

«La autobiografía como historiadora: Nadine Gordimer»

ISABEL DURÁN GIMÉNEZ-RICO
Universidad Complutense

Resulta un tanto extraño presentar a una escritora como Nadine Gordimer como autobiógrafa, ya que a simple vista su obra novelística podría calificarse más bien de «ficción política». En efecto, la obra de Gordimer es comprometida políticamente y formalmente innovadora, pero es también profundamente autobiográfica, en tanto en cuanto los problemas que plantea son los que siempre han preocupado a la Premio Nobel, y su escenario siempre es su África natal.

Y es que la autobiografía es una fuente inagotable de datos para cualquiera que esté interesado en el estudio de las civilizaciones. El hecho de que no existan convenciones que dirijan o que restrinjan el campo de este género literario tan flexible y permisivo puede resultar una dificultad para el crítico empeñado en establecer límites genéricos, pero también resulta una ventaja para el estudioso de la civilización, puesto que las creencias, las preconcepciones y las preocupaciones de una cultura determinarán, en gran medida, la forma que los miembros individuales de esa cultura den a sus narraciones autobiográficas.

Quiero hacer una pausa ahora para considerar la autobiografía cuando se toma el BIOS en el sentido tradicional. Hombres tan dispares como Montaigne, Rousseau, Gibbon, Franklin o Adams pueden servirnos de ejemplo. Todos ellos nos presentan, en sus autobiografías, su identidad en evolución desde su Yo actual como en una especie de ejercicio reflexivo. Sería el tipo de autobiografía que James Olney llama «autoautografía»¹, de naturaleza individual e individualista, y totalmente centrada en uno mismo: el «Yo miro dentro de mí» de Montaigne, o el «Este hombre será yo, yo solo» de Rousseau. Esta es la concepción occidental del BIOS como la propia vida verdadera, real, y merecedora de ser llevada al papel.

Esto puede resultar, en principio, lógico y natural, pues de forma inconsciente asumimos que «por supuesto, de eso se trata la autobiografía, así debe ser, por definición». ¿No es el «Yo soy» el motivo y la lógica de toda autobiografía, venga de donde venga?

1. J. OLNEY, «The Value of Autobiography for Comparative Studies», en W. L. ANDREWS, (ed.) *African American Autobiography*, New Jersey: Prentice-Hall, 1993: 212-24.

Pues bien, la respuesta es no, no lo es. La «autoautografía» es un tipo de autobiografía, pero no la única. Por cada uno de estos escritores para quienes las convenciones tienen sentido, podemos encontrar un grupo de nuevas voces para quienes las formas tradicionales de autobiografía son inadecuadas, o no tienen ningún sentido, porque sus voces no proceden de la élite cultural ni de los héroes.

En efecto, si nos dirigimos a las clases oprimidas y a las minorías, encontraremos mucha autobiografía que nada tiene que ver con la autoautografía, y en la que el «Soy como soy» se convertirá en «soy como somos» o en «soy como eres» o en «soy porque somos». Se han propuesto muchos nombres: autoginografía (de mujeres), autoetnografía (de minorías étnicas) o autofilografía («phyle» en griego significa «unión entre los miembros de un estado, familia, clase o tribu, formada según lazos de sangre, de clase o de casta»). Los tres neologismos enfatizan que el BIOS de este tipo de autobiografía no es el retrato del «Yo, solo yo», en que el sujeto reclama su carácter único e imagina su experiencia como irrepetible. Por el contrario, el escritor que pertenece a un grupo oprimido o que lo observa, ejecuta a menudo un retrato de «nosotros, todos nosotros».

La crítica feminista, como la crítica postcolonial sobre literatura africana o de minorías está empezando a rechazar el chantaje que implícitamente impone la crítica occidental, blanca y masculina. La tan traída y llevada muerte del sujeto y del autor son ya un reflejo de la crisis por la que atraviesa la cultura occidental. Así, los escritores africanos o afroamericanos engranan su experiencia personal dentro de las circunstancias históricas y sociales comunes a otras vidas, porque su experiencia personal debe ser entendida dentro de este contexto social que aniquila el mito del individuo único; o, en palabras de la crítica Selwyn Cudjoe, el «yoísmo» se convierte en «nuestroísmo»². Pues bien, así debemos entender a Nadine Gordimer como escritora de novela intimista o autobiográfica.

