

LECTURAS DE GÉNERO Y OTREDAD EN PEARL S. BUCK,
HISAKO MATSUBARA Y TSITSI DANGAREMBGA¹

ROSA EUGENIA MONTES DONCEL Y MARÍA JOSÉ REBOLLO ÁVALOS
Universidad de Extremadura

Resumen

Las novelas *East Wind, West Wind* (1930), de Pearl S. Buck, *Abendkranich* (1981), de Hisako Matsubara, y *Nervous Conditions* (1988), de Tsitsi Dangarembga, comparten el intento de mostrar desde la perspectiva de la mujer aborigen determinadas sociedades no occidentales (China, Japón y Zimbabwe). *East Wind...* fue redactada mucho antes de que se produjera la eclosión de los estudios postcoloniales; *Nervous Conditions*, en el otro extremo, parece concebida *ad hoc* para la aplicación de las teorías de Franz Fanon y la noción de subalterno manejada por Gayatri Spivak, quien aúna feminismo y otredad. A través de las obras propuestas el análisis reflexionará sobre algunos de los presupuestos y límites de la teoría postcolonial.

Palabras clave: Pearl S. Buck, Hisako Matsubara, Tsitsi Dangarembga, Otredad, Franz Fanon, Gayatri Spivak.

GENDER AND ALTERITY READINGS IN PEARL S. BUCK,
HISAKO MATSUBARA AND TSITSI DANGAREMBGA

Abstract

The novels *East Wind, West Wind* (1930), by Pearl S. Buck, *Abendkranich* (1981), by Hisako Matsubara, and *Nervous Conditions* (1988), by Tsitsi Dangarembga, each attempts to depict non-Western societies —Chinese, Japanese and Zimbabwean— from female native point of view. *East Wind...* was written long before the emergency of Postcolonial

¹ La realización de este trabajo ha sido posible parcialmente gracias al proyecto de investigación FFI2011-26420, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Un esbozo del mismo fue presentado en el I Congreso de la Asociación Española de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, celebrado en Granada.

Studies; on the other extreme, *Nervous Conditions* seems to have been thought on purpose in order to apply Franz Fanon's theories and the notion of subaltern hold by Gayatri Spivak, who fuses feminism and alterity. Through the proposed novels, the present essay will reflect on some of the premises and limits of Postcolonial Theories.

Keywords: Pearl S. Buck, Hisako Matsubara, Tsitsi Dangarembga, Alterity, Franz Fanon, Gayatri Spivak.

1. INTRODUCCIÓN

Las novelas *East Wind, West Wind* (*Viento del Este, viento del Oeste*), publicada en 1930; *Abendkranich. Eine Kindheit in Japan* (*Pájaros del crepúsculo*)², aparecida en 1981; y *Nervous Conditions* (*Las cuatro mujeres que amé* en su primera traducción al español), de 1988, fueron gestadas, respectivamente, por una escritora estadounidense nacionalizada china, una japonesa y una zimbabuense, y comparten la circunstancia de estar protagonizadas por personajes femeninos en los que recae la focalización de los hechos narrados. El primero y el tercero de los relatos se construyen sobre la homodiégesis; *Pájaros del crepúsculo* por su parte está narrada en tercera persona pero no renuncia a apoyarse primordialmente (aunque no exclusivamente) en el punto de vista de la heroína.

En ninguno de los casos el idioma original que emplea el texto es el vehículo de expresión de las sociedades que pretenden describirse, esto es, el chino, el japonés o el shona, sino lenguas occidentales. La americana Pearl S. Buck, aunque bilingüe desde la niñez, utiliza su inglés materno como medio de comunicación narrativa. A diferencia de ella, Hisako Matsubara no es asiática de adopción; procede del mismo país y pertenece a la misma raza que sus criaturas de papel, y no obstante en su producción literaria recurre al alemán, idioma de su marido y de su patria de residencia. Tsitsi Dangarembga ha vivido también en Europa (en Inglaterra y Alemania) y se sirve del inglés en sus escritos, lo que la ha convertido en la primera mujer zimbabuense en publicar una novela en la lengua de la metrópoli, oficial en Zimbabue junto con el shona. Por supuesto tal dato no tiene nada de casual, ni es frívola, en este estadio, la asimilación del chino, la lengua más hablada

² La traducción más ajustada del original alemán sería 'Grullas del ocaso. Una infancia en Japón'. La versión del nombre español se vale de la sinécdoque y emplea el hiperónimo en detrimento del hipónimo, quizá en aras del resultado estético, pues el título es un predio que suele gustar de la imprecisión generalizadora. Pero en esta oportunidad la imprecisión hace desaparecer la referencia a la grulla como símbolo del Japón ancestral (recordemos la novela *Mil grullas* de Kawabata), y diluye la relación entre el paratexto de la novela y el cuento con carácter de prolepsis que la protagonista narra a su hermano menor inmediatamente antes de la muerte de este. Con el fin de homogeneizar citaremos de ahora en adelante todos los títulos en español siempre que la obra haya sido traducida a nuestro idioma.

del planeta, y el japonés, soportes ambas de un milenario legado cultural, con el shona, idioma bantú utilizado por una comunidad estimada en unos siete millones de hablantes y que careció de literatura escrita hasta el siglo xx. La primera novela publicada en shona es de hecho tan solo treinta años anterior a la de Dangarembga: se trata de *Feso*, de 1957, debida a la pluma de su compatriota Salomon Mutsware, un doctorado por la Universidad de Harvard que, huelga decirlo, escribe asimismo en inglés.

Las tres ficciones citadas componen representaciones adscritas en las formas a la tradición narrativa occidental, y cabría periodizarlas en las Historias de la literatura en inglés o alemán con no menos razón que a las de Conrad, Dinesen o Kafka. Acometen el intento palmario de mostrar China, Japón y Zimbabue al lector extranjero, haciendo especial hincapié en el choque cultural entre el nativo y el colonizador u ocupante y en la situación asignada a las mujeres en el contexto de la sociedad correspondiente: a saber, la China precomunista, el Japón ocupado por los estadounidenses inmediatamente posterior a la 2.ª Guerra Mundial y la Rhodesia colonial anterior a la independencia. Las narraciones privilegian además mayormente los años de la infancia y adolescencia de las protagonistas, Kiew-lan, Saya y Tambudzai. El discurso de *Viento del Este, viento del Oeste* arranca cuando el personaje tiene ya diecisiete años y se cierra unos dos años después, pero este lapso acoge desplazamientos temporales mediante la retroacción de la narradora a su infancia; *Pájaros del crepúsculo* se desarrolla enteramente durante la niñez de su protagonista, que cuenta diez años de edad al comienzo del no muy extenso periodo temporal que cubre la novela; *Las cuatro mujeres que amé* narra la vida de Tambudzai entre los diez y los dieciséis años: no en vano ha sido tachada de *Bildungsroman* por algunos estudiosos (Berndt, Collins), y rotulada en virtud de este factor como la réplica femenina a *Todo se desmorona*, de 1958 (así para Flockemann, por ejemplo). Esta novela del nigeriano Chinua Achebe se ha alzado, junto con la de su compatriota Ben Okri *El camino hambriento*, como una de las más famosas escritas por un negro africano³.

A despecho de tales concomitancias público y crítica han reaccionado de manera muy dispar ante las tres obras. La Nobel y Premio Pulitzer Pearl S. Buck conoció un enorme éxito entre sus coetáneos, sobre todo con esta su primera novela, profusamente difundida y traducida; sin embargo el paso del tiempo ha disminuido mucho su predicamento entre los lectores y la ha relegado a un cierto descrédito por parte de la mayoría de los críticos (recordemos los juicios nada amables que dedicó a Buck otro galardonado

³ Entre otros autores que comparan la obra de Dangarembga con la de Achebe, *vid.* Nair y Searle.

con el Nobel, García Márquez), que si acaso vuelven a esta autora no parecen hacerlo más que en gracia a su idoneidad como objeto de las poéticas de «lo Otro»⁴.

