

Trabajo Fin de Máster

Creación y análisis de la antología
El fingimiento y las máscaras:
Una antología sobre jugar a ser
¿lo que no se es?

Autor Paula Colmenares León

Máster en Traducción Literaria y Audiovisual **UPF Barcelona School of Management**

Curso 2019 – 2020

Mentor Ana Mata Buil



Resumen

En este trabajo de investigación se analiza una propuesta propia de antología temática de ensayos y fragmentos literarios en torno a la máscara, la mascarada y el fingimiento en la literatura y sus intersecciones con el género, el sexo, la sexualidad y la raza. El trabajo consiste en la creación y selección de una antología, en la escritura del prólogo que la abriría y la traducción de uno de los artículos que la conformarían, así como en el análisis de todo el proceso seguido y en la fundamentación y justificación tanto de la selección que compondría dicha antología como de las decisiones de traducción tomadas en el artículo ofrecido como muestra. Dentro del trabajo ejerceré dos papeles: uno interno a la antología, como creadora de la misma, y otro externo a ella, en calidad de investigadora o analista tanto de la antología como de la traducción propuesta. El propio trabajo es un ejemplo de las distintas máscaras que adopta el traductor-antólogo, en tanto que traductor y antólogo por un lado, y estudioso de la traducción y de la antología creadas por otro.

Palabras clave: antología, crítica literaria feminista, máscara de la feminidad, construcción del género y de la raza, traducción, Joan Rivière, Georgina Horrell.

Abstract

This paper analyses an original proposal for a thematic anthology of critical essays and literary fragments on masks, masquerade and passing in literature and how these intersect with gender, sex, sexuality and race. It entails the creation and selection of an anthology, the writing of the prologue that would open it and the translation of one of the articles that it would contain, as well as the analysis of the entire process followed, a description of the rationale behind the selection and a commentary on the translation decisions informing the article offered as a sample. I will be playing two roles: one internal to the anthology, as its creator, and one external to it, as the analyst of both the anthology and the resulting translation. The paper itself is an example of the variety of masks adopted by the translator-anthologist, as a translator and anthologist on the one hand, and as the analyst of the translation and the anthology created on the other.

Key words: anthology, feminist literary criticism, womanliness as a masquerade, the construction of gender and race, translation studies, Joan Rivière, Georgina Horrell.

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Objeto de análisis	3
3. Metodología	4
4. Marcos teóricos relevantes	5
4.1. Para la forma de la antología	5
4.2. Para el fondo de la antología	8
5. Análisis de la antología creada	13
5.1. La antología como libro. La coherencia en el armazón de la antología propuesta	13
5.2. Primera sección: «Una cara: la crítica». Justificación de los artículos incluidos en la antología	16
5.3. Segunda sección: «Otra cara: la literatura»	21
6. Análisis de la traducción de uno de los artículos	22
6.1. Justificación de la elección	22
6.2. Análisis y decisiones de traducción	23
6.2.1. Terminología especializada	23
6.2.2. Citas directas	25
6.2.3. Aspectos de estilo	30
6.2.4. Recapitulación	32
7. Muestra de la antología	34
7.1. Prólogo	34
7.2. Artículo traducido	49
8. Conclusiones	68
9. Referencias bibliográficas	70
10. Anexo	75

1. INTRODUCCIÓN

Shade of a shadow in the glass,
O set the crystal surface free!
Pass—as the fairer visions pass—
Nor ever more return, to be
The ghost of a distracted hour,
That heard me whisper, ‘I am she!’

MARY ELIZABETH COLERIDGE, «The Other Side of a Mirror»

When I told him there in Miller’s that I’d been appointed director, that I wanted him in my play, he said what he always said to anybody who asked him to be in a play—and it was kind of sad, if you think about it.

“Who am I this time?” he said.

KURT VONNEGUT, «Who Am I This Time?»

De entre la variedad de libros sobre teoría y crítica literaria feminista, no he localizado ninguno que se centre en el tema del fingimiento y las máscaras, aunque varias antologías hayan identificado una cantera de textos que se articulan en torno a él. En el prólogo a *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, por ejemplo, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1998 [1979]: 11) enumeraban algunas de las imágenes recurrentes que habían detectado en las obras de escritoras «con frecuencia distantes unas de otras geográfica, histórica y psicológicamente» y mencionaban, entre otras, la reiteración de «fantasías en las que *dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles*» (el énfasis es mío).

