que, al igual que la crítica afirmaba con respecto a la novela, existe una relación directa entre lo histórico y lo literario en la narrativa corta que lleva a la utilización de modos específicos de narrar en diferentes momentos. Esto se plasma en una evolución que parte del realismo crítico en la primera etapa, pasando por el postmodernismo que empieza a aparecer de forma esporádica en los setenta y que se muestra en su apogeo en la obra de transición *Jump and Other Stories* para acabar por convertirse en un postmodernismo postcolonial que presenta rasgos idiosincrásicos en el relato tales como el realismo mágico.

En la primera etapa, el realismo crítico se presenta como la forma utilizada por Gordimer para diseccionar las injustas relaciones de poder sobre las que se sustentó el régimen segregacionista del apartheid. Analizamos las historias cortas de este período en base a las contradicciones entre las potencialidades abstracta y concreta en base a las que se articula la vida del individuo como ser social. Asimismo llevamos a cabo este análisis partiendo de patrones que ponen ante nosotros nuevos héroes y heroínas y nuevos antihéroes y antiheroínas que contradicen la tipología del apartheid y que constituyen una nueva formulación en términos de aceptación del “otro” que se convierte en un desafío al segregacionismo del apartheid así como en un anhelo futuro de igualdad. Dentro de este análisis también se muestran las problemáticas del sujeto blanco como consecuencia de su posición como *zoon politikon*, por lo que no pueden entenderse simplemente como intimismo, tal y como afirmarían Clingman y Eckstein. Inmersos en la compleja realidad del apartheid, los sentimientos tanto de colonizadores como de colonizados están

directamente unidos a su posición en ese complejo entramado, y nadie puede escapar a este juego de poder. Tanto en los relatos que nos muestran la vida de la población blanca privilegiada como en los que nos presentan la dura realidad del hombre y de la mujer de color, todo está relacionado con el papel que éstos ocupan como animales políticos y en muchos casos los comportamientos más íntimos - como puedan ser los de pareja o los de familia - no hacen sino reflejar las situaciones de dominación imperantes en esta sociedad segregada. Prestamos especial atención asimismo a historias en las que se muestra la dominación política y social de un modo más explícito, y estudiamos la forma en que ésta se formula en términos de heterotopías de desviación, del uso de nombres y pronombres y de otras formas de subordinación que describen siempre la humillación del individuo negro a manos del blanco colonizador.

En la primera obra, *Face to Face*, Gordimer nos presenta la vida de la ciudad y muestra la potencialidad abstracta reprimida como es vivida tanto por la población blanca (“The Soft Voice of the Serpent”, “The Umbilical Cord”, “The Battlefield at No. 29”, “In the Beginning”, “A Commonplace Story”, “A Present for a Good Girl”, “La Vie Boheme”, “The Kindest Thing to Do”, “The Last of the Old-Fashioned Girls” y “The Talisman”) como por la población de color, en este caso con una mayor dimensión social. Son varios los relatos en los que la autora describe ya de un modo crítico la subordinación a la que son sometidos el hombre y la mujer de color (“Ah, Woe is Me”, “The Train from Rhodesia”, “Is There Nowhere Else Where We Can Meet”, “No Luck Tonight”) e introduce ya en esta primera colección a los falsos héroes y heroínas que acuden a un *township* con mentalidad orientalista en “The Amateurs”.

En *The Soft Voice of the Serpent* nos hallamos de nuevo ante relatos ubicados en la ciudad en donde conviven las potencialidades abstractas reprimidas de personajes blancos y de color. En esta colección es mayor el número de relatos que nos describe la frustración de la población blanca como animales sociales aislados o como personajes a quienes la superestructura

social que ellos mismos sustentan acaba por limitar. Dentro de este grupo encontramos historias como “The Hour and the Years”, “A Watcher of the Dead”, “Treasures of the Sea”, “The Prisoner”, “Another Part of the Sky”, “The End of the Tunnel” y “The Defeated”. Entre los relatos que nos muestran la humillación del “otro” a manos del “yo” colonizador encontramos algunos de gran fuerza como “The Catch” y “Monday is Better than Sunday”.

Six Feet of the Country vuelve a mostrar el equilibrio de *Face to Face* con respecto al número de relatos que describen el malestar de hombres y mujeres blancos y de color. Pero si hay algo especialmente relevante en esta colección es que se trata de la primera vez que la escritora ubica su narrativa en un entorno rural en el relato que da nombre a la colección. Las historias que se centran en la humillación de hombres y mujeres de color van aumentando en fuerza, y entre ellas nos encontramos con excepcionales ejemplos como “Six Feet of the Country”, “Which New Era Would That Be?”, “Horn of Plenty” y muy especialmente “The Smell of Death and Flowers”, el primer relato en donde Gordimer describe el nacimiento de una de sus heroínas en el momento en que es capaz de acercarse de un modo real al “otro” de color. En el grupo de relatos que muestran la infelicidad del individuo blanco hallamos “Clowns in Clover”, “Happy Event”, “A Wandering Minstrel, I”, “Face from Atlantis”, “My First Two Women”, “The Cicatrice”, “Charmed Lives”, “Enemies”, “A Bit of Young Life” y “Out of Season”.

La narrativa corta de Gordimer ve el inicio de la década de los sesenta con la publicación de *Friday’s Footprint*, la colección de relatos en la que la autora se centra con más fuerza en la descripción del malestar de los hombres y mujeres blancos. De hecho, únicamente en dos de los relatos de esta colección, “Something for the Time Being” y “The Bridegroom”, Gordimer muestra la humillación sufrida por los personajes de color a manos del colonizador. En todos los demás relatos la autora describe las vidas de personajes blancos con anhelos frustrados (“Friday’s Footprint”, “The Night the Favourite Came Home”, “A Style of Her Own”, “Check Yes or No”, “The Gentle Art”, “The Path of the Moon’s Dark Fortnight”, “Our Bovary”, “A Thing

of the Past”, “Harry’s Presence” y “An Image of Success”, su primera novela corta), y en su afán por dibujar el crisol que constituía la Sudáfrica de su época la escritora muestra con precisión la decadencia de los afrikáners en relatos como “The Bridegroom” y “The Last Kiss”.

Cinco años más tarde Gordimer vuelve a mostrar su equilibrio habitual en la descripción de maltrechos personajes blancos y negros en *Not for Publication*. Entre aquéllos que apoyan el sistema del apartheid siguen abundando los casos de incomunicación (“Son-in-Law”, “A Company of Laughing Faces”, “Vital Statistics”, “Message in a Bottle”), que muestran a personajes infelices que ven castrada su potencialidad abstracta por una potencialidad concreta impuesta (“A Company of Laughing Faces”, “The Worst Thing of All”, “Tenants of the Last Tree-House”, “Vital Statistics”, “Message in a Bottle”), y que en ocasiones huyen al exilio como forma de escapar de esa asfixiante potencialidad concreta (“Native Country”).

Con respecto al retrato de la población de color llevado a cabo en esta colección, los relatos van cobrando cada vez más fuerza, y nos encontramos con historias que serán reimpresas en diversas colecciones posteriores por su gran calidad. También es significativo el modo en que el modelo tipológico lukácsiano cobra importancia en esta colección. Así, el relato que da nombre a la colección se convierte en una crítica al orientalismo y con ello a los falsos personajes heroicos; “Through Time and Distance” también pone al descubierto a un traidor, un chico de raza negra, mientras que en “A Chip of Glass Ruby” la escritora describe a otra de sus heroínas, en este caso una mujer india. De este modo, Gordimer demuestra su teoría de que en Sudáfrica la heroicidad va unida a una actitud de reconocimiento del “otro”, y que esto no se da únicamente entre las gentes de color, por lo que ensalza a esta heroína india al tiempo que empequeñece a un traidor negro. Siguiendo con el realismo crítico, en esta colección también se incide en las relaciones de poder, y en “The African Magician” Gordimer lleva a cabo una perfecta disección de éstas, intentando subvertirlas a través de la figura del mago. Mientras tanto, en “Good Climate, Friendly Inhabitants” y en “Some Monday for Sure”, la

escritora esgrime el optimismo lukácsiano por un futuro diferente, mostrando en la primera que conocer al “otro” puede ser el modo de llegar a alcanzarlo, y dejando abierta la posibilidad en la segunda de una rebelión que dinamite el sistema segregacionista.

La obra narrativa corta de Gordimer se muestra, no obstante, como algo vivo y cambiante, lo que hace que, sin dejar ese tono realista durante todo el tiempo que dura el apartheid, ésta quede abierta a la presencia de nuevas formas textuales, con lo que en el la década de los setenta nos hallamos en *Livingstone's Companions* ante los primeros casos de experimentación narrativa postmodernista. El hecho de que convivan estos conatos experimentales con el realismo apoya nuestra hipótesis inicial de que el realismo y el postmodernismo no tienen por qué ser entendidos como antagónicos, sino todo lo contrario, lo que sitúa esta tesis en consonancia con los postulados teóricos que María José de la Torre halla en David Lodge. Así, encontramos rasgos postmodernistas como la fragmentación y la metaficción en la historia que da título a la colección, así como en “The Credibility Gap”, mientras que el realismo crítico sigue diseccionando los males de una sociedad en la que tanto los personajes blancos como de color ven frustradas sus potencialidades abstractas. De este modo, mientras que blancos y blancas son descritos como personajes infelices (el hijo de la dueña del hotel en “Livingstone's Companions”, Naomi en “A Third Presence”, la pareja protagonista de “An Intruder”, la protagonista de “The Life of the Imagination”, la chica de “The Bride of Christ”, la pareja protagonista de “Why Haven't You Written?” y Toni en “Otherwise Birds Fly In”), y la sociedad blanca es concebida como psicótica (“A Meeting in Space”), hipócrita y enfermiza (“Rain Queen”), la población de color nuevamente es mostrada en su condición de humillada, lo que es descrito con gran maestría en “A Satisfactory Settlement” y en “Africa Emergent”. Aparte de esta disección de los males de la sociedad, Gordimer nos presenta también atisbos de esperanza, dibujando nuevos héroes y heroínas, como Frances Taver en “Open House”, la protagonista de “No Place Like” que se niega a regresar a su occidentalizado país, o describiendo la decadencia de un antihéroe como Inkalamu a través del

paralelismo establecido con la casa de éste. De nuevo, el diagnóstico de los males de la sociedad del apartheid y el atisbo de una mejor sociedad definen el realismo crítico de esta obra en donde, por vez primera, encontramos rasgos del postmodernismo.

