

LAS HIJAS DE LAS PIONERAS: EL PAPEL DE LAS MUJERES AFRIKÁNER EN LA SUDÁFRICA POST-APARTHEID

María Jesús Cabarcos Traseira
Universidad de A Coruña

Which place do white Afrikaner women occupy in contemporary post-apartheid South Africa? For Nadine Gordimer, who imagined this stage of the country's history in *July's People* (1981), white South African women, influenced by European colonialist ideologies, would undergo a deep crisis during the country's political transition. In J. M. Coetzee's *Disgrace* (1998), Lucy's options represent the end of a historical cycle of racist, colonialist supremacy. Finally, Zakes Mda proposes in *The Madonna of Excelsior* (2002) a future in which the European and the African cultures merge.

La peculiar situación de Sudáfrica durante el apartheid llevó con frecuencia a sus artistas a intentar imaginar cómo sería la vida en el país si las estructuras políticas y sociales que sustentaban esta situación se viniesen abajo, o si fuesen reemplazadas por otras en las que la hasta entonces minoría blanca dominante pasase a ocupar un lugar acorde con su representación numérica en el país. Los sudafricanos blancos más pesimistas temían la expulsión del país – o cualquier otra medida represora extrema – como respuesta a los siglos de dominación colonialista y segregacionista a la que ellos habían sometido al resto de los sudafricanos. Es más, los sudafricanos blancos liberales y comprometidos con la suspensión de los gobiernos racistas veían que quizás su papel en una entonces hipotética Sudáfrica post-apartheid no era sino la continuación de las inestables arenas movedizas que venían ocupando durante el apartheid. Así, J. M. Coetzee había definido en el pasado esta endeble posición como la de escritores que ya no son europeos pero que a la vez tampoco son africanos¹. Desde esta incómoda posición entre posturas radicalmente firmes escribían autores como el propio Coetzee o como Nadine Gordimer, explorando siempre cuál podría ser ese papel que la población blanca ocuparía en la Sudáfrica del apartheid y, antes de 1994, imaginando cómo sería en la de después².

¹ Coetzee cierra con esta reflexión su introducción a *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa* (1988), en la que realiza un estudio sobre cómo la representación artística de Sudáfrica por autores tan variados como C. M. van den Heever o Sarah Gertrude Millin interpretaron los diversos procesos de colonización.

² Gordimer escribió extensamente sobre esta cuestión tanto en su obra ensayística como en la novelística. En el volumen *The Essential Gesture* (1988) se recogen sus artículos más destacados entre los años 1959 y 1985, en los que trata preocupaciones recurrentes como la relación entre el arte y la política, el papel de las escritoras en la sociedad, la situación política de Sudáfrica y su ineludible atracción para los artistas de este país. Destaca, por

En *July's People* (1981), Gordimer presenta una hipotética versión de este interregno³ en el que Sudáfrica estaría viviendo una auténtica guerra civil como consecuencia del levantamiento en contra del gobierno pro-apartheid por parte de grupos armados de sudafricanos negros. Los Smales, familia blanca, urbanita, educada y, como consecuencia, supuestamente liberal, tienen que refugiarse en la aldea de chozas de su criado July. Todos los miembros de la familia han de amoldarse a la nueva situación y la novela propone que esta nueva vida supone una grave crisis para ambos adultos, mientras que sus hijos pequeños se integran poco a poco en la vida de la aldea, superando incluso barreras lingüísticas. *July's People* se centra primordialmente, no obstante, en el impacto que los eventos tienen en Maureen, la esposa y madre de familia, cuyo universo interior se derrumba al ser éste reflejo del status quo racista que la rodea en un grado mayor de lo que ella misma era consciente.

El punto de partida de este proceso se ubica en la prehistoria de la narración, en el mundo que Maureen y su familia se han visto forzados a abandonar debido al derrocamiento del gobierno blanco. En su vida ya pasada, Maureen se consideraba a sí misma y a su marido como personas de ideas políticas liberales:

Se ponían enfermos ante la atroz idea de que un día se encontrarían con que habían vivido toda su vida como lo que eran, perros parias blancos en un continente negro. Se afiliaron a partidos políticos y grupos de contacto en su deseo de desprenderse de los privilegios que se suponía que, por su naturaleza de perros blancos, defenderían con tanques; no se les creyó (Gordimer 1981: 8).

El profundo convencimiento que Maureen tenía de su propio igualitarismo le permitía incluso criticar la actitud de “tenderos” y “policías” que se dirigían a personas negras con el apelativo racista “boys” (“chicos”) (Gordimer 1981: 70). Sin embargo, una serie de acontecimientos van descubriendo a Maureen cuáles habían sido en realidad los principios por los que regía su comportamiento. Poco a poco se da cuenta de que éstos se basaban en su convencimiento ciego de que ella conocía el entorno de July tan bien como éste conocía el mundo urbano de los Smales. Al trasladarse a la aldea de July, Maureen ha de reconocer, por ejemplo, que los regalos de cortesía que había enviado para la esposa de July eran totalmente inapropiados, ya que asumían que la realidad de esta mujer y la suya eran comparables:

A esta mujer, la esposa de July, nunca vista, nunca imaginada, le había enviado . . . lo que le parecía que cualquier mujer, viviera donde o como viviera, seguramente podría usar: un camisón, un bolso (Gordimer 1981: 16; énfasis añadido).

ejemplo, el primer ensayo no-autobiográfico de la colección, al que Gordimer titula “¿Dónde encajan los blancos?” (“Where Do Whites Fit In?”). Ella misma ofrece la respuesta a continuación: “*En ninguna parte*” (Gordimer 1988: 31). También se recogen artículos sobre temas similares (escritos desde la década de los 50 hasta su recepción del premio Nobel en 1991) en el volumen *Living in Hope and History: Notes from Our Century* (Gordimer 1999). (N. de la A.: a menos que así se indique, todas las traducciones de citas –tanto de obras primarias como secundarias –son propias).