Pájaros del crepúsculo, sin alcanzar ni de lejos la fama de *Viento del Este...*, logró una más que proficua cosecha de ventas, pero ha sido muy desatendida por la crítica y parece haber quedado al margen del *boom* de la novela japonesa de los 80 que triunfa entre los receptores occidentales en los últimos lustros, con el sobrevalorado *Tokio blues* (1987) de Murakami a la cabeza⁵. Bien es cierto que, aunque de amena lectura y portadora de elementos temáticos de interés para los lectores no japoneses, como tendremos ocasión de comentar más adelante, la obrita no se caracteriza por su complejidad ni por su sutileza: pensemos por ejemplo en algún fragmento en que el texto explica con innecesaria precisión las causas, por lo demás asaz evidentes, que llevan a determinados personajes a conducirse con hipocresía⁶. La protagonista incorpora el reflector fundamental del relato, según se ha anotado

⁴ Y, cosa nada extraña en los análisis que se sitúan bajo este marbete, algunos resultan escuálidamente reductores en su afán por acoplarse a los predicados de lo políticamente correcto. Stephen Spencer, por ejemplo, sostiene que el hecho de que en *La buena tierra* la tez clara sea ponderada como signo de belleza y distinción en las mujeres, al tiempo que se desprecian los cutis oscuros del tipo del de la campesina O-lan, contradice las protestas de igualdad racial que siempre enarboló Pearl S. Buck. Tal detalle reafirmaría, según este crítico, el establecimiento del binomio blanco/negro que asigna el valor positivo al primer miembro del par y el negativo al segundo. Pareciera necesario acudir a la lógica de Perogrullo para rebatir argumentos de semejante laya: no es Buck, sino sus personajes, los que reputan más hermosa a una mujer cuanto más blanco sea el color de su piel, y al opinar así dichos personajes no hacen sino reflejar el canon estético imperante en la China que Buck quiere recrear siguiendo los principios de verosimilitud de la ficción realista.

⁵ Ocioso es decir que tanto Haruki Murakami como sus compañeras de generación Banana Yoshimoto (autora de *Kitchen*), Machi Tawara (*El aniversario de la ensalada*) o Yōko Ogawa (*El embarazo de mi hermana*), caracterizados por cultivar un cierto estilo pop de monólogo juvenil, se hallan fuerte e inevitablemente enraizados en el tronco de la cultura occidental. Occidentalizada ha sido en gran medida la literatura nipona desde la primera fase aperturista de la Restauración Meiji en 1869 (se entiende que la segunda apertura se produciría en 1945, tras la 2.^a Guerra Mundial), y no escaparon de este poderoso influjo ni aun los escritores que se revelaban contra él (así Ogai Mori, que tan mal recuerdo conservaba de su vida en Europa). Ello por no hablar de los actuales novelistas de nacimiento o ascendencia japonesa que viven en países angloparlantes y escriben exclusivamente en inglés, verbigracia el Premio Booker Kazuo Ishiguro (*Pálida luz de las colinas*) y el autor de *best sellers* Takashi Matsuoka (*El honor del samurai*).

⁶ «Cuando decía esas cosas, su madre ponía siempre una cara tan triste que Saya, llevada de su infantil simpatía, se sentía atraída hacia ella. Creía que su tristeza era genuina, sin darse cuenta de que su madre simplemente fingía estar triste para ligarla a ella. Quería que Saya culpase a su padre de todo, quería que aprendiera a despreciarle, que aprendiera a odiarle... quería robarle el afecto de Saya» (116). Existen bastantes divergencias entre el original alemán y la versión inglesa de la que partió la traducción castellana, de modo que hemos optado por citar esta última en todos los casos.

ya, pero el narrador no renuncia a las prerrogativas de una omnisciencia que a veces deriva en obviedad.

En contraste con *Pájaros del crepúsculo*, la novela de Tsitsi Dangarembga ha generado en poco más de veinticinco años una abultada bibliografía. Auténtica perita en dulce como receptáculo de las tesis de la teoría literaria postcolonialista, es bien significativo al respecto el título de un artículo que le dedicó Heidi Creamer: «An Apple to the Teacher?: Feminity, Coloniality and Food in *Nervous Conditions*». Resulta notorio que la escritora zimbabuense no renuncia a sacar partido de su coyuntura personal, esto es, de su condición de mujer, de raza negra y africana nativa, para orientar su relato hacia los caminos dilectos de la crítica coeva: el postcolonialismo y los estudios de género. A mayor abundamiento, enlaza los fenómenos de la asimilación colonial y la discriminación femenina con un problema tan candente en los 80 como la anorexia, elemento que informa una metáfora cardinal en el texto. Y de hecho, aunque Dangarembga tardó cuatro años en conseguir que se publicara su obra, esta obtuvo el espaldarazo del Premio Commonwealth en 1989⁷.

Elocuentemente, incluso el título de la novela está tomado de una cita del prefacio de Sartre a *Los desposeídos de la tierra* de Franz Fanon, ensayo considerado por algunos texto inaugural de la poética postcolonialista. Dicha cita, «The condition of native is a nervous condition», encabeza la narración, aunque Dangarembga evita mencionar a Sartre: «From an introduction to Fanon's *The Wretched of the Earth*», reza el pie del aserto, como si la tal introducción hubiese sido escrita por un desconocido. La elisión patentiza la voluntad de Dangarembga de situarse bajo la égida de Fanon. Citado por Said en *Cultura e imperialismo* (1993), el autor martinico había impregnado ya singularmente la producción de Homi Bhabha.

La traducción española de Antonio Padilla (Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999; bastante deficiente⁸) destruye la intertextualidad del nombre original y la deja reducida a autotextualidad, pues en vez de trasladar el

⁷ En España ha pasado bastante desapercibida. Apenas registramos alguna entrada bibliográfica aislada, y no especialmente relevante, como la de Ana Hidalgo.

⁸ Solo como pequeño botón de muestra: *concordatio ad sensum* y queísmos («Esta clase de indicios hablaban bien a las claras que ellos y yo pertenecíamos a mundos diferentes», 96), vulgarismos («—Ves a arreglarte un poco, Nyasha», 107), anglicismos («finalmente consiguió que Chido atendiera el examen para ingresar en la misma escuela [...] se encargó de llevarle personalmente a Salisbury para que atendiera el examen», 151-152); leísmos («las palabras de mi madre escapaban a su comprensión [de Nyasha] y le habían herido profundamente», 198-199; más casos en 196, 197, 211, 216); laísmos («Babamukuru ya no la pegaba más [a Nyasha]», 215), y hasta algún desatino del tipo «en mi afán de autoconvencerme» (226). Una negligencia que por desgracia está dentro de lo habitual en las traducciones de literatura extranjera al castellano.

título del inglés opta por crear uno nuevo que extrae de la última frase del discurso⁹:

It was a process whose events stretched over many years and would fill another volume, but the story I have told here, is my own story, the story of four women whom I loved, and our men, this story is how it all began (Dangarembga: 208).

El título, elemento perteneciente a esos aledaños del texto que Genette llama paratexto, constituye uno de los territorios más fértiles para la intertextualidad. La intertextualidad radicada en el título es un recurso muy grato a los novelistas de finales del XIX y del XX (y un poco cursi en opinión de David Lodge): basta reparar, entre otros muchos, en casos tan señeros como *Far From the Crowded World*, que Hardy toma de un verso de Thomas Gray (*Lejos del mundanal ruido* fue la acertada versión española); *Eyeless in Gaza* (*Ciego en Gaza*), de Aldous Huxley, que debe su paternidad a Milton; o *Misera fue, señora, la osadía*, de Gonzalo Hidalgo Bayal, en el que funciona como hipotexto un soneto de Baltasar de Alcázar. Y si la intertextualidad y autotextualidad originarias inscribían al texto ya de principio en la órbita de lo postcolonial, y más concretamente en la órbita de la teoría de Fanon, la autotextualidad ejecutada por el traductor también maniobra seleccionando unos integrantes en perjuicio de otros: para subrayar la dimensión feminista del relato cercena la mención a «nuestros hombres» y en el título resultante solo figurarán las «cuatro mujeres que amé»¹⁰.

⁹ Hay una traducción posterior de Emili Olcina aparecida en Icaria en 2010, llamada *Condiciones nerviosas*, cuyo título en apariencia es fiel al original, pero tampoco atina, pues la voz inglesa *conditions* en este contexto se traduciría por 'estados' o 'enfermedades', y no por 'condiciones'. Como quiera que está plagada de erratas y de tantas o más inelegancias que su predecesora, y puestas a optar entre dos traducciones descuidadas, nos hemos decantado por nombrar a la novela con el primer título que se le otorgó en castellano, favoreciendo el factor de la antigüedad, que tanto respeto merece en traductología. Una parva relación de los vicios que afean el texto: «entrampamiento» (7); «se consideró obligado a autorrescatarse» (14); «Mi tío insistía en que Nhamo estuviera en casa por entonces, en base a que no había exámenes pendientes» (15; *vid.* también 75 y 177); «Puede que otros padres, creyéndose que de veras éramos un atajo de retrasados, preferían dejar que las capacidades de sus hijos madurasen un poco más» (27); «siendo la treceava criatura bajo un mismo techo, no me habían mandado a la escuela» (52); «Descubrí entonces de que Nhamo no había mentido» (107); «no es contigo que estoy enfadada» (127); «me introducí valientemente pequeñas cantidades de ella en la boca» (134).