En una discusión sobre el valor de las novelas africanas como un tipo de evidencia histórica, Nadine Gordimer dio un ejemplo de la literatura rusa:

Si alguien desea conocer los hechos sobre la retirada de Moscú en 1812, debe leer un libro de historia; si alguien desea saber cómo es la guerra y cómo la gente de un tiempo y unas circunstancias concretas la sufrió personalmente, entonces deberá leer *Guerra y Paz*³.

Según su visión, la novela puede presentar la historia como no pueden hacerlo los historiadores. Porque el hecho de que la novela sea ficción no equivale a decir que es «falsa» o «no verídica». Más bien, la ficción abarca un área de actividad generalmente inaccesible para las ciencias más externas: el área en el que el proceso histórico se registra como la experiencia subjetiva de los individuos en una sociedad; o, en palabras de Stephen Clingman, la ficción nos presenta «la historia desde dentro»⁴. Y esto es pre-

2. S. CUDJOE, «Maya Angelou and the Autobiographical Statement», en M. EVANS, *Black Women Writer's (1950-1980)*. Garden City: Anchor Books, 1984: 6-24.

3. Citado en S. R. CLINGMAN, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside*, London: Allen & Unwin, 1986: 1.

4. *Ibid.*, 2.

cisamente lo que vemos en las novelas de Nadine Gordimer: a través de la observación de la sociedad en la que vive, nos ofrecen una visión única y extraordinaria de la experiencia histórica en el periodo en que han sido escritas.

Repetidas veces ha reconocido que, puesto que la política afecta a todos los aspectos de la vida en Sudáfrica, su escritura, incluso aquella que es aparentemente más privada y personal, trata de forma implícita o explícita la política de esa sociedad. Fue ella la primera escritora sudafricana que criticó al liberalismo, y también fue ella la primera en ilustrar las represiones psicológicas que implica el colonialismo. Todas sus novelas, sin excepción, reflejan su oposición al apartheid y su condena a este horrendo sistema. Y su voz se ha dirigido no sólo hacia Gran Bretaña, sino hacia todo el mundo occidental para hacerle reflexionar sobre su responsabilidad para con los pueblos que colonizó en otro tiempo, los pueblos del Tercer Mundo que se han utilizado como soporte del mundo desarrollado. Sus alusiones literarias y geográficas sirven para universalizar el tema del colonialismo, para extender la culpabilidad.

Sus primeras novelas tienen rasgos de su todavía entonces colonial infancia y adolescencia en Sudáfrica. Este paisaje, vivazmente capturado, puebla su primera colección de relatos, *Face to Face*, publicado en Johannesburgo en 1949. Es el mundo de los bailes con el glamour de los uniformes, de los días imperiales tranquilos y seguros el que también inspira su primera novela, el «bildungsroman» *The Lying days*, novela que le valió el calificativo de «la Jane Austen de Johannesburgo».

Pero Sudáfrica en la segunda mitad del siglo era un lugar complicado: el centro del vicio, de la distorsión, del prejuicio, de la violencia constante y, paradójicamente, del atrevimiento imaginativo, y de la exaltación intelectual. La obra de Gordimer es testimonio de este cambio. En 1974 su tono era ya totalmente distinto, y si en sus tres primeras novelas se proclamaba una ideología de humanismo liberal como respuesta al problema del racismo, en sus novelas más recientes, al oscurecerse la escena política en Sudáfrica, también se han oscurecido los temas de su ficción y han dado un giro hacia la revolución y hacia el compromiso revolucionario en esa sociedad.

La perspectiva que Gordimer utiliza es siempre de naturaleza social e histórica. La clave de esta perspectiva, eminentemente Lukacsiana, es que la vida social y la privada están estrechamente unidas, puesto que el hombre debe ser considerado un ente político y social. La vida individual no nos viene dada de forma metafísica, ni es algo que trascienda a la historia; la vida privada, más bien, debe considerarse un constructo histórico y social. Según su definición de «realismo crítico», el «ser ontológico» de los personajes no puede disociarse de su entorno social e histórico, y en esta perspectiva encajan perfectamente los personajes de Gordimer, porque en sus novelas siempre se da un juego dialéctico en el que la exploración de la historia y del personaje, de los mundos externo e interno, de lo público y lo privado, se hace indivisible.