³ Como se recoge en el epígrafe de la novela (una cita de Antonio Gramsci) y en su ensayo “Living in the Interregnum” (“Viviendo en el interregno”, escrito un año después de la novela que aquí se analiza; *Essential Gordimer* 1988: 261 - 284), así denominó Gordimer al inestable – incluso violento – período de revolución que ella veía que el país estaba ya atravesando y que ella anticipaba daría paso a una auténtica nueva era cuya forma concreta no se atreve todavía a visualizar en esta novela.

Maureen se da cuenta de que, motivada por sus convicciones ‘liberales’ y ‘anticoloniales’ de establecer una relación de igual a igual con la esposa de su criado negro, en realidad ha abstraído a Martha y a todas las demás mujeres hasta hacerlas encajar en su propio concepto occidental de mujer. Como consecuencia, ha ignorado las condiciones materiales reales y concretas de la experiencia de esta mujer en particular y es culpable del tipo de “naturalización” del que habla Chandra Talpade Mohanty en “Under Western Eyes: Feminist Scholarship, Colonial Discourses” (Mohanty 1995: 262):

La homogeneidad (consensuada discursivamente) de “mujeres” como grupo se confunde con la realidad material históricamente específica de grupos de mujeres. Esto conduce a asumir que las mujeres son un grupo siempre ya constituido, uno que ha sido etiquetado de ‘sin poder’, ‘explotado’, ‘acosado sexualmente’, etc. por los discursos feministas científicos, económicos, legales y sociológicos.

Igualmente Maureen tiene que enfrentarse al hecho de que su concepto de la aldea de July se ajustaba a estereotipos colonialistas y paternalistas de los pueblos “primitivos” en los que los familiares de July los recibirían a ella y a su familia como benefactores al llegar a la aldea “con regalos para ellos, que esperaban alineados aplaudiendo como bienvenida” (Gordimer 1981: 38). Es más, este viaje se realizaría “en combinación con una excursión de caza” del marido, Bam, y con las vacaciones de los niños (Gordimer 1981: 37), lo cual reafirma la dimensión colonialista de la percepción que la familia tiene del viaje, así como lo alejada que está su visión de la realidad histórica del momento.

Maureen debe afrontar un aspecto todavía más doloroso de su propia participación en los mecanismos de desigualdad colonialista, ya que no sólo se hayan vestigios de esta complicidad en apreciaciones de ámbitos que ella desconoce y, por tanto, se ve forzada a imaginar (como es el caso de Martha o de la aldea de July), sino que es en su relación con su sirviente (un espacio que Maureen considera de igualdad y respeto) donde ha incurrido en mayores faltas. July le hace ver que, aunque ella prefiere pensar en la suya como una relación de igualdad, en realidad no lo ha sido nunca. Así, le explica a Maureen que cuando le pedía que cuidase de todo, “Era una orden” (Gordimer 1981: 70), no un voto de confianza o un favor entre amigos. Cuando Maureen intenta al menos redefinir, no el pasado que ya no puede cambiarse, sino el presente, y le dice a July, “aquí es distinto. Tú no eres un sirviente,” éste le reitera, “soy el chico para tu casa, ¿no?” (Gordimer 1981: 71). Finalmente, Maureen se ve obligada a reconocer que su hábito de traducir los términos más complejos (a su juicio) a otros más sencillos al conversar con July desmascara el concepto que ella tiene interiorizado de su sirviente, ese concepto en contra del cual éste se rebela al decirle, “Soy hombre adulto, yo sé por mí mismo lo que tengo que hacer” (Gordimer 1981: 71). July pretende demostrar que sus destrezas comunicativas en inglés (que no es su lengua materna) no tienen nada que ver con su capacidad mental o social. En esto también hace ver a Maureen que su trato es vejatorio y colonialista y que lo aliena al no intentar interrelacionarse con él. Es decir, al no fomentar un conocimiento significativo de quien constituye su otro, Maureen hace que July encaje en el estereotipo de sirviente negro digno de respeto que ella tiene, fijándolo por tanto como su otro, de tal modo que –

según los principios de la alegoría maniquea – las convicciones y la identidad misma de Maureen salen reforzadas⁴.