Los años ochenta nos traen las dos colecciones últimas escritas en tiempos del apartheid, *A Soldier's Embrace* y *Something Out There*, en las que se reafirma la unión entre el realismo y el postmodernismo que ya se atisbaba en *Livingstone's Companions*, al tiempo que la escritora radicaliza su postura política y dota a sus relatos de una mayor africanización, i.e. de una mayor presencia de personajes y temáticas africanas, dejando en un lugar secundario los relatos que se centran en diseccionar los males de blancos y blancas colonizadores.

Así, en *A Soldier's Embrace* sólo cuatro de los relatos (“Siblings”, “Time Did”, “A Mad One” y “You Name It”) describen la vida de personajes blancos, de nuevo mostrada como una existencia llena de insatisfacciones. La potencialidad abstracta reprimida origina en ocasiones estados mentales de angustia extrema, por lo que no es casual que de entre estos cuatro relatos, dos se centren en personas que han perdido el juicio (Maxine en “Siblings” y Ruthie en “A Mad One”), mientras que otro, “You Name It”, narra la historia de una maníaca obsesionada por el padre ilícito de su hija. Asimismo, la incomprensión entre parejas deja entrever de nuevo la falta de entendimiento social entre razas, de igual modo que las relaciones de poder dentro de la pareja se presentan como una extrapolación de las relaciones de poder de la sociedad del apartheid.

Dentro del amplio grupo de relatos centrado en la vida de los hombres y mujeres de color se dan las experimentaciones postmodernistas de esta colección, con lo que nos reafirmamos en nuestra posición de la posibilidad de coexistencia de realismo y postmodernismo. En línea con la visión liberadora recogida más tarde en *July's People* y que constituye en sí misma parte de la filosofía del realismo crítico, Gordimer dibuja una nueva sociedad en donde se

acabe con la subyugación de la población de color, y lo hace mediante recursos propiamente postmodernistas como la fragmentación y la polifonía narrativa (“A Soldier’s Embrace” y “A Lion in the Freeway”). Esta fragmentación permite asimismo la visión de la complejidad de la condición del personaje que nacerá ya en el exilio, el feto protagonista de “For Dear Life”. El desarraigo del exilio volverá a hacer acto de presencia en otras historias como “The Need for Something Sweet”, relato escrito esta vez en el más puro estilo realista, y es que junto a estos conatos de experimentación postmodernista, Gordimer incluye en esta colección más relatos realistas, algunos de ellos verdaderos clásicos de la narrativa corta de Gordimer como son “Town and Country Lovers *One*” y “Town and Country Lovers *Two*”, editados en múltiples ocasiones antes y después de su aparición en este libro, y llevados también a la pantalla. Ambos relatos describen la humillación de la mujer de color a manos del hombre blanco, en el primer caso en el ámbito urbano y en el segundo caso en el campo. También “The Termitary”, que en principio podría ser entendido simplemente como una historia de incomunicación de pareja, va más allá y se convierte en un relato sobre la incomunicación entre razas. El realismo crítico de Gordimer nos ofrece por último una descripción tipológica del traidor, en este caso encarnado en el jefe de una tribu que traiciona a su pueblo, originando el exterminio de éste.

Cuatro años más tarde, con *Something Out There*, Gordimer, que intercala nuevamente postmodernismo y realismo crítico, sigue incidiendo en la descripción de las relaciones de subyugación aún presentes en el apartheid al tiempo que el describe con nuevos matices el malestar de la población blanca. Así, la carta del padre de Kafka a su hijo se convierte en un ejercicio de metaficción que muestra el descontento del progenitor, mientras que en “Rags and Bones” la escritora lleva a cabo un ejercicio de constructivismo postmodernista que deja entrever las potencialidades abstractas reprimidas de los personajes protagonistas que nunca existieron. En “Terminal”, la tercera de las historias protagonizada por personajes blancos, la potencialidad abstracta formulada en el deseo de morir de la protagonista también se ve frustrado.

Los relatos sobre la vida de hombres y mujeres blancos disminuyen al tiempo que crecen los que describen la vida de la población de color, siguiendo con la tónica ya marcada en la anterior colección, y conviviendo con las nuevas técnicas postmodernistas. Así, en “A City of the Living, A City of the Dead”, Gordimer utilizó la fragmentación y la multiplicidad narrativa para describir tipológicamente a una traidora negra que entrega a las autoridades al proscrito que su marido había refugiado en su casa. Dentro de esta tipología encontramos también héroes y heroínas en esta colección que se presenta como la más rica en términos tipológicos. En sus páginas hallamos al héroe que es incapaz de entregar a su amante en “Crimes of Conscience” junto a heroínas como Rose en “Blinder”, o personajes como Harriet y Roland Carter en “A Correspondence Course”, quienes también responden al perfil tipológico de heroína y héroe. Todos estos relatos poblados de héroes y heroínas no hacen más que anticipar la historia en la que la redefinición tipológica gordimeriana cobra mayor importancia, “Something Out There”, la segunda novela corta de la escritora, en donde el grupo terrorista se presenta como héroe frente a los blancos segregacionistas, que resultan ser los verdaderos villanos. En esta proliferación de héroes y heroínas se capta ya la ebullición de lucha política que anuncia el final del apartheid y que aún seguirá estando presente en *Jump and Other Stories*.

Con *Jump and Other Stories* Gordimer nos sitúa en el complicado panorama político del interregno, en ese paso del apartheid al post-apartheid que nos ofrece a un tiempo la colección más política, en donde aún persiste el realismo crítico en algunos casos excepcionales, y más postmodernista escrita hasta ese momento. De este modo, 1991, el año de la concesión del Nobel, se convierte en paradigma de la redefinición literaria de la escritora, que por primera vez concibe una obra en la que las características postmodernistas identificadas por Hassan - como la fragmentación narrativa, el desafío a la autoridad del autor, la intertextualidad, la ironía, la polifonía narrativa, etc. - se convierten en los elementos clave en estos relatos que esbozan los primeros atisbos de un nuevo sujeto desconcertado que habrá de convertirse en protagonista de las historias cortas escritas durante el post-apartheid.

Asimismo, en esta colección aparece por vez primera en “Teraloyna” el realismo mágico, elemento a la vez postmodernista y postcolonial que destruye toda lógica y que habrá de afianzarse en las colecciones posteriores, convirtiéndose en un rasgo distintivo del relato frente a la novela. En “Jump” el uso de la polifonía narrativa posibilita apreciar todos los matices de un personaje complejo, un antiguo sicario que en su angustia siente la necesidad de quitarse la vida saltando desde la ventana del hotel en el que se esconde. Se trata de la misma polifonía narrativa de “A Journey”, que ofrece los diferentes matices de una relación rota que intenta renacer. En “Once Upon a Time” el postmodernismo se da en forma de travestimiento que parte del cuento de hadas tradicional para reinvertir todos los roles tradicionales en este tipo de historias. El cuento de hadas será también revertido en “A Find”, en donde la elección de la futura esposa se da en base a la falsedad en el reconocimiento de un anillo. En “The Ultimate Safari” podemos identificar aspectos postmodernistas como la ironía (también determinante en “Some Are Born to Sweet Delight” y “Comrades”), el constructivismo (base sobre la que se construye “Safe Houses”) y la indeterminación del tiempo y del sujeto desarraigado que anuncia el exilio en torno al cual se construye “My Father Leaves Home” y que ahora es abordado también por medio de la fragmentación postmodernista. Los rasgos postmodernistas siguen poblando esta colección, y así en “The Moment Before the Gun Went Off” los identificamos en el constructivismo y la performatividad del lector, mientras que en “Home” se hacen patentes en el cuestionamiento del sujeto y la indeterminación sobre la que se construye el relato. En algunos relatos son numerosos los elementos postmodernistas que coalescen. Así, en “Spoils” encontramos fragmentación narrativa, polifonía, parodia, indefinición, ruptura de la ficcionalidad y cuestionamiento del sujeto, mientras que en “What Were You Dreaming?” la polifonía narrativa, la fragmentación, la intertextualidad y el constructivismo van de la mano. *Jump and Other Stories* pasa a ser de este modo la primera obra postmodernista de Nadine Gordimer, sentando la base de una nueva forma de narrar que habrá de arraigarse en el post-apartheid al tiempo que incorpora elementos postcoloniales y anuncia el uso del realismo mágico como elemento postmodernista y postcolonial.

Es así como llegamos al nuevo milenio y ya plenamente en el post-apartheid encontramos *Loot and Other Stories* y *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, dos colecciones en las que el realismo ha dado paso al postmodernismo postcolonial que describe a nuevos sujetos desestructurados y perdidos en la búsqueda de un significado sobre un “yo” que ya no se define en contraposición al “otro” de color, tal y como había venido aconteciendo en tiempos del apartheid, sino que debe aprender a verse a sí mismo como ser incompleto e imperfecto. Esto no es más que un ejemplo de lo complicado que resulta romper con los esquemas en base a los que se articulaba el régimen del apartheid, y que Gordimer ejemplifica con otros casos de persistencia de la dinámica colonial como son la reproducción de comportamientos corruptos de los nuevos gobiernos o el segregacionismo aún presente en el subconsciente de muchos sudafricanos a pesar de haber sepultado legalmente al apartheid en las elecciones del 1994 que devolvió el poder a la mayoría de color.

En estas dos últimas colecciones Gordimer demuestra un uso pleno de un tipo específico de postmodernismo: el postmodernismo postcolonial en el que identificamos el realismo mágico como elemento osmótico que dota a esta última narrativa de una nueva impronta que la sitúa dentro del modo de narrar específico del postmodernismo no europeo. Nos hallamos de este modo con relatos en donde el realismo mágico rompe la lógica de un modo continuado. Es el caso de “Loot” y “Look-Alikes”. Junto a esto, se siguen dando numerosos casos de intertextualidad narrativa, de cuestionamiento del sujeto, y de muchas otras características postmodernistas, sin dejar en ningún momento de tratarse de una narrativa postcolonial que sigue diagnosticando los males de esta nueva sociedad tal y como se formulaba en base a la antigua dinámica colonial.