Por otra parte, los personajes de Gordimer no son ni simples transposiciones de personas reales, ni construcciones abstractas de la ficción. Son figuras que, sacadas de la observación de la vida por parte de su autora, condensan dentro de sí modelos sociales e históricos de los que forma parte su individualidad. Son «sujetos» de la historia, y a través de su subjetividad, Gordimer explora un mundo mucho más amplio. Algunos críticos han señalado que aunque Gordimer siempre se identifica en sus novelas con los

oprimidos de Sudáfrica, lo hace desde su posición de privilegio, y esto limita el punto de vista de sus novelas. Yo no suscribiría esta opinión porque, aunque en muchos casos las protagonistas son mujeres blancas de clase media (*El Último Mundo Burgués, Ocasión de Amar, Un Capricho de la naturaleza*), siempre son mujeres que se saltan los límites de la convención o de la prohibición, los límites de clase y raza y se desenvuelven en el mundo de la acción revolucionaria, rodeadas de amigos de raza negra, y defensoras de la igualdad.

Es más, la relación sexual entre hombre blanco y mujer negra, típico emblema de la colonización del cuerpo de la mujer por parte del opresor, y de la ecuación entre opresión racial y sexual, queda desmantelado en las novelas de Gordimer, en que aparecen muchas mujeres blancas que tienen relaciones con hombres negros, se enamoran y hasta se casan con ellos. A menudo Gordimer incluso se salta los límites de su condición de mujer blanca y se mete en la piel negra de un autobiógrafo hombre, como es el caso de Will en *La Historia de mi hijo*, o en el mundo de las interrelaciones masculinas como en *Un Mundo de extraños*, o en el territorio mítico Zulú de los negros, como en *El Conservador*.

Ya existen cinco libros dedicados enteramente a su obra: *Nadine Gordimer* (1978) de Michael Wade⁵ discute las novelas publicadas hasta esa fecha, y fue seguido de otros tres libros publicados en los años 80: *The Novels of Nadine Gordimer: Private Lives/Public Landscapes* (1985) de John Cooke⁶, se centra en los grandes temas de la ficción de Gordimer, haciendo especial hincapié en «la liberación de los niños de madres excesivamente posesivas», debido al trauma que supuso para la escritora una madre excesivamente protectora. *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside* (1986), de Stephen Clingman⁷ discute la historia política en que se forjó cada una de las novelas, y relaciona el carácter cultural de la época con los temas de la ficción. *Nadine Gordimer* (1988), de Judie Newman⁸, introduce una lectura feminista de las novelas de Gordimer. El libro más reciente, *Critical Essays on Nadine Gordimer* (1990), editado por Rowland Smith⁹, es un valioso compendio de los mejores ensayos críticos dedicados a la obra de nuestra escritora.

Por razones cronológicas obvias, su última novela, *La Historia de mi Hijo* (1990) no se incluye en ninguno de estos estudios, por lo que será la obra que utilizaremos para tratar de ilustrar los datos que acabamos de perfilar. Su compleja estructura narrativa nos recuerda, en cierta manera, a Gertrude Stein, quien nos sorprendió al escribir *La Autobiografía de Alice Toklas*, que resultaba ser su propia autobiografía en tercera persona. Pues bien, esta novela no es la historia de un hijo contada por su padre, como el título parece indicar, sino la historia de un padre contada por un hijo en primera persona, entrelazada con la historia de un padre y su familia, contada por un narrador en

5. M. WADE, *Nadine Gordimer*, London: Evans, 1978.

6. J. COOKE, *The Novels of Nadine Gordimer: Private Lives/Public Landscapes*, Baton Rouge: Louisiana State U.P., 1985.

7. S. CLINGMAN, *op. cit.*

8. J. NEWMAN, *Nadine Gordimer*, London: Routledge, 1988.

9. R. SMITH (ed.), *Critical Essays on Nadine Gordimer*, Boston: G. K. Hall & Co., 1990.

tercera persona. Son, pues, dos narraciones que se van desenhebrando de forma paralela y simultánea, lo que exige del lector una constante concentración ante los inesperados cambios de perspectiva, los frecuentes saltos en el tiempo, y las continuas alusiones que enlazan una narración con otra. Este estilo narrativo puramente postmoderno y ampliamente descrito por Jean-François Lyotard¹⁰, sugiere que la experiencia contemporánea se caracteriza por la incertidumbre epistemológica y ontológica. Esta incertidumbre, esta naturaleza plural del discurso social se ve reflejada, en cierto modo, en las formas aleatorias de la ficción postmoderna. Y es fragmentación, pluralidad de discursos y discontinuidad lo que encontramos constantemente en *La Historia de mi hijo*: la voz en primera persona es ahora la de Will, un chico negro, hijo de Sonny y Aila, la mujer entregada, sumisa y cumplidora. Y el narrador, por su parte, se encarga de relatar los acontecimientos que van forjando a un futuro activista por la causa sudafricana. La novela comienza en el momento en que Sonny se casa con Aila y nacen sus dos hijos, Willy y Baby. Sonny, el modesto maestro que vive en un pueblecito minero al otro lado del veld, se convierte en «Sonny», la figura política de Johannesburgo que se atreve a desafiar al apartheid al trasladarse con su familia a una casa de un barrio blanco. Condenado a dos años de cárcel por sus actividades, recibe en la cárcel la visita de Hannah, la mujer blanca y comprometida en las acciones de una organización en favor de los derechos humanos, que se convertirá en su amante y amiga, y por supuesto, en la rival de Aila, la esposa discreta que sabe y no habla.