El cambio de régimen político en Sudáfrica no supone un cuestionamiento automático de los valores y principios de cada individuo, ni tampoco el desmantelamiento de la rigidez del sistema binario maniqueo, o al menos así lo plantea Gordimer en *July's People*. La firmeza de los cimientos que fundamentan la personalidad de Maureen entran en crisis únicamente cuando el enfrentamiento entre ésta y su hasta entonces sirviente la llevan a ponerse en una situación de desesperación, frustración e impotencia similar a la que July debía haber vivido durante el período del apartheid. “¿Era así para él?” (Gordimer 1981: 154), se pregunta Maureen al final de la novela. Cuando se ve obligada a cuestionar la superficial y estereotipada imagen de su “otro” (en contraste con la cual se define su propia identidad), la solidez de su propia identidad se resquebraja. Desde esta perspectiva debemos entender el final ambiguo de la novela, en el que Maureen corre hacia un helicóptero que se aproxima, sin saber si quiera a qué bando pertenecen quienes en él se desplazan. Quizás son los revolucionarios de quienes habían huido ella y su familia al principio de la novela y por tanto corre Maureen hacia una muerte casi segura. También es posible que corra hacia quienes sean representantes del derrocado gobierno, por lo tanto hacia la reafirmación de unos parámetros personales y sociales que le devuelvan la solidez que acaba de perder. Está claro que, en su impulso, Maureen se aferra a cualquiera de las dos posibilidades como su única tabla de salvación, ya que una salida clara es mejor que la tierra de nadie en la que se encuentra:

Corre: confiando en ella misma con toda la confianza reprimida de una vida entera, alerta, como un animal solitario en la estación en la que los animales no buscan compañero ni cuidan de las crías, existiendo únicamente para su propia supervivencia (Gordimer 1981: 159).

Se entiende su reacción y las imágenes animalísticas a las que recurre la voz narrativa desde esta perspectiva de desintegración, en la que no pueden existir dependientes ni responsabilidades dado que lo que está en juego es la supervivencia del yo mismo de la persona.

Como anticipamos anteriormente, esta inestabilidad existencial es no sólo la situación en la que habitan los escritores blancos en Sudáfrica sino también desde la que escriben. Aunque se podría anticipar un cambio radical más allá de este contexto de injusta marginación para los sudafricanos no-blancos y de asentamiento en la tranquilidad del multiculturalismo para los sudafricanos blancos, el final del régimen supuso en realidad un replanteamiento de las estructuras binarias existentes que dieron lugar a miríadas de

⁴ En esto corresponde la visión de Gordimer con la dialéctica que describe Abdul R. JanMohamed en “The Economy of Manichean Allegory” (1985). En este artículo, JanMohamed propone precisamente la prosa de esta autora sudafricana como ejemplo de narrativa “simbólica” que examina el problema de la mentalidad colonialista al dramatizarla en un encuentro con su otro racial. Otros estudiosos de la crítica postcolonial que se han resaltado la estructuración del mundo colonial en dos grupos antitéticos serían Fanon, *Los condenados de la tierra* (1963); Memmi, *Retrato del colonizado precedido por Retrato del Colonizador* (1971); y más recientemente, Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race* (1995). Entre los críticos culturales que se han centrado en la mutua influencia entre culturas como resultado de este encuentro de identidades, destacan Bhabha, *The Location of Culture* (1994); Hulme, *Colonial Encounters* (1992); y Spivak, *In Other Worlds* (1988) y *The Post-Colonial Critic* (1990).

posibles respuestas, algunas muy diferentes de las que se preveían. Según Mistry (2001: 3), se podría entender que

en el caso de Sudáfrica, en donde se ha recolocado la cultura marginal en el centro [...] no según las formas de lucha por la liberación más convencionales, sino según políticas de consenso, los conceptos normativos de centro / margen han de reconfigurarse para explicar el nuevo 'pluralismo' o diversificación cultural.

Pero la clave para el tema que nos ocupa va todavía más allá: dado que en Sudáfrica después de 1994 se ha dado un nuevo clima socio-político, se ha redefinido la nación⁵, se ha buscado un nuevo concepto de identidad, ¿cómo se imagina este país a sí mismo, según sus escritores y escritoras? Más aún, ¿cómo reconcilia esta representación escrita el pasado y el presente? (Mistry 2001: 4). Para el recientemente descubierto y aclamado escritor Phaswane Mpe, el mundo que quiere narrar ahora es mucho más complejo que antes. En su opinión, los escritores sudafricanos se han liberado del corsé de tener que tratar, irremediablemente, los conflictos raciales entre blancos y negros (cit. en Swarns 2002: 1). Este parecer lo comparte también el escritor Zakes Mda, el cual piensa que era más sencillo escribir en el pasado, ya que las historias que se debían contar estaban perfectamente delineadas desde el principio, así como las diferencias entre el *bien* y el *mal*, términos que, desde su perspectiva de exiliado escritor sudafricano de raza negra, eran sinónimos de *negro* y *blanco*, respectivamente. Las zonas grises no existían (Swarns 2002: 1). En la actualidad, Sudáfrica descubre a muchos de sus escritores hasta ahora marginados por cuestión de su raza, y al hacerlo, encuentra también que las preocupaciones son otras: se trata ahora de dirimir cuáles son los ajustes que todos y todas han de hacer en la Sudáfrica post-apartheid, cuál es el papel de cada quien, así como cuáles son los nuevos puntos de referencia a partir de los que se definirán las identidades individuales (Swarns 2002: 1).