“Loot”, la historia homónima que da título a la colección, supone un ejemplo de realismo mágico en donde la ruptura de todos los límites de la lógica convive con el mundo real de la Sudáfrica del post-apartheid, y en donde también coalescen otras características postmodernistas como las desintegración del sujeto postmodernista. Se trata del mismo realismo mágico de “Look-Alikes”, relato en el que de nuevo conviven lo real y lo mágico de la

forma más natural. Sin embargo, el cariz postcolonial de este postmodernismo no se encuentra únicamente en el uso del realismo mágico, sino asimismo en la presencia constante del tema postcolonial en estas historias postmodernistas. Así, en “Mission Statement”, el nuevo postcolonialismo hunde sus raíces en el colonialismo anterior, haciendo que la protagonista, Roberta Blayne, rechace la posibilidad de casarse con Gladwell Chabruma como forma de rechazo también hacia la reproducción del modelo colonial en la nueva Sudáfrica postcolonial. Es el mismo postcolonialismo que en “Visiting George” empuja a la búsqueda de un antiguo héroe de tiempos del apartheid sin encontrarlo, y el que en “An Emissary” emerge encarnado en el mosquito de la malaria para vengarse ahora en el primer mundo. Sólo en este escenario postcolonial se puede entender la crítica que la escritora ejerce en “Karma” contra Norma, la mujer que en esta nueva época reproduce las actitudes contra las que luchó durante el apartheid, o contra el funcionario negro que ocupa la casa de los gabletes holandeses en un afán de imitar la antigua estética afrikáner. Únicamente en este contexto puede comprenderse la negativa de las amantes lesbianas a inseminarse por miedo a dar a luz al hijo de un posible segregacionista, y sólo en este contexto se entiende que la autora introduzca la tercera parte de “Karma” en esta novela corta, una historia de nuevo ambientada en tiempos del apartheid que, como puede verse en toda la colección, aún sigue vivo en el post-apartheid. El presente sigue unido al pasado, por eso no pueden faltar relatos como “The Generation Gap”, en donde la incomprensión generacional es un reflejo de la incomprensión histórica, o “The Diamond Mine”, en donde la visita a la antigua mina supone la vuelta al pasado que aún está presente. Por consiguiente, no podemos deslindar el postcolonialismo de este postmodernismo que nuevamente nos ofrece casos de constructivismo (“Visiting George”, “L,U,C,I,E”, “Homage”), y de cuestionamiento del tiempo, del espacio y de la identidad (“Loot”, “Homage”, “Look-alikes”, “An Emissary”, “Karma”) en una Sudáfrica que indaga sobre sí misma en esta nueva época.

Beethoven Was One-Sixteenth Black se mueve en la misma línea que *Loot*, y de nuevo presenta lo postcolonial como elemento básico dentro del

postmodernismo. Así, volvemos a encontrar el realismo mágico en “Tape measure”, en donde una tenia se convierte en protagonista que va a morir para volver a nacer, y puede atisbarse en “Dreaming of the Dead” y en “Gregor”, historia en la que Gordimer invita a la performatividad del lector en su cuestionamiento del elemento mágico. Otra vez, el postcolonialismo vertebró toda la colección, desde el primer relato, en el que el protagonista se afana por buscar un lugar en el pasado colonial, pasando por “Mother Tongue”, historia en la que Gordimer reformula la figura del *exile* en el nuevo contexto postcolonial de igual modo que hace en “History”. El postcolonialismo sigue presente en relatos tales como “Allesverloren” y “A Beneficiary”, en los que la autora insiste en reconstruir el pasado. En este nuevo contexto postcolonial volvemos a encontrar la crítica de Gordimer hacia quienes medran en la nueva Sudáfrica con la finalidad de escalar socialmente, como Zsuzsana, la protagonista de “The First Sense”. Y de nuevo, Gordimer une postcolonialismo con postmodernismo y nos regala nuevos casos de cuestionamiento del nuevo sujeto postcolonial (“Beethoven Was One-Sixteenth Black”, “Safety Procedures”, “Mother Tongue”, “The Third Sense”) e incluso de anteriores sujetos (“Allesverloren”, “A Beneficiary”, “History”), de ambigüedad, de ruptura de toda lógica, de intertextualidad (“Dreaming of the Dead”, “Gregor”) y de constructivismo (“A Frivolous Woman”). Nos hallamos ante una nueva fase narrativa de esta escritora que esperamos podamos seguir estudiando en el futuro. De momento, quedamos pendientes de la próxima publicación en marzo de *Telling Times: Writing and Living 1954-2008*, entre cuyos artículos esperamos encontrar más evidencias que avalen la tesis que mantenemos en este trabajo.

Con esta tesis hemos pretendido cubrir la laguna crítica que ya Lazar describía al inicio de los años noventa con respecto a la narrativa corta de Gordimer, haciendo de este estudio un viaje por la realidad política y social de Sudáfrica en todo momento, tal y como se muestra en lo más íntimo del individuo en algunos casos y como descripción de situaciones políticas y sociales más amplias en otros casos.

Conscientes de que el análisis cronológico de la narrativa corta pasa por alto otros posibles enfoques, a partir de esta tesis nos planteamos nuevos proyectos de futuro como completar el estudio de campos críticos no abordados en esta investigación tales como la historia corta, el análisis conjunto de novelas e historias cortas, o la otredad en sus implicaciones psicológicas relacionadas con la identidad (Kristeva, Lacan, etc.), o plantear el estudio de esta narrativa corta no de un modo cronológico sino por campos temáticos como pudieran ser el estudio de la narrativa corta de Gordimer durante el apartheid, el realismo mágico en Gordimer, el estudio de la narrativa corta en el post-apartheid, o el postmodernismo en la narrativa corta de Nadine Gordimer.

Mientras tanto, sólo queda mencionar que ha sido una experiencia irrepetible el no haber dejado de deleitarnos a lo largo de las páginas de la narrativa corta que Gordimer ha ido creando paralelamente al devenir histórico de Sudáfrica, en “that other world that was the world” (WAB: 114).

BIBLIOGRAFÍA

En primer lugar haremos un recorrido bibliográfico ordenado temporalmente, en consonancia con la lectura cronológica llevada a cabo en esta tesis:

I. FUENTES PRIMARIAS

1. COLECCIONES DE RELATOS

1. *Face to Face. Johannesburg: Silver Leaf. (1949)*

1. “The Soft Voice of the Serpent” (9-15)

Publicada en *Trek* (12.1:22-23) como “The Two of Us” por vez primera en 1948. Posteriormente fue publicada en *Harper’s Magazine* en mayo de 1952.

2. “Ah, Woe is Me” (16-25)

Publicada en *Common Sense* (9.12: 540-544) por vez primera en 1947.

3. “The Umbilical Cord” (26-35)

Publicada en *Trek* (12.11: 14-15, 22) por vez primera en 1948.

4. “The Battlefield at no. 29” (36-48)

Publicada en esta colección por vez primera.

5. “In the Beginning” (49-62)

Publicada en esta colección por vez primera.

6. “A Commonplace Story” (63-71)

Publicada en esta colección por vez primera.

7. “The Amateurs” (72-81)

Publicada por vez primera en *Common Sense* (9.12: 540-544) en 1948.

8. "A Present for a Good Girl" (82-93)
Publicada por vez primera en *Criteria* (1: 55-63) en 1949, y reimpresa en *Harper's Magazine* en abril de 1952.
9. "The Train from Rhodesia" (94-100)
Publicada por vez primera en *Trek* (11.21: 18-19) en 1947 y reimpresa en *Insig* en noviembre de 1991.
10. "La Vie Bohème" (101-114)
Publicada en esta colección por vez primera.
11. "Is There Nowhere Else Where We Can Meet?" (115-119)
Publicada en *Common Sense* (8.9: 387-389) por vez primera en 1947.
12. "The Kindest Thing to Do" (120-127)
Publicada en *South African Opinion* (2.9. 7-9) en 1945 por vez primera.
13. "The Last of the Old-Fashioned Girls" (128-132)
Publicada en esta colección por vez primera.
14. "No Luck To-Night" (133-143)
Publicada en *South African Opinion* (2.9: 7-9) en 1944 por vez primera.
15. "The Talisman" (144-155)
Publicada en esta colección por vez primera.
16. "Monday is Better than Sunday" (156-164)
Publicada en esta colección por vez primera.

2. *The Soft Voice of the Serpent and Other Stories*. London: Gollancz (1952)

1. "The Soft Voice of the Serpent" (1-7)
Publicada en *Trek* (12.1:22-23) como "The Two of Us" por vez primera en 1948. Posteriormente fue publicada en *Face to Face* (1949) y en *Harper's Magazine* en mayo de 1952.

2. "The Catch" (8-25)
Publicada por vez primera en 1951 en *Virginia Quarterly Review* (27.3: 386-400)
3. "The Kindest Thing to Do" (26-33)
Publicada en *South African Opinion* (2.9. 7-9) en 1945 por vez primera y posteriormente en *Face to Face* (1949).
4. "The Hour and the Years" (34-47)
Publicada por vez primera en 1950 en *The Yale Review* (40.2: 261-272) con el título "The Peace of Respectability".
5. "The Train from Rhodesia" (48-55)
Publicada por vez primera en *Trek* (11.21: 18-19) en 1947 y reimpresa en *Face to Face* en 1949 y en *Insig* en noviembre de 1991.
6. "A Watcher of the Dead" (56-67)
Publicada por vez primera en 1948 en *Jewish Affairs* (3.4: 31-35), y reimpreso en *The New Yorker* el 9 de junio de 1951 (74, 76-81)
7. "Treasures of the Sea" (68-75)
Publicada por vez primera en *Trek* (14.6: 8-11) en 1950.
8. "The Prisoner" (76-91)
Publicada por vez primera en esta colección.
9. "Is There Nowhere Else Where We Can Meet?" (92-96)
Publicada en *Common Sense* (8.9: 387-389) por vez primera en 1947, y después en *Face to Face* (1949).
10. "The Amateurs" (97-106)
Publicada por vez primera en *Common Sense* (9.12: 540-544) en 1948 y en 1949 en *Face to Face*.
11. "A Present for a Good Girl" (107-118)"
Publicada por vez primera en *Criteria* (1: 55-63) en 1949, y reimpresa en 1949 en *Face to Face* y en *Harper's Magazine* en abril de 1952.
12. "La Vie Bohème" (119-132)
Publicada por vez primera en *Face to Face* (1949).