¹⁰ Autotextualidad es, según Genette, la cita que reproduce un texto incluido dentro de la propia obra. Dällenbach habla de intertextualidad autárquica y Ricardou de intertextualidad interna cuando tratan fenómenos semejantes. Remitimos a Montes Doncel y Rebollo Ávalos para un recorrido por los distintos procedimientos y terminologías. En la novela original valdría hablar de intertextualidad (reproducción de las palabras de Sartre) conjugada con autotextualidad (en el seno de la propia obra, entre el título y la cita de Sartre incluida como pórtico de la narración).

Dentro del mismo pasaje que acabamos de reproducir se constata la sugerencia de que la novela pueda tener una continuación, ya que, según arbitra el tópico para estas ocasiones, la narradora aduce que aún le quedan muchas cosas por contar. La secuela, en efecto, fue publicada en 2006 bajo el título *A Book of Not. A Sequel to Nervous Conditions*¹¹.

2. *VIENTO DE ESTE, VIENTO DEL OESTE*

En oposición a lo que sucede en las otras dos novelas de las que aquí nos ocupamos, Kiew-Lan, la protagonista y narradora de *Viento del Este, viento del Oeste*, parte del principio de una inconcusa superioridad de su propia cultura respecto a la de quienes ella agrupa casi siempre homogéneamente dentro de la designación de extranjeros (más raramente aflora la palabra «occidentales» o la más específica de «americanos»). A los diecisiete años Kiew-Lan contrae matrimonio con el hombre al que sus padres la habían destinado desde la niñez, un médico que ha realizado sus estudios en América. Hasta ese momento Kiew-Lan, una mujer refinada e instruida con esmero según las convenciones que rigen en China para su sexo y su condición social, lo ignora casi todo acerca de los *extranjeros*, su historia y su cultura. Tan solo ha oído sobre ellos algunos comentarios inconexos y contradictorios procedentes de su padre, su hermano o las esclavas de la casa. Como no podía ser de otra manera, tal desconocimiento revierte en temor, y, sobre todo, en la infravaloración de esos entes que ella encuentra tan estafalarios y poco civilizados.

A partir del mismo día de su boda Kiew-Lan se encontrará con un hombre de mentalidad completamente distinta a la única que hasta entonces a ella le había sido transmitida por su entorno. Ante el que parece insalvable abismo ideológico que existe entre los recién casados la novia consulta a su madre, y esta antepone a sus otras convicciones el principio de que una esposa debe complacer a su marido: aconseja por tanto a Kiew-Lan que se pliegue a los deseos del suyo, quien le había pedido que se quitara las vendas con las que le habían comprimido los pies desde la infancia en procura de alcanzar el canon de belleza femenino cifrado en una anormal pequeñez de estos miembros.

A través de su occidentalizado esposo Kiew-Lan conoce a algunos extranjeros residentes en China y visita sus casas. La pareja tiene un hijo, primer

¹¹ No vamos a detenernos en ella, pues no es el objetivo del presente artículo. Mencionaremos únicamente que se centra en la peripecia de Tambu en la escuela superior a la que accedió gracias a una beca, según se había anunciado ya en *Las cuatro mujeres que amé*, y que los hechos de la ficción tienen como marco la guerra de independencia. Hasta el presente los lectores parecen haber manifestado unánime decepción hacia esta segunda novela de Dangarembga.

nieto de sus abuelos paternos, pero, contraviniendo los dictados de la tradición, el marido de la protagonista se niega a entregarlo a la familia y decide que lo criarán él y su mujer en el hogar autónomo que ambos han constituido. Esta desobediencia a las costumbres seculares es tan beneficiosa para los intereses de Kiew-Lan que cataliza definitivamente su ya iniciado proceso de occidentalización.

La segunda de las dos partes en que está dividida la novela introduce un nuevo conflicto, derivado también de las relaciones entre chinos y occidentales. El hermano de Kiew-Lan ha conocido a una mujer en América, y, a pesar del compromiso matrimonial que sus padres habían contraído para él, se casa con la muchacha americana y la lleva a China, donde intentará infructuosamente que sea aceptada como nuera en el hogar de los ancestros. El trato íntimo de Kiew-Lan con la extranjera (la narradora tarda mucho en referirse a ella por su nombre propio, Mary) le proporcionará como es lógico mucha más información de la que tenía, y más directa, sobre la idiosincrasia y hábitos de los occidentales.

Viento del Este... fue forjada décadas antes de que se difundiera el concepto de orientalismo de Said y de que emergiesen en el escenario crítico los estudios postcoloniales¹². En parte debido a este motivo la elección de una voz oriental, aspecto de *Viento del Este...* que se correspondería con la voz africana aportada por *Las cuatro mujeres...*, no deviene en Buck tan artificiosa como en Dangarembga. Peter Conn ha tildado de «occidentalismo» el procedimiento seguido por la autora americana: consistiría este en transformar las imágenes asiáticas en «norma», en tanto que las occidentales componen desvíos respecto a esta normalidad instaurada por el discurso (Conn: 84)¹³. Así, las descripciones de los personajes y usos extranjeros realizadas por la narradora china materializan ejemplos de extrañamiento o desfamiliarización, en clásica terminología del formalista Sklovski. Tal como operaba Tolstoi con los ritos de la religión cristiana ortodoxa (especialmente en *Resurrección*),

¹² *Orientalismo* se publica en el año 78. Sobre el advenimiento y circulación de estas teorías y sobre las distintas fases de orientalismo establecidas por Said *vid.* Montes Doncel (2001-2003). Muy vinculada al postcolonialismo pero exenta de su carga ideológica y antes bien guiada por un desiderátum de neutralidad se encuentra la imagología, corriente promovida por Hugo Dyserink. Para estudiar la alteridad la imagología maneja las nociones de *image* (cliché o prejuicio sobre un pueblo forjado y transmitido por la literatura), *mirage* (*image* de signo negativo), *heteroimage* (*image* fabricada acerca de otra nación) o *autoimage* (la que se crea sobre la nación propia, y que a veces está basada en la *heteroimage*).

¹³ Algunos autores hablan de la automática identificación que se presupone entre «raza blanca» y «raza no-marcada» frente a cualquiera de las otras razas, la ham en este caso, que serían concebidas como «marcadas» (Bell: 75). Por supuesto, tal dicotomía equivale, en el vigente escenario de relativismo de las categorías hegemónicas, a la contemplada por la crítica feminista entre «masculino no marcado» y «femenino marcado».

Buck nos ofrece una visión desautomatizada de una realidad que ya conocemos, y en consecuencia nos obliga a mirar esa aprehendida realidad con renovados ojos. Por supuesto, en el caso de *Viento del Este...* el mecanismo se lleva a cabo gracias a la mediación de la relatora escogida, un personaje no occidental ni conocedor de lo occidental (al menos al comienzo de la acción), pero el mismo efecto se produce en la siguiente novela de Buck, *La buena tierra* (aparecida un año después), a través de la heterodiégesis: independientemente del uso de una tercera persona narrativa la focalización se halla también delimitada a figuras orientales ajenas al mundo occidental¹⁴.

En *Viento del Este...*, por ejemplo, tras contar Kiew-Lan que en su casa convivían su madre y las tres concubinas de su padre, que estas rivalizaban entre ellas por conservar el afecto de su amo y que una intentó suicidarse, la autora siente la necesidad de hacer recalcar a su narradora: «It is not to be supposed from all this that our life at home was a sad one. It was really very happy, and many of our neighbours envied my mother» (17), y cierra el apartado con la conclusión siguiente, que de manera enfática aísla en un único párrafo: «Thus they [my parents] lived in dignity and peace» (17). Tales afirmaciones claramente dirigidas a un destinatario occidental, que sería quien presuntamente pudiese juzgar este modelo de familia chocante, inmoral o contrario a su sentido de la dignidad, están hasta cierto punto justificadas en la novela de Buck por la presencia de una narrataria (nomenclatura acuñada por Prince) a la que la emisora apostrofa con el vocativo de hermana. «These things I may tell you, My Sister, I could not speak thus even to one of my own people, for she could not understand the far countries where my husband lived for twelve years» (1) es la frase que inaugura el relato de Kiew-Lan.