Tanto J. M. Coetzee como Zakes Mda describen el papel de los sudafricanos blancos de maneras tan radicalmente novedosas como visceralmente incómodas, en el caso de *Disgrace*, o posibles sólo en un nivel artístico y simbólico, en el caso de *The Madonna of Excelsior*. En su peculiar visión de Sudáfrica tras el derrocamiento del régimen opresor y racista en *Disgrace* (Coetzee 1999; trad. *Desgracia*, Coetzee 2000), fundada pero no limitada a una "representación realista" de la misma, Coetzee sostiene que las mujeres afrikáner ocupan un lugar protagonista en el sufrimiento que la transición acarrea y en el resurgimiento posterior de la sociedad. En esta novela el protagonista masculino es David Lurie, un hedonista profesor universitario que aprende por medio de terribles experiencias personales que, en realidad, su situación no es mejor que la de los perros abandonados y enfermos con cuyo sacrificio él colabora en la clínica regentada por la Liga para el Bienestar de los Animales. "Qué humillante," dice David al final de la novela, "Con tan altas esperanzas, mira que terminar así (...) como un perro" (Coetzee 2000: 254). Su situación actual de ostracismo social y deshonor profesional son resultado de su reciente conducta "inapropiada," en concreto, de un incidente en el que David mantiene relaciones con una jovencísima alumna suya en una situación que involucró abuso de autoridad moral y rozó la violación. En su proceso de "regeneración ética", la experiencia más difícil de asimilar para David es la violación múltiple de su hija Lucy, la protagonista femenina de la

⁵ Para una exhaustiva discusión de los diferentes modelos de nación (y de identidad) propuestos en Sudáfrica en este período, véase el estudio de Baines (1998).

novela. Lucy personaliza a la generación que llega a la madurez con el cambio político del país y que, por tanto, tiene un conocimiento personal de la Sudáfrica del apartheid a la vez que, por lo temprano en que se encuentra en su trayectoria vital, puede adaptarse a la nueva situación del país y ser plenamente partícipe de ella. Lucy representa, pues, en la primera novela escrita después del apartheid del genial y controvertido Coetzee, el primer tratamiento de éste del papel de la sociedad blanca en la Sudáfrica post-apartheid. Y la visión de Coetzee de cuál puede ser este papel resulta tan descarnada y poco auto-complaciente como suele ser habitual en su obra novelística.

Coetzee contrapone en las diferentes actitudes que muestran David y Lucy hacia la violación igualmente diversas posturas hacia el futuro del país. David aporta una mirada puesta en un pasado de enfrentamientos étnicos y sociales, mientras que Lucy encarna un futuro que ya es presente y en el que las relaciones interpersonales se interpretan de manera individual, un futuro en cuyo punto de mira no se descubre el enfrentamiento entre dos pueblos o dos razas, sino el encuentro entre dos individuos. Para David, la violación tiene trascendencia histórica: el odio ancestral del pueblo colonizado pasando factura, vengándose de una manera dolorosísimamente íntima en una hija de los colonizadores. A su juicio, la brutal agresión es fruto de “una historia llena de errores, [...] algo heredado de los ancestros” (Coetzee 2000: 195). Incomprensiblemente para su padre, Lucy decide no denunciar a los agresores, no abandonar su granja, no deshacerse del hijo que espera fruto de la violación y, finalmente, aceptar la protección de su vecino Petrus a cambio de la cual ella deberá convertirse en la última de sus esposas. Para David, esta serie de decisiones podría encajar únicamente dentro de una distorsionada visión histórica que requiriese un acto de reparación simbólico y abstracto. Reflexiona, por ejemplo, sobre su propia culpabilidad (en un plano metafísico) en lo ocurrido. De igual manera que él acepta la justicia poética que exige que experimente el mismo dolor paternal que él infringió en el padre de su alumna, David reflexiona que, quizás, la mente de su hija busque parecidos motivos en un plano histórico o simbólico para llegar a conceptuar el horror vivido y la desesperanza de un futuro que no parece vaya a mejorar. Por ello, le pregunta a su hija si su decisión es “alguna forma de salvación privada,” alguna manera de “expiar los pecados del pasado mediante [...] su sufrimiento en el presente” (Coetzee 2000: 143).

Lowry (1999) considera la novela de Coetzee como “profundamente pesimista,” ya que describe el final de un sistema corrupto que da paso a otro régimen en el que la piedad o la compasión no tienen cabida. En la nueva Sudáfrica de la novela, las mujeres son meros “peones” de la historia, simples “objetos de violencia punitiva.” En esto, Lowry coincidiría con la opinión del propio David en cuanto a que, en particular, la actitud de Lucy ante Petrus constituye una rendición y una auto-humillación, motivadas quizás por la búsqueda de una reparación paralela a la de su padre. Wood (1999) establece también este paralelismo entre lo que considera formas de “penitencia” de David por su estado de deshonor y de Lucy por el suyo. Sin embargo, estas interpretaciones derrotistas de las decisiones de Lucy no le hacen justicia en absoluto, ya que, en primer lugar, los detonantes de la condición en la que se encuentran Lucy y David son totalmente distintos: David es responsable de los actos que le llevan a esta situación, dado que él es el depredador sexual que comete actos impropios de su status. Lucy, por el contrario, es la víctima de la agresión sexual. En segundo lugar, la propia Lucy rechaza esta interpretación. Su realidad no tiene nada que ver, como ella misma dice, con abstracciones como “la culpa y la salvación”

(Coetzee 2000: 143). Lucy entiende que su padre pueda tener razón en la percepción general del daño histórico irreparable que acarrearón la colonización y el apartheid:

¿Y si ese fuera el precio que hay que pagar por quedarse? Tal vez ellos lo vean de ese modo; tal vez también yo deba ver las cosas de este modo. Ellos me ven como si yo les debiera algo. Ellos se consideran recaudadores de impuestos (2000: 197-198).