13. "Ah, Woe is Me" (133-143)
Publicada por vez primera en *Common Sense* (8.12): 537-541, en 1947 y reimpressa en *Face to Face* (1949).
14. "Another Part of the Sky" (144-155)
Publicada en esta colección por vez primera.
15. "The Umbilical Cord" (156-165)
Publicada en *Trek* (12.11: 14-15, 22) por vez primera en 1948 y reimpressa en *Face to Face* (1949).
16. "The Talisman" (166-177)
Publicada por vez primera en *Face to Face* (1949).
17. "The End of the Tunnel" (178-193)
Publicada en esta colección por vez primera.
18. "The Defeated" (194-212)
Publicada en esta colección por vez primera.
19. "A Commonplace Story" (213-221)
Publicada en esta colección por vez primera.
20. "Monday is Better than Sunday" (222-230)
Publicada por vez primera en *Face to Face* (1949).
21. "In the Beginning" (231-244)
Publicada por vez primera en *Face to Face* (1949).

3. *Six Feet of the Country*. London: Gollanz. (1956)

1. "Six Feet of the Country" (1-15)
Publicada en 1953 en *The Forum* y ese mismo año en edición revisada en *The New Yorker*. Esta última es la versión publicada en *Six Feet of the Country* y en posteriores antologías.
2. "Face from Atlantis" (17-39)
Publicada por vez primera en 1956 en *The Paris Review* (13): 101-121.
3. "A Bit of Young Life" (41-55)
Publicada por vez primera en esta colección.

4. "Enemies" (57-68)
Publicada por vez primera en 1956 en *The New Yorker* el 19 de mayo (31-36) con el título "A Sense of Survival".
5. "Which New Era Would That Be?" (69-85)
Publicada por vez primera en 1955 en *The New Yorker* el 9 de julio (25-30).
6. "Out of Season" (87-97)
Publicada por vez primera en 1954 en *The New Yorker* el 20 de marzo (31-34).
7. "My First Two Women" (99-114)
Publicada por vez primera en 1956 en *The New Yorker* el 24 de marzo (33-38) con el título "The Pretender".
8. "Clowns in Clover"
Publicada por vez primera el 10 de octubre de 1953 en *The New Yorker* (111-117).
9. "A Wand'ring Minstrel, I"
Publicada por vez primera como "A Wand'ring Minstrel" en agosto de 1954 en *Harper's Magazine* (60-65).
10. "Happy Event"
Publicada por vez primera en 1954 en *The Forum* (2.8): 34-40, y reimpresa en marzo de ese mismo año como "A Matter of Adjustment" en *Charm: the Magazine for Women Who Work*: 96-97, 151-159.
11. "Charmed Lives"
Publicada por vez primera en febrero de 1956 en *Harper's Bazaar*: 110, 178, 180, 183, 193.
12. "Horn of Plenty"
Publicada por vez primera en esta colección.
13. "The Cicatrice"
Publicada por vez primera como "The Scar" en marzo de 1954 en *Harper's Magazine*: 35-39.

14. "The Smell of Death and Flowers"

Publicada por vez primera el 15 de mayo de 1954 en *The New Yorker*: 34-42.

4. *Friday's Footprint and Other Stories*. London: Gollanz. (1960)

1. "Friday's Footprint" (11-33)

Publicada por vez primera como "A View of the River" en *The New Yorker* el 11 de abril de 1959.

2. "The Last Kiss" (34-43)

Publicada por vez primera en 1957 en *The London Magazine* (4.2): 14-21.

3. "The Night the Favourite Came Home" (44-57)

Publicada por vez primera en esta colección.

4. "Little Willie" (58-67)

Publicada por vez primera el 30 de marzo de 1957 en *The New Yorker*: 28-31.

5. "A Style of Her Own" (68-81)

Publicada por vez primera como "The Lady's Past" en diciembre de 1958 en *Cosmopolitan*: 88-93.

6. "The Bridegroom" (82-91)

Publicada por vez primera el 23 de mayo de 1959 en *The New Yorker*: 36-39.

7. "Check Yes or No" (92-103)

Publicada por vez primera en junio de 1957 en *Mademoiselle*: 82-83, 122-126.

8. "The Gentle Art" (104-120)

Publicada por vez primera en noviembre de 1959 en *Mademoiselle*: 106-107, 135-138, 140-143.

9. "The Path of the Moon's Dark Fortnight" (121-138)

Publicada por vez primera como "The Path of the Moon" en octubre de 1958 en *Mademoiselle*: 68, 122-130.

10. "Our Bovary" (139-152)
Publicada por vez primera el 28 de septiembre de 1957 en *The New Yorker*: 41-46.
11. "A Thing of the Past" (153-166)
Publicada por vez primera en 1959 en *Encounter* (13.3): 3-10.
12. "Harry's Presence" (167-178)
Publicada por vez primera en esta colección.
13. "An Image of Success" (179-224)
Publicada por vez primera en agosto de 1959 en *Cosmopolitan*: 72-83.
14. "Something for the Time Being" (225- 236)
Publicada por vez primera el 9 de enero de 1960 en *The New Yorker*: 26-31.

5. Not for Publication and Other Stories. New York: Viking. (1965)

1. "Not for Publication" (3-19)
Publicada por vez primera en abril de 1965 como "Praise" en *The Atlantic*: 99-105, y como "Not for Publication" en *Contrast* 12 (3.4): 14-29.
2. "Son-in-Law" (21-31)
Publicada por vez primera el 11 de marzo en *The Reporter*: 37-40.
3. "A Company of Laughing Faces" (33-50)
Publicada por vez primera en julio de 1960 en *Mademoiselle*: 57-63.
4. "Through Time and Distance" (51-61)
Publicada por vez primera en enero de 1962 en *The Atlantic*: 46-50, y reimpressa ese mismo año en *Contrast* (2.1): 16-25 y en *Sunday Times Colour Magazine* el 22 de diciembre de 1963: 25-26, 28, 30.

5. "The Worst Thing of All" (63-85)
Publicada por vez primera en 1965 en *The London Magazine* (4.11): 3-21.
6. "The Pet" (87-92)
Publicada por vez primera el 24 de marzo de 1962 en *The New Yorker*: 34-36.
7. "One Whole Year, and Even More" (93-116)
Publicada por vez primera en 1964 en *The Kenyon Review* (26.1): 93-115, y reimpressa en 1965 en *The Classic* (1.4): 23-42.
8. "A Chip of Glass Ruby" (117-127)
Publicada por vez primera en 1960 en *Contrast* (1.1): 13-22 y reimpressa en febrero de 1961 en *The Atlantic*: 66-70.
9. "The African Magician" (129-145)
Publicada por vez primera el 15 de julio de 1961 en *The New Yorker*: 27-34.
10. "Tenants of the Last Tree-House" (147-165)
Publicada por vez primera el 15 de diciembre de 1962 en *The New Yorker*: 39-46.
11. "Good Climate, Friendly Inhabitants" (167-180)
Publicada por vez primera en esta colección.
12. "Vital Statistics" (181-198)
Publicada por vez primera en *The Kenyon Review* (27.1): 27-48.
13. "Something for the Time Being" (199-210)
Publicada por vez primera el 9 de enero de 1960 en *The New Yorker*: 26-31.
14. "Message in a Bottle" (211-216)
Publicada por vez primera en 1962 en *The Kenyon Review* (24.2): 227-232.
15. "Native Country" (217-229)
Publicada por vez primera como "The Proof of Love" en febrero de 1965 en *Ladies' Home Journal*: 80, 90, 93-94, 96.
16. "Some Monday for Sure" (231-248)
Publicada por vez primera en 1965 en *Transition* (4.18): 9-15.

6. Livingstone's Companions. New York: Viking. (1971)

1. "Livingstone's Companions" (3-37)
Publicada por vez primera en 1969 en *The Kenyon Review* (31.2): 181-214.
2. "A Third Presence" (39-50)
Publicada por vez primera en julio de 1965 en *Cosmopolitan*: 95-96, 98-99, y reimpresa en 1966 en *London Magazine* (6.6): 75-84.
3. "The Credibility Gap" (51-60)
Publicada por vez primera en esta colección.
4. "Abroad" (61-82)
Publicada por vez primera en 1968 en *The Southern Review* (4.3): 725-744, y reimpresa en 1970 en *Contrast 24* (6.4): 9-28.
5. "An Intruder" (83-92)
Publicada por vez primera como "Out of the Walls" el 11 de febrero de 1967 en *The New Yorker*: 34-37, y reimpresa como "An Intruder" el 22 de septiembre de ese mismo año en *Daily Telegraph Magazine*: 41, 45-46.
6. "Inkalamu's Place" (93-105)
Publicada por vez primera en 1965 en *Inkululeko* (1.3): 53-56, y reimpresa en 1968 en *Contrast 18* (5.2): 13-23.
7. "The Life of the Imagination" (107-122)
Publicada por vez primera el 9 de noviembre de 1968 en *The New Yorker*: 61-67.
8. "A Meeting in Space" (123-137)
Publicada por vez primera en 1967 como "Say Something African" en *The Cornhill Magazine* (summer): 122-135.
9. "Open House" (139-151)
Publicada por vez primera en 1969 en *Encounter* (32.2): 8-14.

10. "Rain-Queen" (153-163)
Publicada por vez primera en marzo de 1969 en *Cosmopolitan*: 142-147 y reimpresión como "The Rain Queen" en febrero de 1970 en *Nova*: 60, 62-63.
11. "The Bride of Christ" (165-181)
Publicada por vez primera en 1967 en *Nova*: 88-91, 93, y reimpresión en agosto de ese mismo año en *The Atlantic*: 58-64.
12. "No Place Like" (183-191)
Publicada por vez primera en 1971 en *The Southern Review* (7.3): 906-914.
13. "Otherwise Birds Fly In" (193-206)
Publicada por vez primera en 1969 en *The Cornhill Magazine* (summer): 296-308.
14. "A Satisfactory Settlement" (207-218)
Publicada por vez primera en enero de 1968 en *The Atlantic*: 54-58.
15. "Why Haven't You Written?" (219-231)
Publicada por vez primera el 27 de febrero de 1971 en *The New Yorker*: 37-42.
16. "Africa Emergent" (233-248)
Publicada por vez primera en 1971 en *The London Magazine*: 19-32.

7. *A Soldier's Embrace*. Harmondsworth: Penguin. (1980)

1. "A Soldier's Embrace" (7-22)
Publicada por vez primera en enero de 1976 en *Harper's Magazine*: 44, 46, 51-53, 56, 57, y reimpresión en agosto del mismo año en *Contrast* 39 (10.3): 8-22 y en *Harpers & Queen*: 66-68, 94, 116.