Evidentemente, las citadas palabras invitan a identificar a esta innominada receptora intradiagética con la novelista. La joven oriental confiesa sus inquietudes a una mujer blanca pero plenamente integrada en China, y Buck fue llevada allí por sus padres misioneros cuando tenía pocos meses

¹⁴ De este modo, en el capítulo XIV, el misionero blanco que reparte estampas con la figura de Cristo y el comunista que reparte panfletos políticos son presentados de forma análoga: tanto ellos como la propaganda que entregan a Wang-Lung resultan igualmente desconocidos e incomprensibles para este, un campesino chino analfabeto, y por eso el texto describe, *explica*, pero no designa, a estos individuos y sus actitudes. En coherencia con la restricción focal asumida, palabras como «misionero», «cruz», «Jesucristo» o «comunista» son obliteradas del discurso. Salvo estos contados episodios *La buena tierra*, empero, no se centra en el intercambio de influencias entre Oriente y Occidente: despliega una trama protagonizada exclusivamente por personajes chinos. Otra cosa es que estemos o no de acuerdo con el cargo que Spencer achaca a Buck de que sus «chinos» reflejaban la mentalidad dominante entre las clases medias y trabajadoras norteamericanas de la época en que se fraguó la novela.

de edad¹⁵. Tal planteamiento contradiría ciertamente la enorme extrañeza y repugnancia que Kiew-Lan experimenta cuando por primera vez aparecen en la narración personajes de raza blanca, episodio en el que quizá están algo cargadas las tintas de este occidentalismo postizo (postizo porque, sobra decirlo, ha sido configurado por una escritora estadounidense). Hay que admitir, sin embargo, que la novela resulta bastante contenida en lo relativo a la explicación de costumbres, creencias, rituales o vestimentas chinas, y cuando los muestra no suele caer en ese exotismo flagrante en que tan frecuentemente incurren los escritores no occidentales contemporáneos (pensemos sin ir más lejos en el hindú Vikram Seth o en la marroquí Fátima Mernissi)¹⁶. El prurito por informar al público occidental se traduce no pocas veces en escolio meridiano o en acumulación artificiosa de elementos «típicos», esos síndromes de guía turística que lastran la esencia novelesca, y a los cuales no escapan completamente *Pájaros del crepúsculo* y *Las cuatro mujeres que amé*.

3. PÁJAROS DEL CREPÚSCULO

A diferencia de *Viento del Este...*, las otras dos narraciones de nuestra selección poseen un marcado rango biográfico. Saya, la protagonista de *Pájaros del crepúsculo*, al igual que Hisako Matsubara, es hija de un sacerdote shintoísta de Kyoto, y tiene diez años en 1945 (el decurso del relato empieza poco antes de la capitulación de Japón), la misma edad que contaba su creadora en esa fecha¹⁷. *Pájaros del crepúsculo* se engasta como dijimos en la fecunda serie de novelas que utilizan el punto de vista infantil en calidad de reflector de los acontecimientos narrados. *Las cuatro mujeres...* nos proveerá de un ejemplo de las que lo hacen desde la homodiégesis, y sobre ello volveremos, pero la obra de Hisako Matsubara engruesa la también nutrida nómina de las heterodieéticas, a la que pertenecen la tantas veces citada *Lo que Maisie sabía*, de Henry James, *El camino* de Delibes, *Insolación* de Carmen Laforet o la fallida *El niño con el pijama de rayas* de John Boyne.

En *Pájaros del crepúsculo* surgen algunos exponentes de occidentalismo muy semejantes a los registrados en *Viento de Este...* La descripción fisonómica de los estadounidenses incide en los mismos rasgos: ojos claros, cuerpos pelu-

¹⁵ «Of course you, My Sister, have lived here always, and you are now one of us», dice en la pág. 64.

¹⁶ Un ejemplo: cuando en el capítulo III Kiew-Lan cuenta su boda, leemos: «During the wine ceremony I stole a glance at him [the bridegroom] from under the red silken strands of my veil» (20), y el discurso no cede a la tentación de glosar en qué consiste la ceremonia del vino en las bodas chinas.

¹⁷ Se advierten elementos comunes entre esta novela y *Las flores de Hiroshima*, publicada en inglés por la sueca Edita Morris en el 59. La narradora Yuka-san es una japonesa víctima de la bomba atómica que tiene un huésped norteamericano.

dos, elevada estatura y grandes narices (137), es decir, en aquellos que, por contraste, más llamativos podrían resultar para una mirada oriental. Puntean el texto comentarios sobre la peculiar forma de alimentación de los ocupantes, compuesta por productos como el pavo o el queso; o sobre hábitos tales como el de permanecer calzados en casa. Aunque *Pájaros del crepúsculo* no se adhiere, como *Las cuatro mujeres...*, a la ola del feminismo vindicativo, Saya acusa la diferencia entre la educación discriminatoria que reciben las niñas japonesas y la actitud no sexista que observa en los niños americanos:

[...] la niña norteamericana que conoció en casa de Mrs. Graham [...] se comportaba de una manera tan abierta y libre que Saya temió que Donald, un chico que también estaba allí, fuera a pegarla. Pero Donald, que tenía trece años, no pegó a Linda, y eso que ella pasaba por las puertas antes que él y le quitó un pedazo de pastel del mismo plato e incluso le ganó al Monopoly. Saya jamás se habría atrevido a ganarle a un chico japonés, porque seguro que le planteaba problemas (186. *Vid.* también págs. 178-179).

Pero de estos fragmentos no cabe deducir una posición prooccidental por parte del autor implícito. La faceta más jugosa de *Pájaros del crepúsculo* estriba en la desautomatización que se efectúa sobre el cristianismo cuando la protagonista entra en contacto con la religión de los ocupantes¹⁸. El padre de Saya encarna la tolerancia y el sincretismo inherentes al shinto, aunque él mismo, muy respetado por la mayoría de sus vecinos, es criticado por ciertos sectores de shintoístas que le censuran su dedicación al estudio del *I-Ching* chino, y, sobre todo, el hecho de que en coherencia con sus principios permita a su hija acudir a la iglesia cristiana. El texto desgrana las características principales de la religión tradicional japonesa sin pecar de excesivo didactismo; el shinto es presentado como una religión alegre que sus seguidores compatibilizan con el budismo, al tiempo que la percepción inocente de Saya desmonta sin malicia los postulados cristianos. Según la explicación de su padre el *Guyi*,

el amor fraterno era una hermosa idea que tenía que rendirse diariamente ante la realidad. Probablemente, lo único que se conseguía grabando en el corazón del hombre un mandamiento tan hermoso como imposible de cumplir era fomentar la hipocresía (224).

Y del bienintencionado pastor afirma el *Guyi* que

se niega a reconocer que hay muchas, muchas contradicciones entre las palabras de la Biblia y la realidad humana. Cuando encuentra algo que no

¹⁸ Pese a su condición de hija de misioneros, Buck no abordaba la cuestión religiosa en *Viento del Este...*, donde hay sucintas alusiones a Buda y a los dioses familiares, pero no a las creencias profesadas por los extranjeros.

encaja en el ideal bíblico, se lo atribuye al demonio, en lugar de reconocer que Dios ha creado una multiplicidad infinita de niveles de emoción y deseo en el hombre (225).

La propia Matsubara fue ordenada sacerdotisa shinto, y, siguiendo el hilo conductor del pensamiento del padre de Saya, el discurso se muestra favorable sin duda a esta religión sin escrituras y a esta mentalidad politeísta, no solo en detrimento del dogmatismo judío y cristiano, sino también de los diagramas de correlación chinos que permitían al sacerdote shinto predecir el futuro, pero que se revelaron inútiles para anunciarle la muerte de su propio hijo.

En el otro fiel de la balanza, la madre de la niña vive aferrada a los protocolos rígidos del ceremonial del té y de los arreglos florales. Nieta de un samurai, personifica el encorsetamiento vacío de un Japón atávico e inflexible¹⁹. El diseño de esta figura antagónica respecto al sabio y comprensivo *Guyi* adolece de un innegable maniqueísmo, presente también en el personaje de la maestra de Saya, que tiñe la narración de cierta elementalidad.