El héroe revolucionario se verá abandonado por su amante primero, que acepta un cargo en la ONU, por sus propios hombres que le van marginando del Movimiento después y, finalmente, por su esposa que, actuando siempre en la discreción y el silencio, supera los estrechos límites de lo doméstico y se une a su hija en la lucha activa por la revolución. Anciano, marginado por los suyos, desencantado de la causa, abandonado por su amante y su hija, solo y sin posibilidad de volver con su esposa, Sonny se identifica con el Rey Lear mientras contempla cómo los blancos han reducido su casa a cenizas y percibe «el olor de la destrucción, de lo consumido»¹¹.

Por otra parte, la triste historia de la caída de un héroe que era amante de Shakespeare se inicia en primera persona cuando Will descubre a su padre saliendo del cine con una mujer blanca, Hanna, a la que el chico considera la típica rubia, «fantasía sexual de todo colegial». En este momento se produce la emblemática caída del paraíso de la infancia, y el deseo edípico de matar a su padre:

Me había mostrado algo que yo nunca debería haber visto... Y así se estableció la complicidad entre nosotros, como si no fuese mi padre... Pero él sabe que no puedo decírselo a mi madre; no puedo negarme a compartir «eso» con él (43, 59).

A partir de entonces, Sonny se convertirá en el consuelo y el protector de su madre, en el obligado cómplice de su padre, y en el enemigo de Hannah. Como Arabella de

10. F. LYOTARD, *The Postmodern Condition: a report on Knowledge*, Manchester: Manchester U.P., 1986.

11. N. GORDIMER, *La Historia de mi Hijo*, Barcelona: Ediciones B, 1991: 321 (Todas las referencias a esta edición que se hagan a partir de ahora aparecerán dentro del texto, con el número de página).

Jude the Obscure de Hardy, Will relaciona a Hannah con un cerdo (113) y la dedica las más brutales descalificaciones cuando recuerda a su padre «jodiendo con su rubia cara de Pudding» (207), o «sin el menor decoro en la habitación de una puta» (279).

En esta ocasión, el más despiadado ataque al liberalismo blanco, característico en las últimas novelas de Gordimer, se cierne en Hannah, retratada como la mujer liberal atraída a Sudáfrica «por la fascinación del compromiso en la lucha política»; la blanca que acalla su conciencia visitando a presos en la cárcel y utilizando, en ocasiones, sus influencias. Su actividad tiene la atracción del juego arriesgado y peligroso, como también lo tiene la fascinación exótica de tener un amante negro y revolucionario. El contrapunto lo encontramos en Aila: la mujer negra que aguanta en silencio la infidelidad de su marido y que tiene las agallas de abandonarlo todo, sin ostentaciones ni roles públicos, pero que se convierte en la auténtica heroína.

La novela termina con un pasaje metaficticio, también típicamente postmoderno, en el que Will se refiere al título y explora la esencia de la literatura a través de la práctica de hacer literatura. *La Historia de mi hijo* se abre con un verso del soneto no. 13 de Shakespeare: «Tuviste un padre, deja que tu hijo dé testimonio de él», y se cierra, precisamente, con el testimonio del hijo:

Es una vieja historia la nuestra. La de mi padre y la mía. (...) No les apetecía que yo tuviera ningún papel activo. Pero yo seré quien testifique, algún día... lo que significó realmente vivir una vida supeditada a la lucha por la libertad.(...) Lo que él hizo —mi padre— me convirtió en escritor. (...) Soy escritor y éste es mi primer libro, que jamás podré publicar (323-25).

«lo que significó realmente vivir una vida supeditada a la lucha por la libertad» es la esencia de este libro. Una vez más, las vidas privadas de Sonny, Aila y Hannah, y su duro combate por defender la propia identidad frente a la historia y ante la mirada fría y cruel de un adolescente, quedan irremediabilmente unidos a la Historia de todo un pueblo. Una vez más el Yo se convierte en Nosotros, y los sufrimientos e ideales de un hombre y de una mujer negros se convierten en las injusticias y las esperanzas de toda una raza. Y el olor a humo que percibe Sonny cuando ve su casa en llamas es el olor a destrucción que ahoga a Nadine Gordimer porque también está ahogando el futuro de su país.