2. "A Lion on the Freeway" (23-27)
Publicada por vez primera en marzo de 1975 en *Harper's Magazine*: 77-78, y reimpressa ese mismo año en *The New Review* (1.10): 30-31.
3. "Siblings" (29-44)
Publicada por vez primera en 1975 en *Encounter* (45.1): 3-10.
4. "Time Did" (45-53)
Publicada por vez primera en 1977 en *London Magazine* (17.5): 11-17.
5. "A Hunting Accident" (55-66)
Publicada por vez primera en 1977 en *Encounter* (48.3): 3-8.
6. "For Dear Life" (67-72)
Publicada por vez primera en 1977 en *Encounter* (48.3): 3-8.
7. "Town and Country Lovers *One*" (73-84)
Publicada por vez primera como "City Lovers" el 13 de octubre de 1975 en *The New Yorker*: 40-46, y reimpressa como "Town Lovers" en marzo de 1976 en *Harpers & Queen*: 117-119. Finalmente fue rebautizada como "Town and Country Lovers *One*" para esta colección.
8. "Town and Country Lovers *Two*" (85-93)
Publicada por vez primera como "Country Lovers" en 1976 en *London Magazine* (16.3): 39-46. También fue publicada como "The Children" y finalmente revisada y publicada como "Town and Country Lovers *Two*" en esta colección.
9. "A Mad One" (95-104)
Publicada por vez primera en abril de 1980 en *Harpers & Queen*: 156, 158.
10. "You Name It" (105-112)
Publicada por vez primera en 1974 en *London Magazine* (14.2): 5-11.
11. "The Termitary" (113-120)
Publicada por vez primera en 1975/6 en *London Magazine* (15.5): 5-11.

12. "The Need for Something Sweet" (121-132)
Publicada por vez primera en 1977 en *The New Review* (3.34/35): 47-50.
13. "Oral History" (133-144)
Publicada por vez primera en mayo de 1977 en *Playboy* (24.5): 112-113, 206-207, 209-210, y reimpresa en julio del mismo año en *Harpers & Queen*: 77-78, 140.

8. *Something Out There*. New York: Viking. (1984)

1. "A City of the Dead, A City of the Living" (9-26)
Publicada por vez primera el 5 de abril de 1982 en *The New Yorker*: 44-52, y reimpresa en 1983 como "City of the Death, City of the Living" en *Granta 6: A Literature of Politics*: 277-293.
2. "At the Rendezvous of Victory" (27-38)
Publicada por vez primera en marzo de 1983 en *Mother Jones*: 35-40.
3. "Letter from His Father" (39-56)
Publicada por vez primera en noviembre de 1983 en *London Review of Books* 10 Oct-2 Nov: 20-23, y reimpresa en 1984 en *The Threepenny Review* (18): 3-6.
4. "Crimes of Conscience" (57-63)
Publicada por vez primera en 1981 en *Index of Censorship* (10.6): 44-45, y reimpresa en 1982 en *Frontline* (3.2): 16-17, y en *New Statesman*, 22 oct: 27-28.
5. "Sins of the Third Age" (65-77)
Publicada por vez primera en agosto de 1982 en *Cosmopolitan*: 136-141, 146.
6. "Blinder" (79-88)
Publicada por vez primera el 24 de julio de 1983 en *The Boston Globe Magazine*: 13, 16-19, 22.

7. "Rags and Bones" (89-96)
Publicada por vez primera en octubre de 1979 en *Harper's Magazine*: 88-90, 92.
8. "Terminal" (97-101)
Publicada por vez primera en 1983 en *The Fiction Magazine* (2.1): 14-15, y reimpressa ese mismo año en *The Argus* (March).
9. "A Correspondence Course" (103-115)
Publicada por vez primera el 16 de febrero de 1981 en *The New Yorker*: 42-48, y reimpressa en octubre de 1982 en *Literary Review/Quarto*: 44-47 y en ese mismo año en *The Literary Half-Yearly* (23.1): 3-14.
10. "Something Out There" (117-203)
Publicada por vez primera en 1984 en *Salmagundi* (62): 118-192.

9. *Jump and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin. 1992 (1991)

1. "Jump" (3-20)
Publicada por vez primera en octubre de 1989 en *Harper's Magazine*: 55-61.
2. "Once Upon a Time" (23-30)
Publicada por vez primera como "Once Upon a Time: A Fairy Tale of Suburban Life" en 1989 en *The Weekly Mail* 23 Dec-12 Jan: 31, y reimpresso como "Once Upon a Time" ese mismo año en *Salmagundi* (81): 67-73.
3. "The Ultimate Safari" (33-46)
Publicada por vez primera en 1989 en *Granta* 28: *Ten Year Birthday Special*: 58-69.
4. "A Find" (49-54)
Publicada por vez primera el 10 de agosto de 1990 en *New Stateman & Society*: 24-26, y reimpresso en 1990-91 en *Salmagundi* (88-89): 72-77.

5. "My Father Leaves Home" (57-66)
Publicada por vez primera el 7 de mayo de 1990 en *The New Yorker*: 40-43.
6. "Some Are Born to Sweet Delight" (69-88)
Publicada por vez primera en esta colección.
7. "Comrades" (91-96)
Publicada por vez primera en esta colección.
8. "Teraloyna" (99-107)
Publicada por vez primera el 31 de mayo de 1987 en *The Boston Globe Magazine*: 20-22, 24, 26, 28, 30, y reimpresa en 1988 en *COSAW Journal* (1): 28-32.
9. "The Moment Before the Gun Went Off" (111-117)
Publicada por vez primera en agosto de 1988 en *Harper's Magazine*: 63-65.
10. "Home" (121-140)
Publicada por vez primera el 25 de abril de 1988 en *The New Yorker*: 34-42, y reimpresa en diciembre del mismo año en *Cosmopolitan*: 224, 226, 228, 230, 232, 234.
11. "A Journey" (143-158)
Publicada por vez primera el 8 de julio de *Weekend*, suplemento del *Irish Times*: 1-2.
12. "Spoils" (161-179)
Publicada por vez primera en 1987 en *Granta* 22: 195-208.
13. "Safe Houses" (183-209)
Publicada por vez primera en esta colección.
14. "What Were You Dreaming?" (213-225)
Publicada por vez primera en 1985 en *Granta* 15: 153-164.
15. "Keeping Fit" (229-243)
Publicada por vez primera en esta colección.
16. "Amnesty" (247-257)
Publicada por vez primera el 27 de agosto de 1990 en *The New Yorker*: 39-40.

10. *Loot and Other Stories*. London: Bloomsbury. (2003)

1. "Loot" (1-6)

Publicada por vez primera en la página web de la Fundación Nobel, y el 22 de marzo de 1999 en *The New Yorker*.

2. "Mission Statement" (10-66)

Publicada por vez primera vez en esta colección.

3. "Visiting George" (70-72)

Publicada por vez primera en esta colección.

4. "The Generation Gap" (76-94)

Publicada por vez primera en esta colección.

5. "L,U,C,I,E." (98-106)

Publicada por vez primera en esta colección.

6. "Look-Alikes" (109-119)

Publicada por vez primera en esta colección y reeditada en 2005 en la colección *Leaves to a Tree*, editada por Robin Malan.

7. "The Diamond Mine" (123-132)

Publicada por vez primera el 10 de mayo de 1999 en *The New Yorker*: 82.

8. "Homage" (135-139)

Publicada por vez primera el 1 de octubre de 1995 en *Harper's Magazine*.

9. "An Emissary" (143-149)

Publicada por vez primera en esta colección.

10. "Karma" (153-237)

Publicada por vez primera en esta colección.

**11. *Beethoven Was One-Sixteenth Black and Other Stories.*
London: Bloomsbury. (2007)**

1. "Beethoven Was One-Sixteenth Black" (3-16)
Publicada por vez primera en esta colección.
2. "Tape Measure" (19-24)
Publicada por vez primera en junio de 2007 en *Daedalus*,
Summer (136/3): 97-99.
3. "Dreaming of the Dead" (27-41)
Publicada por vez primera el 29 de enero de 2007 en *New
Stateman*, vol. 136.
4. "A Frivolous Woman" (45-54)
Publicada por vez primera en esta colección.
5. "Gregor" (57-62)
Publicada por vez primera el 4 de diciembre de 2004 en *The
Guardian*.
6. "Safety Procedures" (65-71)
Publicada por vez primera en esta colección.
7. "Mother Tongue" (75-84)
Publicada por vez primera el 1 de enero de 2005 en *New
Stateman*.
8. "Allesverloren" (87-101)
Publicada por vez primera en esta colección.
9. "History" (105-111)
Publicada por vez primera el 1 de febrero de 2004 en *Harper's
Magazine*.
10. "A Beneficiary" (115-135)
Publicada por vez primera el 21 de mayo de 2007 en *The New
Yorker*.
11. "Alternative Endings (139-178)
The First Sense (141-154)
Publicada por vez primera el 18 de diciembre de 2006 en
The New Yorker.

The Second Sense (155-166)

Publicada por vez primera el 1 de abril de 2007 en *The Virginia Quarterly Review* (Spring): 268.

The Third Sense” (167-178)

Publicada por vez primera el 4 de abril de 2007 en *Playboy*: 82.

2. OTRAS FUENTES PRIMARIAS CITADAS

-----, 1998. “Berlin-Johannesburg”.
<http://www.goethe.de/af/joh/berlin/nadine/htm> 10/10/2001

-----, 1973. *The Black Interpreters. Notes on African Writing*.
Johannesburg: Ravan Press.

-----, 1988. *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places*. London: Jonathan Cape.

-----, 1998. *The House Gun*. London: Bloomsbury.

-----, 2003. “Introduction”. *The Colonizer and the Colonized*,
Albert Memmi. London: Earthscan.

-----, 1983. “Introduction”. *Selected Stories*. Harmondsworth:
Penguin, 9-15.

GORDIMER, Nadine. 1981. *July's People*. Harmondsworth: Penguin.

-----, 1999. *Living in Hope and History. Notes from Our Century*.
New York: Farrar, Straus and Giroux.

-----, 1965. *Not for Publication*. London: Victor Gollancz Ltd.

-----, 1983. *Selected Stories*. Harmondsworth: Penguin.

-----, 1992. “Turning the Page: African Writers in the
Threshold of the Twenty-First Century”. *Transition* 56: 4-10.

-----, 1995 (1994). *Writing and Being*. Cambridge,
Massachusetts & London: Harvard University Press.

II. FUENTES SECUNDARIAS

1. ENTREVISTAS

BARKHAM, John. 1990 (1963). "Author: Nadine Gordimer". *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. Jackson & London: University Press of Mississippi, 9-11.