En la antología *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, editada por Bonnie Kime Scott, hay una sección titulada «Modernism, Gender and Passing». En la introducción, Kime Scott (2007, 10) nos explica el espíritu con el que se usa la última palabra: «“Passing” has become a more widely employed term to suggest the mobility and play possible with subject identification». En este contexto de juego

identitario, habla de la construcción de la identidad y de las figuras retóricas que han proliferado en las discusiones recientes en torno a ella:

“axes”, “intersections,” “cross-cutting,” “matrix,” “braid,” and “weave.” The gender “complex” allows for whole areas of identity, rather than intersecting points, to be layered, blended, woven, enriched, and complicated through their coincidence with gender.

Atraída por estos y otros ejemplos, creí que merecía la pena explorar el corpus de crítica literaria feminista dedicado a esas fantasías de desdoblamiento que Gilbert y Gubar advertían, o al juego identitario y al *passing* al que Kime Scott destinaba una sección. Al mismo tiempo, quería tener en cuenta artículos que contemplasen las complejas intersecciones a las que Kime Scott aludía. Mucho antes de que se le hubiera dado un nombre, y mucho antes de que, desde hace algunos años, se convirtiera en un lugar común, las teorías feministas habían abordado el problema de la interseccionalidad (Viveros Vigoya, 2016) en la construcción de la identidad. El apasionante solapamiento de distintos ejes y dimensiones en la constitución de la identidad bien podría justificar la respuesta que Walt Whitman da a las sórdidas preguntas en torno a la futilidad de la vida: «What good amid these, O me, O life? / *Answer.* / That you are here—that life exists and identity [...]».

La propuesta de antología que presento tras esta exploración, entonces, pretende ofrecer a los interesados en crítica y estudios literarios un abanico de artículos alrededor de las máscaras y su entrelazamiento con los diferentes ejes que vertebran la identidad en la literatura. Además de seleccionar los artículos que la compondrían, en este trabajo traduzco uno de ellos y elaboro un prólogo para empezar a materializar la antología y darle cuerpo a la propuesta editorial.

También con el propósito de consolidar la propuesta, he hecho una primera aproximación a la editorial que podría acogerla. Creo que la antología podría encajar en el catálogo de Cátedra. Durante el proceso de creación, he consultado varias veces su colección Feminismos para cotejar lo que ya se había publicado dentro de nuestro sistema literario y no caer en reiteraciones. La colección Feminismos consiste, además, en una co-edición entre la Universitat de València y Ediciones Cátedra; es decir, que ampara textos con una marcada vertiente académica, como es el caso de los artículos incluidos en la antología, extraídos en su mayor parte de revistas académicas.

2. OBJETO DE ANÁLISIS

En este trabajo de investigación se analiza una propuesta propia de antología temática de ensayos y fragmentos literarios en torno a la máscara, la mascarada y el fingimiento en la literatura y sus intersecciones con el género, el sexo, la sexualidad y la raza. El trabajo consiste en la creación y selección de una antología, en la escritura del prólogo que la abriría (apartado 7.1) y la traducción de uno de los artículos que la conformarían (apartado 7.2), así como en el análisis de todo el proceso seguido y en la fundamentación y justificación tanto de la selección que compondría dicha antología como de las decisiones de traducción tomadas en el artículo ofrecido como muestra.

Para definir con precisión el objeto de análisis es fundamental aclarar que la antología está pensada para dividirse en dos secciones. La primera sección contendría una relación de artículos recientes de crítica literaria y literatura comparada en torno al tema enunciado (véase el apartado 5.2 para la lista concreta de artículos que se incluirían), cuya selección se presenta en un prólogo y se justifica tanto dentro de él como en este trabajo de investigación (de distinta manera, claro). En la segunda sección, se ofrecerían fragmentos escogidos de algunas de las obras literarias que son objeto de análisis en la primera, para complementar las reflexiones allí recogidas con los textos que las suscitan e invitar al lector a hacer las suyas propias. La conformación de esta segunda sección no se perseguirá en este trabajo porque queda fuera de sus límites, pero sí que se hará un esbozo (apartado 5.3) que se concretaría si el proyecto continuara.

El artículo «A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in 'New' (White) South African Women's Writing», de Georgina Horrell (2004), es el ensayo que he traducido para que acompañe al prólogo como muestra de mi propuesta editorial. En el apartado 6 justifico mi elección, realizo un estudio detallado del artículo y explico cómo he abordado su traducción, deteniéndome en la terminología especializada, las citas directas y los aspectos de estilo.