4. LAS CUATRO MUJERES QUE AMÉ

Las cuatro mujeres que amé, como *Viento del Este, viento del Oeste*, utiliza una primera persona narrativa, pero mientras que *Viento del Este...* se articulaba en forma de un diario jalonado por algunos saltos hacia atrás, *Las cuatro mujeres...* exhibe esa disociación de la que hablaba Spitzer entre el yo-narrante, en su caso una mujer adulta, y el yo-narrado, la muchacha inexperta²⁰. Dentro de los relatos homodiegéticos protagonizados por niños, *Las cuatro mujeres...* se acogería al mismo método que, por ejemplo, *El Lazarillo de Tormes*, *El mensajero* de L.P. Hartley (muy polarizadas en la distancia entre el narrador maduro y el muchachito ingenuo que ese narrador fue años atrás), *La línea de sombra* de Joseph Conrad, *Matar un ruiseñor* de Harper Lee, *El pájaro pintado* de Jerzy Kosinski o *El escritor* de Yasmina Khadra²¹. En contraposición a ellas el

¹⁹ El abuelo de la madre de Saya parece responder al mismo patrón que el personaje de Hayato en la anterior novela de Matsubara, *Samurai* en español. En el original *Brokatrausch*, 'éxtasis del brocado'; se publicó en 1978.

²⁰ Entre los críticos de Dangarembga que mencionan esta dualidad, *vid.* Sugnet y Vizzard.

²¹ Se han elevado a la categoría de sentencia las dos primeras frases de la esteticista *El mensajero* (dicho sea lo de esteticista en el mejor sentido del término), las cuales resumen la idea estelar que preside esta obra publicada en 1954: «The past is a foreign country; they do things differently there». Veintidós años después Christa Wolf parece afirmar lo contrario en la también axiomática incoación de *Muestra de infancia*, «Das Vergangene ist nicht tot; es nicht einmal vergangen», hipertexto del enunciado de Faulkner «The past is never dead. It's not even past», localizado en *Réquiem por una mujer*. Ello no será óbice para que la novela inglesa y la alemana discurren por parecidos cauces: la nostalgia y la impronta que el pasado deja

héroe adolescente emite su enunciado desde la propia adolescencia en novelas tan consagradas como las estadounidenses *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain y *El guardián entre el centeno* de Salinger, y en las españolas *La vida sale al encuentro* de Martín Vigil y *Algún día, cuando pueda llevarte a Varsovia* de Lorenzo Silva, ambas de gran éxito entre el público juvenil de sus respectivas épocas; asimismo el tiempo de la enunciación se aproxima al tiempo de la historia en el cuento «El gato rojo» de Luise Rinser, y en las más recientes narraciones *La elegancia del erizo* de Muriel Barbery, *La ciudad feliz* de Elvira Navarro o *Deseo de ser punk* de Belén Gopegui²². Y, dentro de la variante de ficción homodiegética con agente infantil, *Kassandra y el lobo* de la griega Margarita Karapanou, aparecida a mediados de los 70 y no traducida aún al español, ilustra un abigarrado compendio de los motivos ponderados por los estudios de género.

Al hilo de ello y volviendo con *Las cuatro mujeres que amé*, cumple destacar que las narradoras mujeres de las literaturas postcoloniales²³ a menudo han escorado hacia los temas más gratos al feminismo hoy en boga²⁴, sustentándolos preferentemente en la hechura autobiográfica: es el caso en África de la conocida autora nigeriana en lengua inglesa Buchi Emecheta (citaremos entre varios títulos posibles *Las delicias de la maternidad*); de la somalí Yasmine Allas (preocupada especialmente por el problema de la ablación del clítoris), que escribe en holandés; de la marroquí Fátima Mernissi, Premio Príncipe de Asturias, y de la egipcia Nawal El Saadawi, activista comprometida por los derechos de la mujer y perseguida a causa de ello (aunque desde luego no conciba tales derechos con una mentalidad occidental). Destacan asimismo las libanesas Hanan Al-Shaykh y Leila Baalbaki; la primera de ellas, que ha obtenido considerable notoriedad entre el público occidental, acumula en la peripecia de *Mujeres de arena y mirra*, tal vez su obra más afamada, una exagerada cantidad de infortunios ligados a la condición de mujer de su relatora homodiegética: relaciones sexuales precoces, aborto impuesto, padre despótico... Tal sobredosis de desgracias y el regodeo tremendista y frío en lo desagradable por lo desagradable arrojan una imagen escasamente empática de su protagonista, que se diría la versión femenina del Chinaski de

en el presente. Desde un punto de vista estructural, *Muestra de infancia* no se circunscribe al modelo autobiográfico, sino que mezcla tiempos e instancias narrativas.

²² Tanto en *La elegancia del erizo* (inspiradora de la película *El erizo* de Mona Achacha) como en *La ciudad feliz* conviven dos voces enunciativas: en el primer caso, la de la niña precoz y la de la portera madura y erudita; en el segundo, el discurso se divide entre los pasajes que tienen como eje a la adolescente Sara (estos, sí, en primera persona) y los consagrados al pequeño Chi-Huei (heterodiegéticos).

²³ No haremos distinción entre los países que han sido colonia *sensu stricto* y los que han sido protectorado.

²⁴ *Vid.* Montes Doncel (2005) para una clasificación de dichos temas.

Charles Bukowski. Leila Baalbaki, muy poco conocida en nuestro país, ha suscitado también gran controversia en su entorno. Fue llevada a juicio a causa de la novela autobiográfica *Nave de ternura hacia la luna*, de 1964, y sus libros, a la par que se convirtieron años después en lectura obligatoria en las escuelas libanesas, continuaban estando prohibidos en algunos Estados del Golfo²⁵.

Las tres últimas narradoras citadas escriben todas ellas en su lengua materna, el árabe, opción que desde luego no hay que dar hoy por supuesta entre los literatos de los países del Magreb ni de Oriente Próximo: francófonos son el marroquí Abdellatif Laâbi, Premio Goncourt; el argelino Mohamed Moulessshoul (quien firma bajo el pseudónimo femenino de Yasmina Khadra), y el Príncipe de Asturias libanés Amin Maalouf (a quien debemos la famosa y comercial *Samarcanda*). Por su parte el sirio Rafik Schami se sirve del alemán y el libio Hishan Matar del inglés.

La narrativa contemporánea de autoría hindú que triunfa en Occidente es mayoritariamente de expresión inglesa, desde la producción del Nobel Salman Rushdie hasta la del joven Premio Man Booker de 2008 Aravind Adiga (*Tigre blanco*), pasando por Amitav Ghosh, Vikram Seth, Arundathy Ro y el Nobel Naipaul, trinitense de procedencia hindú; en inglés también ha redactado sus escritos Kiran Nagarkar a partir de *Ravana y Eddie*. Y por supuesto en inglés escriben el autor de *best sellers* exóticos Khaled Hosseini, de origen afgano, y la mayoría de autores chinos o de etnia oriental residentes en Estados Unidos (Ha Jin, Premio National Book con *La espera*) o Gran Bretaña (Diane Wei Liang, cultivadora de tramas detectivescas en *Mariposas para los muertos*; el reconocido Timothy Mo, nacido en Hong-Kong de padre cantonés y madre inglesa; Jung Chang, autora de *Cisnes salvajes*).

La inclinación a adoptar la lengua de la metrópoli como cauce literario se agudiza aún más, lógicamente, en los escritores de países africanos cuyos idiomas nativos son ágrafos. El mozambiqueño de etnia blanca Mia Couto escribe en portugués; los nigerianos Soyinka (Nobel 1986), Achaba, Emecheta y Okri lo hacen en inglés, y ello no solo y principalmente porque se trate de su lengua de cultura, sino porque además el hecho de publicar en inglés los agrega de manera automática al mercado editorial internacional. Ahora bien, la actual y cada más progresiva tendencia a enaltecer la literatura

²⁵ En *Nave de ternura hacia la luna* criticaba la corrupción política, al igual que en *Yo vivo*, denunciadora del rol sojuzgado de la mujer en la sociedad árabe y cuyo personaje principal, Lina, es hija de un colaboracionista de los franceses; en *Los dioses monstruos* surgen los temas de la violación y del tabú de la virginidad (y, como en su compatriota Hanan Al-Shaykh, el tratamiento del sexo es explícito). Leila Baalbaki no ha sido hasta la fecha traducida al castellano. Vid. Zeidan, y, en español, para ampliar datos sobre escritoras árabes, el artículo de Mercedes del Amo.

no proveniente de «varones blancos muertos», por emplear la expresión de Bloom de todos conocida, puede conminar al escritor postcolonial a decantarse por la lengua nativa. Tenemos en el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o el ejemplo conspicuo de tal actitud. Nacido como James Thiong'o, se cambió el nombre para imponerse uno aborigen, y, tras empezar publicando en la lengua del Imperio, a partir de *Un grano de trigo* (1967) decide emplear el gikuyu y el *swahili*. Así, *El diablo en la cruz*, de 1980, se erige como la primera novela compuesta en gikuyu. Este especioso regreso a la propia identidad se halla claramente dictado por razones ideológicas, y singularmente por la influencia del pensamiento de Fanon; pero en caso de que además hubiese concursado la estrategia mercantil, hay que decir que esta habría dado sus frutos: bástenos recordar cómo ha crecido la popularidad de Thiong'o, quien se ha convertido en un asiduo en las quinielas al Nobel de Literatura de los últimos años.