BOLICK, Katie. 2000. "After Apartheid". *The Atlantic* Web Site.
<http://www.theatlantic.com/unbound/interviews/ba2000-0209.htm>
09/02/2000

CHANDA, Tirthankar. 1998. "Nadine Gordimer: 'La décolonisation intellectuelle est un long processus'". *L'Humanité* web site, 7 agosto.
<http://www.humanite.presse.fr./journal/1998/1998-08/1998-08-07/1998-08-07.049.html> 07/08/1998

FULLERTON-SMITH, Jill. 1988. "Off the Page: Nadine Gordimer". Retransmisión Televisiva de Thames PLC en la serie "Off the Page."

GRAY, Stephen. 1990 (1973). "Landmark in Fiction". *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. Jackson & London: University Press of Mississippi, 67-72.

INFOSEL. "En homenaje a Octavio Paz". *Infosel* website.
<http://comunidades.infosel.com/libros/articulos/entrevistas/3170>
12/09/2001

LEE, Hermione. 1986. "Talking to Writers: Nadine Gordimer". Broadcast 15 October 1986.

MACHOVER, Jacobo. 1998. "La reconstruction". *République des lettres* web site.
<http://www.republique-des-lettres.com/g/gordimer.shtml> 22/10/2000

MARCHANT, Peter et al. 1990 (1986) "A Voice from a Troubled Land: A Conversation with Nadine Gordimer." *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. Jackson & London: University Press of Mississippi, 253-262.

POWELL, Marilyn. 1984. "Nadine Gordimer: An Interview". *Canadian Forum*, 63: 17-21.

RELEA, Francisc. 2000. "Nadine Gordimer. Entrevista". Archipiélago site. <http://archipelago.org/gordimer.htm> 15/10/2000

RIIS, Johannes. 1980. "Nadine Gordimer: Interview". *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. University Press of Mississippi, 101-107.

ROSS, Alan. 1964. "Nadine Gordimer: A Writer in South Africa." *London Magazine*, 5.2: 20-28.

TERKEL, Studs. 1963. "Nadine Gordimer". *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. University Press of Mississippi, 12-32.

WALTERS, Margaret. 1990 (1987). "Writers in Conversation: Nadine Gordimer". *Conversations with Nadine Gordimer*. Eds. Nancy Topping Bazin & Marilyn Dallman Seymour. Jackson & London: University Press of Mississippi, 285-298.

2. OTRAS FUENTES SECUNDARIAS

AFZAL-KHAN, Fawzia. 1993. *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel: genre and ideology in R.K. Narayan, Anita Desai, Kamala Markandaya, and Salman Rushdie*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

APPIAH, Kwame Anthony. 1996. "Is the Post in Postmodernism the Post in Postcolonialism?". *Contemporary Postcolonial Theory: a Reader*. Ed. P. Mongia. London: Arnold, 420-444.

ATTRIDGE, Derek & Rosemary Jolly (Eds.) 1998. *Writing South Africa: Literature, Apartheid and Democracy 1970-1995*. Cambridge: CUP.

BAENA MOLINA, Rosalía. 1998. *Nadine Gordimer: Perspectiva, imaginación, identidad*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

BAKHTIN, Mikhail. 1984 (1929). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Editado y traducido por Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press.

BALDWIN, Dean. 1992. "Jump." *Magill's Literary Annual 1992*. Salem Press. *eNotes.com*.
<<http://www.enotes.com/jump-salem/jump-0300301837>> 20/09/2009

BARDOLPH, Jacqueline et al. 2001. *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.

BARNARD, Rita. 2007. *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place*. New York: OUP.

----- . 1998. "The Final Safari: on Nature, Myth, and the Literature of the Emergency". Eds. Derek Attridge & Rosemary Jolly. *Writing South Africa: Literature, Apartheid and Democracy 1970-1995*. Cambridge: CUP, 123 – 140.

BAYLEY, John. 1991. "Dry Eyes." *London Review of Books*, Vol. 13, No. 23, December 5: 20.

BERNABÉ, Jean, et al. 1993. *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness*, bilingual edition, trans. M.b. Taleb-Khyar. Paris: Éditions Gallimard.

BERSTEIN, J.M. 1984. *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of form*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BHABHA, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

----- . 1992. "Postcolonial Criticism". *The Transformation of English and American Literary Studies*. Ed. Stephen Grenblatt & Giles Gunn. New York: MLA.

BILLY, Cynthia A. 2004. "Another Part of the Sky". *Masterplots II: Short Story Series, Revised Edition*. Salem Press. [eNotes.com. http://www.enotes.com/another-part-sky-salem/another-part-sky](http://www.enotes.com/another-part-sky-salem/another-part-sky)
14/09/2009

BOEHMER, Elleke. 1995. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford & New York: OUP.

BOYERS, Robert. 1988. "Nadine Gordimer: lo social y lo íntimo". *Debats*, 24/6: 99-113.

BRAUDE, Claudia Bathsheba (Ed.) 2001. *Contemporary Jewish Writing in South Africa: an Anthology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

------. "Introduction." 2001. *Contemporary Jewish Writing in South Africa: an Anthology*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, ix-xxxix.

BRINK, André. 1994. "Complications of Birth: Interfaces of Gender, Race and Class in July's People". *English in Africa*, 21/1-2.

------. 2000 (1993). *The First Life of Adamastor*. London: Vintage.

------. 1996. *Reinventions. Old Literature; New Climates*. Nueva York: Delos Press.

------. 1998 (1996). *Reinventing a Continent. Writing and Politics in South Africa*. Cambridge, Massachusetts: Zoland.

BRYDON, Diana & TIFFIN, Helen (Eds.) 1993. *Decolonizing Fictions*. Australia & Denmark: Dangaroo Press.

CARPENTIER, Alejo. 2000 (1975). "The Baroque and the Marvelous Real". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Londres & Durham: Duke University Press, 89-108.

CARRETERO GONZÁLEZ, Margarita & Encarnación Hidalgo Tenorio. 2001 (Eds.) *Behind the Veil of Familiarity: C.S. Lewis (1898-1998)*. Bern: Peter Lang.

CHAIT, Sandra. 2000. "Mythology, Magic Realism and White Writing After Apartheid". *Research in African Literatures*, 31/2: 17-28.

CHANADY, Amaryll. 2000. "The Territorialization of the Imaginary in Latin American: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Londres & Durham: Duke University Press, 125-144.

CHEATTLE, Judith. 2003. "Writing in a State of Transition." *World and I* 18/7: 219.

CLARK, Nancy L & WORGER, William H. 2004. *South Africa – the Rise and Fall of Apartheid*. Seminar Studies in History. Harlow: Pearson.

CLINGMAN, Stephen. 1986. *The novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*. Londres: Bloomsbury.

COETZEE, J.M. 2007. *Inner Workings. Essays 2000-2005*. London: Vintage.

----- . 2007. "Nadine Gordimer". *Inner Workings. Essays 2000-2005*. London: Vintage, 244-256.

COLLERAN, Jean. 1993. "Archive of Apartheid: Nadine Gordimer's Short Fiction at the End of the Interregnum". *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Ed. Bruce King. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan: 237 – 245.

COOKE, John W. 1976. *The Novels of Nadine Gordimer*. Northwestern University. (Tesis doctoral)

----- . 1985. *The Novels of Nadine Gordimer*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

DARBY, Philip. 1997. (Ed.) *At the Edge of International Relations: Postcolonialism, Gender and Dependency*. London & New York: Pinter.

----- . 1997. "Postcolonialism". *At the Edge of International Relations: Postcolonialism, Gender and Dependency*. Ed. Philip Darby. London & New York: Pinter, 12-32.

DASH, J. Michael. 2000 (1996). "Psychology, Creolization, and Hybridization". *New National and Postcolonial Literatures. An Introduction*. Ed. Bruce King. Oxford: OUP, 45-58.

DAVIS, Geoffrey V. 2009. "'A Deeper Silence' - Dan Jacobson's Lithuania." *Africa Writing Europe: Opposition, Yuxtaposition, Entanglement*. Eds. Maria Olausson & Christina Angelfort. Amsterdam & New York: Rodopi, 39-66.

DELBAERE-GARANT, Jeanne. 2000. "Psychic Realism, Mythic Realism, Grotesque Realism: Variations on Magic Realism in Contemporary Literature in English". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 249-266.

DELIUS, Anthony. 1990. "Danger from the Digit: *The Soft Voice of the Serpent*." *Critical Essays on Nadine Gordimer*. Ed. Rowland Smith. Boston: G.K. Hall & Co.: 23-25.

DEVAULT, Marjorie. 1999. *Liberating Method: Feminism and Social Research*. Philadelphia: Temple University Press.

-----, 1999. "The Self as Resource." *Liberating Method: Feminism and Social Research*. Philadelphia: Temple University Press, 105-156.

D'HAEN, Theo L. 1999 (1998). *(Un)writing Empire*. Amsterdam: Rodopi.

-----, 2000. "Magical Realism and Postmodernism: Decentering Privileged Centers". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 191-208.

DHARWADKER, Vinay. 2000 (1996). "The Internationalization of Literatures". *New National and Postcolonial Literatures: an Introduction*. Ed. Bruce King. Oxford & New York: OUP: 59-77.

DIALA, Isidore. 2001. "Nadine Gordimer, J.M. Coetzee, and André Brink: Guilt, Expiation, and the Reconciliation Process in Post-Apartheid South Africa". *Journal of Modern Literature*, 25/2, Winter 2001/2002, 50-68.

DIRLIK, Arif. 1996. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism". *Contemporary Postcolonial Theory: a Reader*: Ed. P. Mongia. London: Arnold.

DRAUGSVOLD, Ottar G. (Ed.) 2000. *Nobel Writers on Writing*. Jefferson: McFarland & Co.

DRIVER, Dorothy. 1983. "Nadine Gordimer: the Politicisation of Women". *English in Africa*, 10/2: 29-54.

----- et al. 1994. *Nadine Gordimer. A Bibliography of Primary and Secondary Sources, 1937-1992*. London, Melbourne, Munich, & New Jersey: Hans Zell Publishers.

EAGLETON, Terry. 1986. 'Capitalism, Modernism and Postmodernism'. *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso, 131-47.

----- . *The Illusions of Postmodernism*. 1996. Oxford: Blackwell Publishers.

ECKSTEIN, Barbara. 1990. "Everything, Nothing and This Here Now: the Short Fiction of Nadine Gordimer". *The Language of Fiction in a World of Pain*. University of Pennsylvania Press, 119-136.