No puede hablarse de un Yo individual en Sudáfrica. Hay que hablar de Comunidad, la Comunidad que sólo puede vivir al otro lado del Veld y que «había sido privada del derecho natural a entrar en el cine, en la biblioteca, en los lavabos y en el edificio del escudo de armas» (33). La comunidad que no puede votar a sus concejales, pero que tiene que pagar por vivir en el gueto. Por eso Sonny tiene que transformarse en «Sonny», la figura política, porque «para ellos, los de su raza, negros como los demás, sólo había un sentido: la lucha política» (61).

Uno de los momentos climáticos de *La Historia de mi Hijo* es también uno de los momentos cumbres de la historia del padre, Sonny. Es elegido como orador en un acto homenaje a nueve jóvenes negros que fueron muertos por los agentes del apartheid. Negros y blancos antirracistas se unen en el cementerio del otro lado del Veld y, bajo la

vigilancia de la policía blanca, escuchan –escuchamos– una valiente denuncia del apartheid y la utopía que Sonny les comunica sobre el futuro de Sudáfrica:

los nueve compañeros que hoy honramos... nunca compartirán la participación de nuestro pueblo en la riqueza del país, nuestro pueblo que ahora trabaja para que el trece por ciento de la población tenga el nivel de vida más alto del mundo, mientras la mayoría no tiene para dar de comer a sus hijos... Nunca conocerán la época en que nuestros enfermos dejarán de yacer en el suelo de los hospitales segregados mientras hay pabellones llenos de camas vacías en los hospitales para blancos... nunca conocerán una enseñanza igual para todos... nunca pasearán por nuestra tierra, la tierra devuelta a nuestra gente... Nunca vivirán en el país unitario, democrático y no racista que nuestra lucha va a crear. Han muerto sin libertad, pero han muerto por ella, nuestra libertad (136-37).

Pero el creciente pesimismo de Gordimer vuelve a florecer al final de la novela, en que la utopía se hace irrealizable mientras siga en manos de profesionales liberales blancos que se unen a los líderes del movimiento en el exilio. Los líderes que...

vestían trajes bien cortados y no monos castristas, y podían opinar sobre vinos. ¿Sería verdad que aquella gente eran verdaderos revolucionarios? E incluso los rusos que los habían armado durante todos aquellos años, se habían avenido a asistir a una cena en Pretoria. Al final no existe un acuerdo tan difícil, tan improbable... que no pueda ser pactado en el transcurso de un banquete de negocios (313-14)

El ataque de Gordimer se ha recrudecido, y ya no sólo abarca a los liberales blancos, como ocurría en sus anteriores novelas, sino también a los comunistas, e incluso a los propios movimientos de liberación sudafricanos. Maxine Rodinson planteó, en *People Without a Country*¹², el peligro en el que suelen incurrir los escritores ideológicos: el de glorificar a los oprimidos en exceso, de forma monolítica, en la creencia de que la más leve crítica sería un «sacrilegio criminal». Gordimer no libera a los oprimidos de toda culpa, sino que nos plantea cómo las organizaciones de resistencia representan una lucha colectiva contra el dominio hegemónico y la opresión que, sin embargo, no carecen de sus propias contradicciones y debates internos, de los que Sonny es víctima: también el oprimido puede convertirse en opresor.

Si en algunas novelas anteriores veíamos un final apocalíptico y la visión futurista de una Sudáfrica libre, en *La Historia de mi Hijo* no hay lugar para las utopías: la liberación de Sudáfrica que anunciaba Sonny en su conmovedor discurso, nos transmite de forma implícita la escritora, está todavía muy lejana.

Las novelas de Gordimer parecen querer advertirnos que no debemos, no podemos conformarnos con la versión «oficial» de la historia de Sudáfrica. Ella ha reescrito esa historia a través de unas novelas que, a pesar de ser ficción, rompen con la estricta línea genérica entre autobiografía y ficción, entre historia y creación artística. Por eso son difíciles de clasificar, porque por encima de todo sus novelas suponen siempre un desafío a las afirmaciones apriorísticas de que la autobiografía es sólo autobiografía, la ficción es sólo ficción y la historia es sólo historia.

12. Citado en B. HARLOW, *Resistance Literature*, London: Methuen, 1987: 29.