Tsitsi Dangarembga, oriunda de una de las naciones más pobres del planeta, pertenece, igual que Thiong'o, a la elite de africanos negros anglicanizados que tuvieron acceso a la instrucción y han asistido a Universidades europeas o americanas²⁶. Dangarembga se crió en Inglaterra, donde comenzó su formación, que completó en Mutare, entonces Umtali, en una escuela misionera (experiencia que comparte con su protagonista Tambudzai); cursó estudios en Cambridge y vivió también en Berlín, donde fue miembro de un grupo teatral. Además de sus dos únicas novelas, ya citadas, ha compuesto teatro y ha participado en trabajos cinematográficos como guionista o directora. La autora zimbabuense estudió Medicina y Psicología, por lo que tiene en común estos campos con su corifeo intelectual Franz Fanon, médico psiquiatra.

El discurso de *Las cuatro mujeres que amé* sitúa su incoación en 1968, año en que se produce un hecho determinante en la vida de la protagonista: la muerte de su hermano, que le abrirá a ella la posibilidad de ir al colegio en su lugar. El texto informa de este acontecimiento ya en la primera oración de la novela, «I was not sorry when my brother died» (1), con un lacónico enunciado en el que no es difícil percibir la huella del epatante «Hier, maman et morte» con que se abría *El extranjero* de Camus. Pero después la narradora se retrotrae en el tiempo hasta 1965, y de ahí partirá la franja temporal de unos seis años que limita esta historia.

²⁶ La escritora nació en Mutoko, entonces Rhodesia de Sur. Zimbabue no logró su independencia hasta 1980, y en 2010 llegó a tener el Índice de Desarrollo Humano más bajo del mundo; su presidente, el corrupto Robert Mugabe, conserva el control del país desde hace más de tres décadas. En este territorio se localiza una de las escasas construcciones antiguas del África Negra realizadas por nativos: la ciudadela Gran Zimbabue de la civilización Monomotapa, levantada entre los siglos XI y XV.

Dangarembga, escritora comprometida declarada, explota deliberadamente todos los tópicos que, por una parte, puedan atraerse el interés de las escuelas postcolonialistas y feministas, y, por otra, sigan las premisas dictadas por Fanon. La teoría del autor martinico, de hecho, posee un carácter normativo, como otras actitudes críticas que eclosionan en las últimas décadas del xx y que perviven en el xxi, sobre todo variantes del marxismo y del feminismo. Fanon se rebela contra el concepto de *négritude* (término acuñado por Aimé Césaire), que se había desarrollado en los años 40²⁷. Con Sédar Shengor a la cabeza, el movimiento preconizaba una recuperación de la identidad negra de tintes harto románticos que homogeneizaba a todos los africanos y los definía *via negatione* transformando en virtudes los defectos que les había atribuido el hombre blanco: el negro no es irracional, sino intuitivo; no es primario, sino natural; en suma, una suerte de buen salvaje. Fanon sostiene en *Piel negra, máscaras blancas* (1952) que el alma negra es una construcción del blanco, idea de cristalina semejanza con la definición de orientalismo²⁸. En los escritos del psiquiatra antillano campean ya las nociones, medulares para la crítica postcolonialista, de ambivalencia, hibridación y mimetismo (reparemos en el sustantivo *máscaras* que aparece en el título de su obra), sobre las que más adelante abundaría Bhabha. Y en relación especialmente con el mimetismo y sus ramificaciones en el plano del lenguaje, Fanon abogará por una resistencia cultural consistente en la formación de una literatura nacional. Anotemos este último adjetivo como índice de uno de los puntos en que Fanon se distancia del panafricanismo de los representantes de la *négritude*, aunque, como no ha dejado de señalar la crítica, cayendo en el mismo vicio que él les había achacado a ellos, esto es, la aplicación de un concepto netamente occidental, en su caso el de *nación*, a la realidad africana.

Aunque Fanon no define qué cosa sea esa literatura nacional, sí que especifica que atravesará tres etapas en su proceso de liberación del yugo colonialista: periodo de asimilación, periodo de recuperación de lo autóctono y periodo revolucionario, este último ya encaminado al objetivo de *movere* al lector africano. En *Los condenados de la tierra* (1961) habla Fanon de esos hombres y mujeres africanos que nunca habían pensado en hacer una obra literaria, y tales palabras parecen resonar en la declaración de intenciones de Tsitsi Dangarembga: «I hope my success has shown some young women here that with perseverance, much is posible» (211)²⁹.

²⁷ Sobre la *négritude*, *vid.* Hausser.

²⁸ Orientalismo es «hacer declaraciones sobre él [oriente], adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre oriente» (Said, 1990: 21).

²⁹ En la entrevista de Seal Press a Dangarembga publicada como apéndice de la edición que manejo. Al igual que *Viento de Este...*, el discurso de *Las cuatro mujeres...* alberga también

Así, *Las cuatro mujeres...*, con una marcada orientación feminista (a este respecto fragmentos de los capítulos 6 y 7 acogen panfletos explícitos), diseña la etopeya de varias figuras femeninas en la comunidad zimbabuense de los años 60: la joven protagonista Tambudzai, su anglicanizada prima Nyasha, su sojuzgada madre, Mainini, su instruida tía Maiguru (madre de Nyasha), y su liberada tía Lucia (hermana de su madre). No asoma, frente a ellas, ningún personaje masculino relevante, excepción hecha de Babamukuru, tío de la narradora y prototipo de negro asimilado. Y en oposición a lo que sucede con los caracteres femeninos, ningún varón de entre los que pueblan la novela recibe una caracterización positiva.

El occidentalismo, inseparable del orientalismo, es un componente casi fijo en la narrativa postcolonial, y se constatan ejemplos de esta naturaleza sobre todo en los primeros capítulos. El fragmento siguiente ofrece el reverso de la visión etnocéntrica:

And then she [my grandmother] heard that beings similar in appearance to the wizards but not of them, for these were holy, had set up a mission not too far from the homestead. She walked, with my uncle, with Babamukuru, who was nine years old and wearing a loin cloth, to the mission, where the holy wizards took him in. They set him the work in their farm by day. By night he was educated in their wizardry. For my grandmother, being sagacious and having foresight, had begged them to prepare him for life in their world (19).

Menos sutil que Buck y Matsubara, Dangarembga se complace en llamar *brujería* a la religión de los colonizadores. Y añade, con el refrendo de la *commoratio*:

Yes, it was a romantic story, the way my grandmother told it. The suffering was not minimised but the message was clear: endure and obey, for there is no other way. She was so proud of her eldest son, who had done exactly this (19).

Merece la pena reproducir la primera visita a Umtali de la pequeña campesina y su percepción desautomatizada de los avances de la civilización; en concreto se selecciona el semáforo:

We drove up the wide street curiously guarded by lights on a pole. When the top light was burning all the cars stopped. When the bottom light came on, we all moved again! I wondered how the lights knew to switch themselves on and off (27).

El resultado no difiere mucho de ciertos comentarios incluidos en *Viento del Este...* sobre las armas de fuego, de la reacción de los cortesanos en *Un*

a un narratario ante el que la relatora se explica, pero de naturaleza más inconcreta que la «Sister» de la novela de Buck.

yanqui en la corte del rey Arturo de Mark Twain o de algunas escenas de la película *Tarzán en Nueva York*, de Richard Thorpe. Hay que indicar por otro lado que, a diferencia de lo que ocurrirá en la secuela, las intervenciones de personajes de raza blanca en *Las cuatro mujeres...* son escasísimas, y los pocos que participan en el círculo de relaciones de Tambu generalmente lo hacen de forma gregaria y sin merecer una caracterización individualizada por parte de la autora. Algunos tienen nombre (el misionero Baker), pero, y creemos que no es un hecho casual, sino una prueba de contrarrepresentación, apenas se les da voz en este discurso. Ello a pesar de la capital importancia que el influjo de la colonización ejerce en la vida de la familia, sobre todo a través del *híbrido* patriarca Bubukumaro.