----- . 1990. *The Language of Fiction in a World of Pain*. University of Pennsylvania Press.

----- . 1985. "Pleasure and Joy: Political Activism in Nadine Gordimer's Short Stories". *World Literature Today*, 59/3: 343-346.

ELLIS, Nesta Wyn. 1978. "In Black and White". *Harpens and Queen*, November 1978: 296-298.

ETTIN, Andrew Vogel. 1993. *Betrayals of the Body Politic: the Literary Commitments of Nadine Gordimer*. The University Press of Virginia.

FALLON, Erin et al. 2001. (Ed.) *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Westport: Greenwood Press.

FARIS, Wendy B. 2000. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 163-190.

FLAHERTY, Dolores & Roger. 1993. "Gordimer's Short Stories. A Special Treat for Fans." *Chicago Sun Times*. *HighBeam Research*. <<http://www.highbeam.com>>. 12/09/2009

FLORES, Ángel. 2000 (1967). "Magical Realism in Spanish American Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 109-118.

FOSTER, John Burt Jr. 2000. "Magical Realism, Compensatory Vision, and Felt History: Classical Realism Transformed in *The White Hotel*". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 267-284.

FOUCAULT, Michel. 1984 (1967). "Des espaces autres. Hétérotopies." *Architecture, Mouvement, Continuité*. N° 5 : 46-49.

FROELICH, Vera P. & HALLE, Jennifer. 1998. "Gordimer's 'Once Upon a Time'". *Explicator*, 56/4: 213-216.

GENETTE, Gérard. 1989 (1962). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.

GITHII, Ethel W. 1981. "Nadine Gordimer's *Selected Stories*". *Critique: Studies in Modern Fiction*, Vol. XXII, No. 3, 45-54.

GODWIN, Gail. 1976. "Out of Africa and India". *Harper's Magazine*, Vol. 252, No. 1511, April, 1976, 101-02.

GOODENOUGH, Ward H. 1996. "Culture". *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. New York: Henry Holt.

GRIFFITHS, Gareth. 2000. "The Postcolonial Project: Critical Approaches and Problems". *New National and Postcolonial Literatures. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 164-177.

GUIDOTTI, Valeria. 1999. "Magical Realism Beyond the Wall of Apartheid. *Missing Persons* by Ivan Vladislavic." *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Postcolonial Literature in English*. Eds. Linguanti et al. Amsterdam: Rodopi B.V, 1-7.

HALPERIN, Jorge & RIVIERE, Marcelo Pichon. 1997. "Nadine Gordimer: el itinerario de la identidad sudafricana". *Clarín* web site.
<http://www.clarin.com.ar/diario/97-04-09/e-03801d.htm> 09/04/1997

HAMILTON, Carolyne. 2002. *Refiguring the Archive*. Cape Town: David Philip Publishers.

HASSAN, Ihab. 2001. "From Postmodernism to Postmodernity: the Local / Global Context". *Phylosophy and Literature*, vol. 25, n.1: 1-13.

-----, 1987. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.

HEAD, Dominic. 1994. *Nadine Gordimer*. Cambridge Studies in African and Caribbean Literature. Cambridge: Cambridge University Press.

HEYWOOD, Christopher. 2004. *A History of South African Literature*. Cambridge: CUP.

HILL, Melvyn. 1984. "The Politics of Good Intentions." *VLS*, No. 28, September: 6-8.

HIRSCHKOP, Ken & SHEPHARD, David (Eds.) 1989. *Bakhtin and Cultural Theory*. New York: Manchester UP.

HIRSON, Denis. 1994. "Introduction." *South African Short Stories. From 1945 to the Present*. Oxford: Heinemann/Unesco Publishing, 1-10.

----- & TRUMP, Martin (Eds.) 1994. *South African Short Stories. From 1945 to the Present*. Oxford: Heinemann/Unesco Publishing.

HOLQUIST, Michael. 1990. *Dialogism. Bakhtin and his World*. Londres: Routledge.

HORN, Anette. 1995. "Ethics and Aesthetics in Nadine Gordimer's Fiction".
<http://www.uct.ac.za/projects/poetry/reviews/gordimer.htm>
12/12/2000

HUGGAN, Graham. 1994. "Echoes from Elsewhere: Gordimer's Short Fiction as Social Critique." *Research in African Literatures* 25, no. 1 (spring 1994): 61-73.

-----, 2000 (1994b). "Gordimer, Nadine". *Contemporary Literary Criticism*. (Vol. 123) Ed. Jeffrey W. Hunter. Gale Cengage, 2000. [eNotes.com](http://www.enotes.com). 2006. <<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/gordimer-nadine-vol-123/graham-huggan-essay-date-winter-1994>> 14/09/2009

HULME, Peter. 1986. *Colonial Encounters*. New York: Methuen.

HUNTER, Jeffrey W. 2000. "Gordimer, Nadine (Vol. 123) - Introduction." *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Jeffrey W. Hunter. Vol. 123. Gale Cengage. [eNotes.com](http://www.enotes.com). 2006. <<http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/gordimer-nadine-vol-123>> 18/09/1009

HUTCHEON, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. Londres: Routledge.

-----, 1994. 'The Post Always Rings Twice: the Postmodern and the Postcolonial'. *Textual Practice*, 8.2: 207.

JACKSON, Rosemary. 1998. *Fantasy, the Literature of Subversion*. Londres: Routledge.

JACOBS, Johan U. 2001. "Finding a Safe House of Fiction. Nadine Gordimer's *Jump and Other Stories*." *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*. Eds. Jacqueline Bardolph et al. Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 197 – 204.

KENYON, Linda. 1985. "A Conversation with Robert Kroetsch". *New Quarterly*, 5/1: 9-19.

KING, Bruce. 1993. (Ed.) *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan.

------. 1975 (Ed.) *Literatures of the World in English*. London: Routledge.

------. 1977. "Nadine Gordimer". *Sewanee Review*, 127-128.

------. 2000 (1996). "New Centres of Consciousness: New, Postcolonial and International English Literature". *New National and Postcolonial Literatures*. Ed. Bruce King. Oxford: Oxford University Press, 3-26.

------. (Ed.) 2000b (1996). *New National and Postcolonial Literatures*. Oxford: Oxford University Press.

KING, Ruby & Mike Morrissey. 1988. *Images in Print*. Mona: Institute of Social and Economic Research, University of West Indies.

KRISTEVA, Julia. 1982. *Powers on Horror: an Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

LAZAR, Karen Ruth. 1993 (1990). "Feminism as "Piffling"? Ambiguities in some of Nadine Gordimer's Short Stories". *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Ed. Bruce King. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan, 213-227.

------. 1992. "Jump and Other Stories: Gordimer's Leap into the 1990s: Gender and Politics in Her Latest Short Fiction," *Journal of Southern African Studies*, Vol. 18, No. 4, December, 1992, pp. 783-802.

------. 1998. "Lemmings, Cats, Pigs: Gordimer's Women during the Interregnum and Beyond." *A Writing Life. Celebrating Nadine Gordimer*. Ed. Andries Walter Oliphant. London & New York: Viking Penguin, 19-49.

LEAL, Luis. 2000 (1967). "Magical Realism in Spanish America". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Traducido por Wendy B. Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 119-124.

LERNOUT, Geert. 1988. "Postmodernist Fiction in Canada". 1: *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Postmodern Studies. Amsterdam: Rodopi, 127-141.

LINGUANTI, Elsa. 1999. "Introduction". *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Postcolonial Literature in English*. Eds. Linguanti et al. Amsterdam: Rodopi B.V, 1-7.

----- et al. (eds.) 1999. *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Postcolonial Literature in English*. Amsterdam: Rodopi B.V.

LOFLIN, Christine. 2001. "Nadine Gordimer". *A Reader's Companion to the Short Story in English*. Eds. Erin Fallon et al. Westport, Greenwood Press, 182-189.

LOMBERG, Alan R. 1993. "Once More into the Burrows: Nadine Gordimer's Later Short Fiction." *The Later Fiction of Nadine Gordimer*. Ed. Bruce King. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan.

LOOMBA, Ania. 1998. *Colonialism / Postcolonialism*. London & New York: Routledge.

LÓPEZ, José & POTTER, Garry. 2005. *After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism*. New York & London: Continuum.

LUKÁCS, Georg. 1983 (1962) *The Historical Novel*. Boston: Beacon Press.

----- . 1964 (1963) *The Meaning of Contemporary Realism*. Tr. John y Necke Mander. London: Merlin Press.

----- . 2002 (1938). "Realism in the Balance". *Aesthetics and Politics*. Ed. Frederic Jameson. London: New Left Books.

----- . 1989 (1950) *Studies in European Realism*. Whitstable: Whitstable Litho Printers Ltd.

MAGAREY, Kevin. 1990. "Cutting the Jewel: Facets of Art in Nadine Gordimer's Short Stories". *Critical Essays on Nadine Gordimer*. Ed. Rowland Smith. Boston: G.K. Hall & Co: 45-73.

MANDELA, Nelson. 1994. *Long Walk to Freedom*. London: Little, Brown and Co.

MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín. 1998 (1986.) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ MARÍN, NATIVIDAD. 2003. 'De cómo las otras literaturas en inglés rompen el canon. El realismo mágico de Nadine Gordimer'. *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Eds. Ángel Cano Vela & Cristina Pérez Valverde. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 473- 480.

------. 2004. 'Facing 'Otherness' in Gordimer's Later Fiction'. *Anglo-Saxonica*. 21. Lisboa: Ediçoes Colibri, 27-39.

------. 2000. "Lo mental en "The Withered Arm" de Thomas Hardy." *The Grove. Working Papers on English Studies*, 161-174.

------. 2001. "Nadine Gordimer's 'The House Gun'. Between 'the Self' and 'the Other'". *Actas del 25 Congreso de AEDEAN*.

------. 2008. "Nadine Gordimer Later Novels: Or, The Fiction of Otherness". *Embracing the Other. Addressing Xenophobia in the New Literatures in English*. Ed. Dunja M. Mohr. Amsterdam & New York: Rodopi, 153 – 168.

------. 2001b. 'The Social Aim of Magical Realism in Nadine Gordimer's Later Short Fiction'. *Re-Interpretations of English. Essays on Literature, Culture and Film*. Ed. Moskowich Spiegel-Fandiño. La Coruña: Universidade da Coruña, 177 – 186.