Sin embargo, su visión de los eventos, que la elevan por encima del mundo de su padre, no le permite conformarse con esta explicación. Por muy denigrante que sean sus circunstancias, no se resigna a contemplarlas como una rendición, una abdicación que la atormentaría por el resto de sus días (Coetzee 2000: 201). Muy al contrario, su explicación no deja duda de que la decisión es meditada y razonada:

es humillante, pero tal vez ése sea un buen punto de partida. Tal vez sea eso lo que debo aprender a aceptar. Empezar de cero, sin nada de nada. No con nada de nada, sino sin nada. Sin nada. Sin tarjetas, sin armas, sin tierra, sin derechos, sin dignidad (Coetzee 2000: 254).

El propio Coetzee, conocido por su desestima por las entrevistas (motivada en parte por su menosprecio de la supuesta autoridad del autor en la interpretación de una obra), no pudo resistirse a contradecir a los lectores que otorgan privilegio a la interpretación que David hace de los eventos y de la historia por encima de las enigmáticas decisiones de su hija. Cuando se le preguntó si en Lucy había intentado crear una figura mesiánica que ofreciese una simbólica redención a la Sudáfrica oprimida, Coetzee categóricamente respondió que él no había contemplado esa posibilidad nunca⁶. Por esto, quizás, Lucy se presenta en *Desgracia* como la alternativa más positiva en la que apoyarse de cara a un futuro en Sudáfrica en el que los blancos pierden sus privilegios. Claramente, Lucy se plantea su desgarradora situación como un punto de partida – doloroso, pero con futuro, mientras que David lo ve como un brusco e irremediable alto en el camino. Para David las alternativas son apelar a las fuerzas del orden, recurrir incluso a lo que todavía pervive del pasado colonial, o abandonar el país y regresar a Holanda (de donde la madre de Lucy es oriunda, pero también el punto de partida de la colonización occidental de Sudáfrica)⁷. Por el contrario, Lucy se presenta como la alternativa de una presencia de fuerza en Sudáfrica. Lejos de plantearse su adversa situación personal presente como una derrota, la percibe como un grave incidente en su vida y pretende continuar con ella asumiendo el alto coste personal que ello conlleva. Sus decisiones son descarnadas, inesperadas e incluso enigmáticas, pero igualmente llenas de futuro. Como Beverly le comenta a David en la novela,

⁶ En “Coetzee’s Curt Answers” DeBelle recoge tanto el talante aparentemente poco comunicativo del autor sudafricano como su tajante refutación de la interpretación mesiánica del personaje de Lucy en *Disgrace*.

⁷ En su artículo “The rainbow nation? Identity and nation building in post-apartheid South-Africa,” Baines (1998) discute las mismas opciones como posibles caminos para la organización del nuevo entramado social y político en la Sudáfrica post-apartheid, y las descarta por no responder a un modelo auténticamente multicultural, ya que en realidad reproducen los errores del pasado introduciendo simplemente cambios cosméticos: los anteriormente privilegiados blancos son objeto ahora de una marginación ante la que están tan indefensos como parecían estar los sudafricanos no-blancos, al menos según los estereotipos. Es significativo, por tanto, que éstas sean las alternativas que David considera, así como que Lucy las rechace todas.

las mujeres tienen una gran capacidad de adaptación. Lucy la tiene. Además, es joven. En comparación contigo o conmigo, ella anda más con los pies sobre la tierra (Coetzee 2000: 259).

Igualmente, en *The Madonna of Excelsior*, Zakes Mda propone una visión poco convencional del papel de la mujer afrikáner en la Sudáfrica post-apartheid. Quizás debido a que la distancia temporal desde el fin del régimen segregacionista afrikáner es corta y que, por tanto, Mda – al igual que Coetzee – no analiza sino que simplemente describe uno de los caminos posibles, su novela presenta una interpretación cargada de elementos simbólicos, de realismo mágico, que describe el papel protagonista de la mujer en la nueva etapa histórica del país. Al igual que en la novela de Coetzee, Mda propone como agente principal en este futuro a una joven mujer, Popi, alguien que conoció en su propia piel las injustas desigualdades del apartheid pero que se transforma en un agente de reforma social a la vez que el propio país cambia. Asimismo, igual que sucediera en *Disgrace*, la generación anterior – representada aquí por Niki, la madre de Popi – se ve también superada por la posibilidad de cambio, y de igual manera responde de una forma escapista.

La generación que entra en la recta final de sus vidas con el fin del régimen afrikáner no hace sino atrincherarse en sus posiciones extremas, ver la posibilidad de lucro personal en la nueva etapa del país, o como tercera vía, asimilar los cambios de maneras personales que excluyen la interacción social – es decir, buscar la forma de escapar a una trayectoria histórica que ahora no comprenden. Niki, al igual que David en *Disgrace*, es incapaz de asimilar en principio los cambios en el país, puesto que todavía no ha superado el legado del racismo que el apartheid inscribió en su propio cuerpo. Violada por un vecino afrikáner cuando era una adolescente, Niki continúa experimentando en su cuerpo como adulta el racismo del apartheid cuando su jefa (también afrikáner) la obliga a desnudarse en público en la carnicería donde trabaja para demostrar que no esconde mercancía robada entre la ropa, y a pesarse de esta misma guisa para probar que no ha subido de peso desde la mañana por consumir productos de la tienda. De esta etapa hereda Niki una rabia que la domina, y que solamente conseguirá eliminar cuando alcance una reconciliación consigo misma y con la historia. Esta reconciliación es posible tan sólo en el contexto simbólico y mágico de la novela, ya que tiene lugar por el efecto apaciguador y mediador que produce la presencia de enjambres de abejas en su entorno, a los que Niki percibe como sus cuidadores (Mda 2002: 241). El propio autor ha reconocido en una entrevista que no puede explicar de una manera razonada el proceso de “curación” que tiene lugar en la novela, que no existe una relación causa-efecto entre la presencia física de las abejas y la recuperación espiritual que esta presencia obra (Kachuba 2004). La novela constituye por tanto la materialización de un esfuerzo por superar el daño más brutal del apartheid, pero sin embargo no es capaz de proponer en el plano de lo ‘real’ un camino hacia esta reconciliación.