En consonancia con el decálogo del feminismo literario prescriptivo, la novela presenta a una niña ávida de aprender a la que, en beneficio de un hermano varón, Nhamo, mezquino y menos inteligente que ella, su familia le veda el acceso a la escolarización. Se trata del mismo esquema desarrollado por la victoriana George Sand en *El molino sobre el Floss*, aunque no existen en el texto referencias a este modelo. Sí se mencionan otras obras de la literatura inglesa, como *Mujercitas* (246) o *El amante de Lady Chatterley* (109)³⁰.

Y, enlazando con la literatura, el principio postcolonial por excelencia (abordado por Fanon), esto es, la imposición de la lengua del colonizador como factor de pérdida de identidad para el colonizado, se encarnará en el personaje de Nyasha, que tras su estancia en Inglaterra ya no es capaz de expresarse con fluidez en shona, y a causa de este involuntario hibridismo sufrirá el rechazo de sus compañeras africanas³¹. Nyasha compone un personaje, y ello es aplicable a casi todos los de *Las cuatro mujeres...*, no ya contradictorio, sino incoherente. En ella reposa también el otro tema capital de la narración, la anorexia, que ha concitado lecturas varias³². Se dejan caer a lo largo del discurso no pocas pistas que abocan a este desenlace, como

³⁰ Significativamente, en *A Book of Not* una cada vez más asimilada narradora Tambu manifiesta, cuando regresa de la misión en vacaciones, total ignorancia hacia el libro *Un grano de trigo*, que está leyendo su prima, mientras que ella ha estado memorizando en el colegio obras de Shakespeare. Así quiere ejemplificar Dangarembga la defección de la joven por *su propia literatura* (Dangarembga, 2006: 117). Pero el sugerir una equivalencia entre el corpus de la literatura inglesa y el de la literatura escrita en lenguas africanas desemboca en una simplificación rayana en lo infantil. Al lector en este pasaje se le viene a las mientes casi sin poderlo evitar el célebre y malicioso comentario de Saul Bellow, quien afirmó que cuando los zulúes produjeran un Tolstoi él estaría encantado de leerlo.

³¹ *Vid.* págs. 78-79. En Nhamo sin embargo la reticencia a hablar shona era deliberada. La crítica se ha ocupado con profusión de este aspecto de la novela, lo cual no tiene nada de extraño: es carnaza al gusto de la «Escuela del Resentimiento», que diría Bloom, arrojada con abundancia por la novelista. *Vid.* por ejemplo Donaday y Thompson entre otros.

³² También sufre trastornos alimenticios Naimini.

las alusiones al deseo de Nyasha de ser esbelta y la insistencia en su perfil de estudiante perfeccionista. Pero en un plano simbólico la «enfermedad de los blancos», haciendo presa de una muchacha negra, y justamente de la que parece rebelarse más conscientemente contra la asimilación, ha sido interpretada como imposibilidad de digerir tal asimilación, y, simultáneamente, como rechazo del sistema patriarcal y del colonial (Plasa). Es esta una explicación a nuestro juicio poco congruente, pero el texto no presta asideros para otra mejor trabada.

Tampoco resulta verosímil que Maiguru, quien durante toda su vida se ha mantenido inalterablemente afable y fiel a su esposo, abandone temporalmente el hogar conyugal por un motivo tan fútil como que Babamukuru ha castigado a su sobrina, cuando previamente había pegado a la hija de ambos sin que ello lograra romper el rígido autocontrol de Maiguru. Por su parte la figura de Lucia, de la que la narradora habla siempre con admiración y simpatía, es presentada como modelo de mujer libre, decidida e independiente. Pero este juicio no se argumenta con mucha claridad en la mimesis a la luz de los actos de Lucia, quien se acuesta con el inútil de Takesure, hombre con dos esposas, del que queda embarazada, y una vez embarazada tiene también relaciones sexuales con Jeremiah, el marido de su hermana (a la que tanto dice querer). E incluso pretende atribuirle falsamente a Jeremiah la paternidad del hijo, y después vuelve al lecho de Takesure con la explicación de que «a woman has to live with something» (155).

Babamukuru el asimilado es el único miembro masculino del clan portador de rasgos plausibles, en oposición al hatajo de vagos aduladores que forman el resto de los hombres, o a la pintura completamente negativa de Nhamo, que maltrataba y despreciaba a las féminas de la familia. Solidaria con la ideología de Fanon, Dangarembga rehúsa toda imagen de una África prístina e idealizada. Ahora bien, a los males de la colonización, que no dejan de ser subrayados (la implantación forzada de lengua, religión y costumbres), no se les opone ninguna realidad africana que parezca deseable. Dangarembga en su calidad de nativa tenía la posibilidad de habernos ofrecido la contrarrepresentación del constructo hegemónico y foráneo, pero si el retrato que lleva a cabo de Zimbabue es realista, la sola conclusión a que puede conducir su novela es que para una mujer zimbabuense la asimilación británica constituye la menos mala de las posibilidades y la única vía posible para escapar a un destino de marginación e ignorancia.

Al igual que ocurre con la idea de nación, es discutible que el concepto mismo de literatura, al menos en su significado etimológico, pueda ser, *sensu stricto*, transferido a la África Negra previa a la colonización. Si, como hace Dangarembga, el autor postcolonial escribe su obra en inglés, contraviene abiertamente los principios de Fanon, el deseo de rehabilitación cultural y

el propósito expreso de dirigirse a sus propios compatriotas. Si, como hace Thiong'o, abandona la que había sido su primitiva lengua literaria y recurre a la africana, está traicionando su espontaneidad, y, por ende, esa misma identidad que declara querer recuperar.

Creemos que la respuesta más lúcida que se puede dar a esta aporía es la que brinda la hindú Gayatri Spivak, quien además conjuga los conceptos de subalterno (término aportado por Gramsci) y de mujer, mientras que en su sociodiagnóstico de la colonización del negro Fanon desatendió la dimensión femenina del problema. Spivak, centrándose en el caso de la India (por ejemplo en las víctimas del ceremonial del *sati* o inmolación de las viudas), y respondiendo a las propuestas del Subaltern Studies Group, asevera que la recuperación de la voz originaria del subalterno cifra un imposible. Trasladando su planteamiento a nuestro caso, concluimos que se podrá *dar* la voz a quien no la tiene, a la mujer negra postcolonial, pero esta no es autóctona, sino *esencialmente* híbrida y anglicanizada, pues como decía Bhabha, solo puede renegar de su hibridismo lo que es híbrido, del mismo modo que solo se anglicaniza lo que no es inglés. El sujeto postcolonial tiene la opción de escribir en shona o swahili, pero no está en su mano legar una herencia cultural africana *pura*, no contagiada, porque él ni la posee ni la puede recobrar. Dicho en otras palabras, la perspectiva del subalterno postcolonial se halla siempre imbricada con la del Imperio, como se desprende del propio argumento de la novela de Dangarembga. Y en cuanto a la perspectiva del africano anterior a la colonización, aún incontaminado, o bien nunca tuvo voz ni la transmitió, y en consecuencia no procede *devolvérsela*, en el caso de la mujer; o bien, en el caso del varón negro precolonial, y con independencia de que él pudiese o no acceder a un lugar enunciativo, este sujeto no tenía que ser por definición un subalterno.

5. ALGUNAS REFLEXIONES FINALES

De acuerdo con los trabajos de Spivak, no es factible rescatar la conciencia colectiva del subalterno cuando carecemos de documentos de dicha conciencia. El crítico ha de resignarse a consignar e interpretar ese vacío y a aceptar las limitaciones de la epistemología postcolonial. Figuras como la de Tambudzai, creada por una africana nativa, estarían pues condenadas a no contener una mayor autenticidad *indígena* que las construcciones *heteroimage* elaboradas por autores occidentales, verbigracia, la Kiew-Lan de Buck o la Yuka-san de Edita Morris.

Tocante a la colación entre las obras elegidas, cumple tener presente que el estatus de extranjero que poseía un norteamericano en la China Imperial es muy diferente al estatus de ocupante que adopta en el Japón de la posguerra, y al papel de colonizador propiamente dicho que desempeñaría un

británico en la Rhodesia de los años 60. Pero al margen de este factor, las tres ficciones serían susceptibles de encuadrarse como modelos óptimos de orientalismo en el lato sentido que conceden al término el propio Said (1983) y la mayoría de los estudiosos reputados en este ámbito: Ashcroft, Griffiths y Tiffin, por ejemplo, hacen extensiva esta llamada «teoría ambulante» a cualquier discurso emanado de (o centrado en) colectivos no hegemónicos, lo cual incluiría el discurso femenino.