MAY, Charles. 2003. "Gordimer Pens Fictional Perspective on the New South Africa." *The Milwaukee Journal Sentinel. HighBeam Research* 22 agosto 2009. <<http://www.highbeam.com>>

------. 2004."A Soldier's Embrace." *Masterplots II: Short Story Series, Revised Edition*. Salem Press. [eNotes.com](http://www.enotes.com/soldiers-embrace-salem/soldiers-embrace). 2006. <http://www.enotes.com/soldiers-embrace-salem/soldiers-embrace> 17/09/2009

McCLINTOCK, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge.

MEDALIE, David. 1999. "The Context of the Awful Event: Nadine Gordimer's *The House Gun*." *Journal of Southern Africa Studies*, XXV, 633-644.

MEMMI, Albert. 2003 (1974). *The Colonizer and The Colonized*. London: Earthscan Publications.

MENTON, Seymour. 1983. *Magic Realism Rediscovered, 1918- 1981*. Philadelphia: Art Alliance Press.

MILTON, Edith. 1980. 'A Soldier's Embrace'. *New York Magazine*. Vol. 13, No. 33, August 25, 54-5.

MONTIMER, Penelope. 1976. "Truth Teller in South Africa". *The New York Times Book Review*, April 18: 7.

NATTER, Wolfgang & John Paul Jones. 1997. "Identity, Space and other Uncertainties". *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*. Ed. Georges Benko & Ulf Strohmayer. Blackwell Publishers.

NEW, 2000. "Colonial Literatures." *New National and Postcolonial Literatures: An Introduction*. Ed. Bruce King. Oxford: Oxford University Press, 102-119.

NEWMAN, Judie. 2003. "About Nadine Gordimer". *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Janet Witalec. Vol. 161. Gale Cengage. eNotes.com. 2006. <http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/special-commissioned-entry-nadine-gordimer-judith/about-nadine-gordimer> 14/09/2009

-----, 2001. "Jump Starts: Nadine Gordimer After Apartheid." *Apartheid Narratives*. Ed. Nahem Yousaf, 101-114

-----, 2003. "Nadine Gordimer at Work". *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Janet Witalec. Vol. 161. Gale Cengage. eNotes.com. 2006. <http://www.enotes.com/contemporary-literary-criticism/special-commissioned-entry-nadine-gordimer-judith/nadine-gordimers-works> 14/09/2009

NICOL, Mike. 1994. *Horseman*. Londres: Vintage.

NKOSI, Lewis. 1998. "Nadine Gordimer at Seventy-Five". *A Writing Life. Celebrating Nadine Gordimer*. Ed. Andries Walter Oliphant. Londres: Viking, 102-110.

ODENSE, Svend Erik Larsen. 1999. "The National Landscape. A Cultural European Invention." *National Identity and Democracy in Africa*. Ed. Mai Palmberg. Uppsala: Nordic Africa Institute, 59-69.

OLAUSSEN, Maria & ANGELSFORT, Christina. (Eds.) 2009. *Africa Writing Europe: Opposition, Yuxtaposition, Entanglement*. Amsterdam & New York: Rodopi.

OLIPHANT, Andries Walter (ed.) 1998. *A Writing Life. Celebrating Nadine Gordimer*. Londres: Viking.

----- (ed.) 2000 (1999) *At the Rendezvous of Victory*. Cape Town: Kwela Books.

----- . 2000 (1999). "Introduction." *At the Rendezvous of Victory*. Cape Town: Kwela Books, 7-10.

PALMBERG, Mai. (Ed.) 1999. *National Identity and Democracy in Africa*. Ed. Mai Palmberg. Uppsala: Nordic Africa Institute.

PAOLINI, Albert. 1997. "Globalisation". *At the Edge of International Relations: Postcolonialism, Gender and Dependency*. Ed. Philip Darby. London & New York: Pinter: 33-60.

----- . 1999. "Navigating Modernity:" *Postcolonialism, Identity and International Relations*. Boulder & London: Lynne Rienner: 82

PARKIN-GOUNELAS, Ruth. 2001. "Introduction". *The Other Within*. Thessaloniki: Athanasios a. Altintzin, 1-8.

----- (Ed.) *The Other Within*. Thessaloniki: Athanasios a. Altintzins.

PECHEY, Graham. 1989. "On the Borders: Bakhtin and Colonization". *Bakhtin and Cultural Theory*. Ed. Ken Hirschkop & David Shephard. New York: Manchester UP: 39-67

PEDEN, William. 1952. "Stories from Africa". *The New York Times Book Review*, June 15: 17.

PETTERSON, Rose. 1995. *Nadine Gordimer's One Story of a State Apart*. Stockholm: Editorial Office, Uppsala University.

POVEY, John. 1974. "South Africa". *Literatures of the World in English*. Ed. Bruce King. London: Routledge, 172- 191.

PRENTICE, Chris. 1994. "Some Problems of Response to Empire in Settler Postcolonial Societies". *De-Scribing Empire, Postcolonialism and Textuality*. Eds. C. Tiffin & A. Lawson. London & New York: 45-58.

QUIRK, Randolph & GREENBAUM, Sidney. 1990 (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Nueva York: Longman.

RODRÍGUEZ SALAS, Gerardo. 2009. *Katherine Mansfield: el posmodernismo incipiente en una modernista renegada*. Madrid: Verbum.

RORABACK, Dick. 1991. "Gordimer is in the Details." *Los Angeles Times Book Review*, 6 de octubre: 2, 10.

ROH, Franz. 2000 (1925). "Magical Realism: Post-Expressionism". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press., 15-32.

RUSHDIE, Salman. 1991. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. Harmondsworth: Penguin.

SAID, Edward W. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.

-----, 2001. "Una visita a Sudáfrica". *El País* site.
http://www.elpais.es/articulo/html?_date=20010311&xref=20010311elpepio_pi_10&ty11/03/01 11/03/2001

SAMPSON, Anthony. 1998. "Nadine Gordimer and South African Politics". *A Writing Life. Celebrating Nadine Gordimer*. Ed. Andries Walter Oliphant. Parktown: Penguin / Viking, 99-101.

SÁNCHEZ ESPINOSA, Adelina. 2001. "Surprised by Wilde: On the Parallels between the Tales of C.S. Lewis and Oscar Wilde." *Behind the Veil of Familiarity: C.S. Lewis (1898-1998)*, Eds. Margarita Carretero González & Encarnación Hidalgo Tenorio. Bern: Peter Lang, 285-298.

SCHWARTZ, Pat. 1977. *New South African Writing*. Hillbrow: Lorton.

SENGHOR, Leopold. 1976. *Senghor: Prose and Poetry*. Eds. John Reed y Clive Wake. Londres: Heinemann.

SHEPHERD, Valerie. 1994. "The Signalling of Meaning. 'Something for the Time Being' by Nadine Gordimer." *Literature About Language*. London: Routledge.

SHURGOT, Michael. 2008. "Imagery and Structure in Nadine Gordimer's 'Once Upon a Time'". *Journal of Literary Studies*, vol. 24, no. 3, 54-67.

SLEMON, Stephen. 2000. "Magic Realism and Postcolonial Discourse". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press.

-----, 2000b. "Postcolonial Critical Theories". *New National and Postcolonial Literatures. An Introduction*. Ed. Bruce King. Oxford: Oxford University Press.

SMITH, Patrick A. 2002. *Thematic Guide to Popular Short Stories*. Westport: Greenwood Press.

SMITH, Rowland. 1990. *Critical Essays on Nadine Gordimer*. Boston: G. K. Hall & Co.

SMYER, Richard I. 1985. "Africa in the Fiction of Nadine Gordimer." *ARIEL: A Review of International English Literature* 16.2, 15-29.

SOYINKA, Wole. 2000 (1976). *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.

SUTTNER, Immanuel. 1997. *Cutting Through the Mountain: Interviews with South African Jewish Activists*. London: Viking.

TAYEB, Lamia. 2006. *The Transformation of Political Identity from Commonwealth Through Postcolonial Literature. The Cases of Nadine Gordimer, David Malouf, and Michael Ondaatje*. New York, Ontario & Ceredigion: The Edwin Mellen Press.

TEMPLE-THURSTON, Barbara. (Ed.) 1999. *Nadine Gordimer Revisited*. New York: Twayne Publishers.

-----, 1999. "The Novel and the Nation: *The Late Bourgeois World, A Guest of Honour* and *The Conservationist*." *Nadine Gordimer Revisited*, Ed. Barbara Temple-Thurston. New York: Twayne Publishers, 41-77.

TEW, Philip. 2005. "Reconsidering Literary Interpretation." *After Postmodernism. An Introduction to Critical Realism*. Eds. José López & Garry Potter. London & New York: Continuum, 183-195.

THIEM, Jon. 2000. "The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & Londres: Duke University Press, 235-248.

TIFFIN, Helen. 1988. "Postcolonialism, Post-Modernism and the Rehabilitation of Postcolonial History". *Journal of Commonwealth Literature*, 23.1: 169-181.

TORRE MORENO, María José de la. 1995. *El realismo experimentador de David Lodge: análisis de los aspectos metonímicos de sus novelas en diálogo con elementos metafóricos y autoconscientes*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.

TRUMP, Martin. 1986. "The Short Fiction of Nadine Gordimer". *Research in African Literatures*, 17: 341-369.

VELIVEYOGLU, Koray. "Post-Structuralism and Foucault". www.angelfire.com/ar/corei/foucault.html 10/09/2000

VLADISLAVIC, Ivan. 1989. *Missing Persons*. Claremont: AfricaSouth Paperbacks.

WARD, David. 1989. *Chronicles of Darkness*. London & New York: Routledge.

WESSELS, J.H. 1973. *From Olive Schreiner to Nadine Gordimer: A Study of the Development of the South African Short Story in English*. (M.A. Thesis). Bloemfontein.

WIDERMAN, John Edgar. 1991. "So Much Is Always at Stake". *The New York Times* web site.

<http://www.nytimes.com/books/98/02/01/home/gordimer-jump.html>
01/02/1998

WOODS, Tim. 2007. *African Pasts: Memories and History in African Literatures*. Manchester: Manchester University Press.

YOUSAF, Nahem (Ed.) 2001. *Apartheid Narratives*. Amsterdam & New York: Rodopi.

ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. 2000. (1995) "Introduction". *Magical Realism. Theory, History, Community*. Eds. Zamora & Faris. Durham & Londres: Duke University Press, 1-14.

----- (eds.) 2000 (1995). *Magical Realism. Theory, History, Community*. Durham & Londres: Duke University Press.