En relación con el esfuerzo se sitúa también la glorificación de las mujeres negras de la novela. La mayoría de los estudiosos han visto a Niki como la madona a la que se refiere el título. Esta madona, no obstante, apropia y reconstituye la imagen de María, la Virgen de la tradición cristiana, Madre del Cristo redentor de la humanidad. Se describe en este caso a una madona pecadora, es decir, a una fusión de la Virgen María y de Eva, la primera mujer en la historia y la madre de la humanidad, según esta misma tradición, así como la que con su pecado ocasionó la expulsión de la humanidad del Edén y el fin del estado de inocencia.

En la novela, Niki es también madre de la naciente humanidad que poblará Sudáfrica tras el fin del apartheid, dado que su prole encarna el nuevo amanecer del país como “nación arco-iris” (Griswold 2002). De forma real o simbólica, Niki tiene tres descendientes: uno negro – Viliki – que al crecer se convierte en un revolucionario de la lucha en la sombra para conseguir el fin del apartheid; uno blanco – Tjaart Cronje – el niño a quien ella crió y que se convertirá en un abanderado de la supremacía afrikáner; y finalmente Popi, la hija de raza híbrida que trazará un camino intermedio de inclusión y no de exclusión en el futuro del país.

Además de para perfilar el personaje de Niki, la novela recurre a elementos narrativos como el uso de la iconografía religiosa del cristianismo y la ecphrasis para resaltar el papel protagonista y conciliador de la mujer híbrida en la Sudáfrica post-apartheid. Cada capítulo incluye la descripción de al menos un cuadro del pintor holandés afincado en Sudáfrica, el Padre Frans Claerhout⁸, en los cuales predominan, retratados en vivos colores, las mujeres y los niños del país – las madonas y los futuros redentores. El mismo Mda ha reconocido haberse inspirado en esos personajes que habitan el mundo artístico de Claerhout para su novela (Weber 2004) y en esta inspiración se descubre precisamente la intención última de la novela: la transformación artística de los eventos históricos que alimentaron el dolor del país como estrategia que favorezca la visión reconciliadora de la historia y conduzca a la redención. La re-creación artística de la realidad comienza con la propia novela, que está basada en un hecho – la detención de 19 personas en 1971 acusadas de haber violado la “Ley sobre la Inmoralidad” (*Immorality Act*), que prohibía el contacto sexual entre sudafricanos de razas y etnias distintas. Las secciones de noticias publicadas en *The Friend* que se recogen en la novela retratan a las mujeres con la fría retórica del reportaje de un delito. Como contrapunto, Mda se inspira para su representación de estas mujeres en las majestuosas madonas con sus pequeños cristos que Claerhout retrata en su obra pictórica, de tal manera que de los hechos se obtiene no sólo una perspectiva reconciliadora de la historia sino también la certeza de la posibilidad de redención. Así, por ejemplo, cuando las autoridades encarcelan a las jóvenes y a sus bebés, el cuadro transforma esta realidad gris en una en la que las mujeres juegan libres y “evocan compasión” (Mda 2002: 68); igualmente, estas cinco mujeres del granero donde los hombres afrikáner de Excelsior organizaban las orgías se presentan en varios cuadros posteriores a estos encuentros sexuales como monjas (Coetzee 2002: 50-51, 92-93).

La transformación artística no se ciñe simplemente al embellecimiento de los personajes en su traslación al lienzo, sino que reside en la iconografía religiosa a la que se recurre para la representación de estos personajes. En un principio, la figura con la que se asocia a Niki, de cuyos “pecados” surgieron todos los eventos que luego se narran, según dice la novela repetidas veces (Mda 2002: 8, 87, 138, 209, 258), es Eva, la madre de toda la humanidad, según el Génesis. Por ejemplo, cuando Niki se casa con Pule tras haber sido violada por

⁸ Frans Claerhout nació en Pittem, Bélgica, en 1919, pero reside en Sudáfrica desde 1946, año en que se le envió a servir en diversas misiones como Bloemfontein, Thabanchu y su muy querida Tweespruit, a donde se retiró recientemente. Pinta primordialmente al óleo aunque también trabaja los pasteles, la tinta, el lápiz y el carboncillo. Se define por su expresionismo cargado de colores cálidos y sus figuras humanas estilizadas, aunque para otros lo que mejor define a este popular artista es su mezcla de post-impresionismo y post-modernismo. Sus motivos son la gente, animales y paisajes de su vida cotidiana. Cfr. <<http://www.aliceart.co.za/fransclaerhout.htm>>.