Si observamos las premisas ideológicas que se sustraen de las novelas, hallamos unas inclinaciones que no son ajenas al signo de los tiempos con que cada una de ellas se ha enfrentado. La protagonista de *Viento del Este, viento del Oeste*, si bien nunca reniega de la idiosincrasia china, evoluciona desde su inicial desdén hacia los occidentales hasta su admiración por el progreso científico que la tecnología de los americanos ha importado a su país; asimismo se congratula de la progresiva erradicación de determinadas prácticas aberrantes, erradicación a la que la racionalidad de estos extranjeros ha contribuido: en efecto, solo en nombre del relativismo multicultural más peligroso y acomplexado puede respetarse un ritual como el de deformación de los pies de las niñas chinas³³. En *Pájaros del crepúsculo*, por su parte, la experiencia de Saya la lleva a un juicio más partidario de la concepción del mundo japonesa que de la occidental, la cual se pondera no obstante con ecuanimidad y mesura. Y finalmente la crítica al colonialismo destilada por *Las cuatro mujeres que amé* es virulenta y ayuna de matices, a pesar de lo cual no ofrece la alternativa de una cultura autóctona preferible en ningún sentido a la implantada por el Imperio.

BIBLIOGRAFÍA

- ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G. y TIFFIN, H. (1989): *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres, Routledge.
- BELL, D. (1995): «Property Rights in Whiteness — Their Legal Legacy, Their Economic Costs». En Delgado, R.: *Critical Race Theory*. Philadelphia, Temple University, págs. 75-83.
- BERNDT, K. (2005): *Female Identity in Contemporary Zimbabwean Fiction*. Bayreuth, Breitinger.
- BHABHA, H.K. (1994): *The Location of Culture*. Londres, Routledge.
- BUCK, P.S. (1931): *East Wind, West Wind*. Londres, Methuen & Co., 1944.
- COLLINS, W.P. (2006): «The “Lightening of Various Darknesses”: Tambu’s Tortuous Path to Development in Tsitsi Dangarembga’s *Nervous Conditions*». *Tracing Personal*

³³ Lo mismo valdría para la mutilación genital femenina o el burka. Léanse al respecto las lúcidas palabras firmadas por Montserrat Iglesias (27-28). Para la definición del concepto «multicultural», *vid.* Sartori.

- Expansion: Reading Selected Novels as Modern African Bildungsroman*. Lanham (MD), University Press of America, págs. 71-96.
- CONN, P. (1996): *Pearl S. Buck: A Cultural Biography*. Nueva York, Cambridge University Press.
- CREAMER, H. (1994): «An Apple for the Teacher?: Femininity, Coloniality and Food in *Nervous Conditions*». En Rutherford, A.: *Into the Nineties*. Nueva Gales del Sur, Dangaroo Press, págs. 344-360.
- DANGAREMBGA, T. (1988): *Nervous Conditions*. Oxfordshire, Ayebia Clarke Publishing.
- (2006): *The Book of Not. A Sequel to Nervous Conditions*. Oxfordshire, Ayebia Clarke Publishing.
- DEL AMO, M. (1997): «Escribir en femenino plural: las mujeres árabes y la literatura». *El imaginario, la referencia y la diferencia: siete estudios acerca de la mujer árabe*. Granada, Departamento de Estudios Semíticos, págs. 13-31.
- DONADAY, A. (2007): «Overlapping and Interlocking Frames for Humanities Literary Studies: Assia Djebar, Tsitsi Dangarembga, Gloria Anzualda». *College Literature*, 34/4, Fall, págs. 22-44.
- DYSERINCK, H. (1966): «Zum Problem der “images” und “mirages” und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft». *Arcadia*, 1, págs. 107-120.
- FANON, F. (1952): *Peau noire, masques blancs*. París, Seuil [traducción: *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, Akal, 2009].
- (1961): *Les damnés de la terre*, París, Maspero [traducción: *Los condenados de la tierra*. Tafalla, Txalaparta, 1999].
- FLOCKEMANN, M. (1992): «“Not-Quite Insiders and Not-Quite Outsiders”: The “Process of Womanhood” in *Beka Lamb*, *Nervous Conditions*, and *Daughters of the Twilight*». *The Journal of Commonwealth Literature*, 27/1, págs. 37-47.
- HAUSSER, M. (1982): *Essai sur la poétique de la négritude*. Lille, AR Thèses.
- HIDALGO, A. (2007): «La lucha de la mujer africana contra la opresión: *Nervous Conditions* de Tsitsi Dangarembga». En Bosch Fidol, E., Ferrer Pérez, V.A. y Navarro Guzmán, C.: *Los feminismos como herramientas de cambio social*. Universidad de las Islas Baleares, vol. 2, págs. 159-172.
- IGLESIAS SANTOS, M. (2010): «Mujer e inmigración: los retos de la identidad europea». *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 21-32.
- LODGE, D. (1992): *The Art of Fiction*. Nueva York, Viking Penguin [traducción: *El arte de la ficción*. Barcelona, Península, 1999].
- MATSUBARA, I. (1981): *Abendkranich. Eine Kindheit in Japan*. Gütersloh, Knaus [traducción: *Pájaros del crepúsculo*. Barcelona, Círculo de Lectores, trad. de Manuel Sáenz de Heredia, 1989].
- MONTES DONCEL, R.E. (2001-2003): «En torno al canon (Ortodoxos frente a aperturistas y el estado de una cuestión polémica: la crítica literaria de la postmoder-

- nidad)». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-14, págs. 327-346.
- (2005): «Aportaciones a la crítica feminista». *Kánina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, XXIX/1-2, págs. 89-109.
- MONTES DONCEL, R.E. y REBOLLO ÁVALOS, M.J. (2007): «La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico». *Alfinge*, 18, págs. 157-180.
- NAIR, S. (1995): «Melancholic Women: The Intellectual Hysterical(s) in *Nervous Conditions*». *Research in African Literatures*, 26/2 (Summer), págs. 130-139.
- PLASA, C. (1998): «Reading “The Geography of Hunger” in Tsitsi Dangarembga’s *Nervous Conditions*. From Franz Fanon to Charlotte Brontë». *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 33/1, págs. 33-45.
- SAID, E. (1978): *Orientalism*. Nueva York, Pantheon Books [traducción: *Orientalismo*. Madrid, Libertarias, 1990].
- (1983): *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Harvard University Press.
- (1993): *Culture and Imperialism*. Nueva York, Random House [traducción: *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama, 1996].
- SARTORI, G. (2000): *Pluralismo, multiculturalismo e stranieri. Saggio sulla società multiétnica*. Milán, Rizzoli [traducción: *La sociedad multiétnica. Pluralismo, multiculturalismo y extranjeros*. Madrid, Taurus, 2002].
- SEARLE, A. (2007): «The Role of Missions in *Things Fall Apart* and *Nervous Conditions*». *Literature and Theology*, 21/1 March, págs. 49-65.
- SPIVAK, G.CH. (1988): «Can the Subaltern Speak?». En Nelson, C. y Grossberg, L.: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana, University of Illinois Press, págs. 271-313.
- SPENCER, S. (2002): «The Discourse of Whiteness: Chinese-American History, Pearl S. Buck, and *The Good Earth*». *The Journal of American Popular Culture* (en línea). <http://www.americanpopularculture.com/journal/articles/spring_2002/spencer.htm>.
- SUGNET, CH. (1997): «*Nervous Conditions*: Dangarembga’s Feminist Reinvention of Fanon». En Nnaemeka, O.: *The Politics of (M)othering: Womanhood, Identity and Resistance in African Literature*. Nueva York, Taylor & Francis, págs. 33-49.
- THOMPSON, K.D. (2008): «The Mother Tongue and Bilingual Hysteria: Translation Metaphors in Tsitsi Dangarembga’s *Nervous Conditions*». *Journal of Commonwealth Literature*, 43/2, págs. 49-63.
- VIZZARD, M. (1993): «“Of Mimicry and Woman”: Hysteria and Anticolonial Feminism in Tsitsi Dangarembga’s *Nervous Conditions*». *Journal of the South Pacific Association for the Commonwealth Literature and Language Studies*. <<http://wwwcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/litser/Span/36/vizzard.html>>.
- ZEIDAN, J.T. (1995): *Arab Women Novelists: the Formative Years and Beyond*. Albany, University of New York Press.