Johannes, el capítulo se abre con la descripción de un cuadro (Mda 2002: 21) en el que la novia intenta cubrirse con una hoja, es decir, como Eva tras haber probado del fruto prohibido, según la tradición cristiana. Sin embargo, en el siguiente cuadro, la madre pecadora de la humanidad, Eva, se convierte en la madre del redentor de la humanidad, María, ya que cuando Niki da a luz, el cuadro de Claerhout con el que se relaciona este capítulo representa un recién nacido sobre el que brilla una gran estrella de Belén (Mda 2002: 56). Más adelante, cuando Niki intenta oscurecer la piel de su hija ahumándola sobre el fuego (Mda 2002: 64) para que no la detengan, el Cristo que se retrata está “quemado por el sol” (Mda 2002: 78).

Popi, señalada desde su nacimiento como la esperanza de la redención, ocupa el lugar central en la iconografía religiosa de los cuadros de Claerhout una vez lo abandona Niki, la madona caída, al ser ésta consumida por la “rabia” (Mda 2002: 103) que le han producido los abusos de que ha sido objeto. A partir de este momento, la madona “serena y radiante” (Mda 2002: 105) que Claerhout quiere resaltar en sus cuadros tiene que buscar nueva inspiración, y la encuentra en la superposición artística de la cara de la todavía niña Popi al cuerpo de mujer de Niki para crear la nueva figura de sus cuadros. La última parte de la novela se centra, por tanto, en el proceso por el cual Popi (que durante su infancia y adolescencia se siente marginada por no ser suficientemente blanca para unos o suficientemente negra para otros) llegará a sentirse esta majestuosa y serena madona. En esta evolución de Popi juega también un papel clave el arte de Claerhout, ya que a medida que Popi adopta la percepción del mundo que el artista retrata en su obra, implícitamente rechaza la visión que ella misma – ya como adulta – había adquirido en el corrupto mundo de la política. Este proceso se inicia cuando Popi reexamina unas postales que el artista le había regalado cuando ésta y su madre posaban como modelos para el pintor. En la primera, una reproducción del cuadro “Jesús entre las flores” (Mda 2002: 133), se pinta al niño redentor entre dos mujeres: una blanca vestida de monja (lo cual evoca la representación de las mujeres de Excelsior detenidas en 1971) y una negra vestida con su ropa de los domingos (como lo había estado Niki al principio de la novela). La segunda postal retrata a un niño Jesús, pintado de color marrón, con su madre, también del mismo color y vestida como una monja (Mda 2002: 217). Cuando Popi asimila que las mujeres del escándalo de 1971 sí pueden ser al mismo tiempo las madres de las redentoras, y que estas redentoras sí pueden ser – como ella – mulatas, se culmina el relevo de Niki por parte de Popi como encarnación de la madona de Excelsior, según se refleja en el penúltimo cuadro que se describe en la novela (Mda 2002: 226), y en el que no se retrata ya una figura materna, sino a una mujer joven y sin hijos – al igual que Popi.

La novela recoge la visión reconciliadora por excelencia de la obra artística de Claerhout, según la percibe Mda, con la descripción de un último cuadro, el del “nuevo milenio” (Mda 2002: 255), en el que se retrata a cuatro mujeres de cabezas multicolores. Con este cuadro, Mda aporta imagen visual a la metáfora de la “nación arco iris” que Mandela propone en su discurso político. Del mismo modo, Popi – la mujer de raza híbrida, con raíces en Europa y los pies en África, nacida con conocimiento personal tanto del apartheid como de las posibilidades de la corrupción del poder y la política durante la transición, y aún así con la ilusión de construir – encarna la imagen que Mda propone para liderar el futuro de la Sudáfrica post-apartheid. Al igual que la casa que Popi se construye a lo largo de los años y que al final de la novela está todavía inacabada, el país está

empezando a levantarse, parece querer decir Mda, y abusar de los contactos políticos para llevar adelante proyectos personales no es mejor que los crímenes que se cometieron en el pasado. Porque el pasado no se debe olvidar, la descripción de esta visión de futuro de Mda se inicia con el recuerdo del escándalo de Excelsior en 1971, aunque esto parezca contradecir el espíritu del momento histórico en que la novela se publica, la época de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación⁹, un contexto histórico en que muchos prefieren entender *reconciliación* como *olvido*. En contraste con esta visión, la clave para afrontar el futuro está precisamente en no olvidar el pasado, como el propio Mda (Kachuba 2004) ha declarado recientemente,

He oído voces críticas que se quejan de que los escritores sudafricanos estamos obsesionados con el pasado [...] Creo que la memoria es muy importante. Soy un defensor de la reconciliación [...] porque creo que es importante perdonar el pasado. [...] Pero al mismo tiempo creo que es crucial no olvidar el pasado. ... para que nosotros, que ahora somos los nuevos gobernantes de Sudáfrica, no les hagamos a otros lo que se nos hizo a nosotros. En otras palabras, para que nosotros no seamos los nuevos opresores.

Ilustrando las posibilidades de *otro* tipo de reconciliación, Popi, que como vimos está situada entre dos hermanos radicales (Campion 2004) – el afrikáner blanco y el revolucionario negro – se enfrenta a ambos y finalmente hace las paces con ambos. En Popi encarna Mda, pues, el modelo que él propone también fuera de la ficción: el reconocimiento de que el bien y el mal no se rigen por fronteras de color, ni los lazos de familia son simplemente vínculos de sangre, ni lo que une a las personas en un proyecto en país es la raza. Como personificación de este ideal, Popi ocupa un lugar mucho más seguro y protagonista en la Sudáfrica post-apartheid del que se atrevió a describir Gordimer en la década anterior, y mucho menos doloroso del que Coetzee permitió a Lucy. Quizás, el sentimiento de liberación artística y de justicia histórica del que hablaban los autores negros antes citados dan una libertad creadora a Mda que autores sudafricanos blancos como Coetzee o Gordimer no se sienten capacitados para reclamar todavía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAINES, G., "The rainbow nation? Identity and nation building in post-apartheid South-Africa." *Mots Pluriels* 7 (1998). Internet. 08-04-03.
www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP798gb.html .
- BHABHA, H., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- CAMPION, P., "Sins of the mother weigh heavily on her offspring." Reseña de *The Madonna of Excelsior*, de Z. Mda, *San Francisco Chronicle* 14 marzo 2004. Internet, 20-09-04:

⁹ La Comisión para la Verdad y la Reconciliación ("Truth and Reconciliation Commission", TRC) está fundamentada en el Decreto para la promoción de la unidad nacional y la reconciliación, número 34 de 1995 ("Promotion of National Unity and Reconciliation Act"). Según el entonces ministro de Justicia, Dullah Omar, la comisión responde a la necesidad de realizar "un ejercicio que permita a los sudafricanos enfrentarse a su pasado desde un punto de vista moralmente aceptable y que promueva la causa de la reconciliación" (Página web oficial de la Comisión, <<http://www.doj.gov.za/trc/>>).

- <www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/chronicle/archive/2004/03/14/RVGVQ5DLNT1.DTL>
- COETZEE, J. M., *Desgracia*, trad. de *Disgrace* por M. Martínez-Lage, Barcelona, Grupo Editorial Random House Mondadori, S.L., 2000.
- COETZEE, J. M., *Disgrace*, Londres, Secker & Warburg, 1999.
- COETZEE, J. M., *White Writing: On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven-London, Yale University Press, 1988.
- DEBELLE, P., "Coetzee's Curt Answers." *The Age*. Internet. 09-03-04. <<http://www.theage.com.au/articles/2004/03/02/1078191320576.html>>
- FANON, F., *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta, 1999 (1963).
- GORDIMER, N., *July's People*, London, Penguin, 1981.
- GORDIMER, N., *Living in Hope and History: Notes from Our Century*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 1999.
- GORDIMER, N., "Living in the Interregnum." *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, Londres, Penguin, 1988, pp. 261 – 284.
- GORDIMER, N., *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, Londres: Penguin, 1988.
- GRISWOLD, S., "The Madonna of Excelsior." Reseña de *The Madonna of Excelsior*, de Z. Mda, *Mmegi* 19.49 (2002): Arts/Culture Review. Internet. 20-09-04. <www.mmegi.bw/2003/February/Friday14/624498458737.html>
- HULME, P., *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, London, Routledge, 1992.
- JANMOHAMED, A. R., "The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature", *Critical Inquiry* 12 (1985), pp. 59-87.
- KACHUBA, J. B., "An Interview with Zakes Mda." *Tinhouse* 21 (2004). Internet. 20-09-04. <http://www.tinhouse.com/Issues/Current_Issue/interview.html>
- LOWRY, E., "Like a Dog." Reseña de *Disgrace* y *The Lives of Animals*, de J. M. Coetzee, *London Review of Books* 21 (1999). Internet. 18-10-04. <<http://www.lrb.co.uk/v21/n20/lowr01.html>>
- MDA, Z., *The Madonna of Excelsior*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- MEMMI, A., *Retrato del colonizado precedido por Retrato del Colonizador*; pról. Jean-Paul Sartre, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971.
- MISTRY, J., "Conditions of Cultural Production in post-apartheid South Africa." *IWM Junior Visiting Fellows Conferences* XI.8 (2001). Editores Stephen Dawson, Jyoti Mistry, Thomas Schramme y Michael Thurman. Internet. 01-03-04. <<http://www.iwm.at/publ-jvc/jc-11-08.pdf>>
- MOHANTY, C. T., "Under Western Eyes: Feminist Scholarship, Colonial Discourses." *Boundary* 2 12.1, 13.1 (1984), pp. 333 – 58. Reimpreso en Ashcroft, B., G. Griffiths y H. Tiffin (eds.) *The Post-Colonial Studies Reader*, London-New York, Routledge, 1995, pp. 259 – 263.
- SPIVAK, G. C., *In other worlds: essays in cultural politics*, Nueva York, Routledge, 1988.

- SPIVAK, G. C., *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*, New York, Routledge, 1990.
- SWARNS, R. L., "Beyond Black and White; South Africa's Black Writers Explore a Free Society's Tensions." *The New York Times: The Arts / Cultural Desk* 24 Junio 2002, Late Ed.-Final, Secc. E, p. 1.
- WEBER, R. L., "The Africana QA: Zakes Mda." *Africana: Gateway to the Black World*. Internet. 20-09-04. <www.africana.com/articles/qa/bk20040525zakesmda.asp>
- WOOD, J., "Cape hopes", reseña de *Disgrace*, de J. M. Coetzee, *The Guardian* 17 julio 1999. Internet : 24-02-03.
<<http://books.guardian.co.uk/reviews/recommended/generalfiction/0%2C6121%2C100564%2C00.html>>
- YOUNG, R., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