3. METODOLOGÍA

Dentro del trabajo ejerceré dos papeles: uno interno a la antología, como creadora de la misma, y otro externo a ella, en calidad de investigadora o analista tanto de la antología como de la traducción propuesta. El papel interno se divide, a su vez, en dos: el de antóloga que selecciona y articula la antología y, además, escribe el prólogo, y el de traductora de uno de los artículos escogidos.¹

En la parte teórica de este trabajo, en la que estudio y fundamento tanto el proceso de creación de la antología, como la traducción del artículo seleccionado para su reescritura en castellano, adopto un enfoque descriptivo y hablo desde fuera de la obra creada. En la parte «práctica», constituida por una muestra de la antología propuesta que consiste en un prólogo redactado por mí y la traducción de uno de los artículos seleccionados, hablo desde dentro de ella. El propio trabajo es un ejemplo de las distintas máscaras que adopta el traductor-antólogo, en tanto que traductor y antólogo por un lado, y estudioso de la traducción y de la antología creadas por otro.

Para distinguir la parte teórica (el cuerpo del trabajo) de la práctica, la muestra de la antología sigue otras normas de presentación. Aunque haya insertado el prólogo y el artículo traducido en este trabajo, se trata de textos autónomos, y mantienen su propia idiosincrasia: la tipografía es distinta, la numeración de las notas al pie va escindida del orden de notas general del trabajo y, por último, la forma de citar en el prólogo y en el artículo traducido es diferente de la que empleo en la parte «académica». En los dos primeros, recojo las referencias en notas al pie, tal y como aparecerían en un ensayo publicado.

¹ En su tesis, Mata Buil (2016) estudia este desdoblamiento en la figura del traductor-antólogo. Apoyándose en la idea de Ruiz Casanova (2007: 22), que ve «la lectura, la relectura y la reescritura del antólogo como *rasgos estilísticos* de su autoría», Mata Buil (2016: 335) propone la idea del traductor-antólogo como algo más que un traductor; como un autor de pleno derecho por partida doble, en tanto que traductor (considerado autor por ley) y en tanto que antólogo, en la línea de lo defendido por Ruiz Casanova (2007).

4. MARCOS TEÓRICOS RELEVANTES

4.1. Para la forma de la antología

En *Anthologos: Poética de la antología poética*, José Francisco Ruiz Casanova (2007: 17) se propone hacer un estudio de la antología como tema teórico e histórico-filológico:

Después de más de cinco siglos de antologías impresas, y dejando a un lado las siempre breves y exculpatorias páginas de justificación de sus autores, poquísimos eran, y son, los trabajos —en el ámbito del hispanismo peninsular, aunque también en los estudios filológicos internacionales— que se detienen en analizar desde una perspectiva teórica qué es una antología poética.

Aunque su análisis se centra en las antologías poéticas en lengua propia y estas constituyen su objeto de estudio último, muchas de sus apreciaciones pueden acomodarse a las antologías en general. De hecho, en la introducción a su propia antología poética, *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Ruiz Casanova (2019 [1998]: 55) escribe algo muy similar al fragmento citado, aunque esta vez aplica su aseveración a cualquier tipo de antología: «Aun cuando pueda parecer paradójico, la gran profusión de antologías de textos —sobre todo, de textos poéticos— no ha dado lugar a análisis en los que se estudie esta forma libresca en profundidad». Puesto que los análisis de Ruiz Casanova pretenden revelar y cubrir esa laguna, sus estudios constituyen algunos de los marcos de referencia que han guiado el proceso de creación de esta antología.

Para formular un nuevo paradigma crítico con el que leer las antologías, Ruiz Casanova (2007) establece primero la manera en que ha de entenderse dicho género; así, cuando incide en que, aunque «determinados tópicos y fantasmas teóricos han reducido, a fuerza de repeticiones, el concepto de selección a la acción de elegir» (2007: 59), define la antología como el resultado de un proceso selectivo, pero no solo de eso, pues aclara que es mucho más que una selección de textos:

[E]s también, y no en menor medida, una *reedición* de textos singulares y una *edición* de un nuevo conjunto que, además de cumplir con objetivos como la *representatividad*, debe observar, al mismo tiempo, una coherencia en su armazón como *libro representativo*. (Ruiz Casanova, 2007: 75)

Su minucioso ejercicio de identificación de las formas erróneas de juzgar las antologías no solo le lleva a recoger los desaciertos de los críticos o reseñadores de antologías, sino a elaborar una lista con las justificaciones más repetidas por los antólogos en sus prólogos o introducciones sobre sus criterios de selección. Esto se ha tenido en cuenta para escribir el prólogo de la antología propuesta. Según recoge,² los antólogos apelan a las necesidades del público lector —especialmente en aquellas antologías generales, panorámicas, con voluntad didáctica, en las que el antólogo siente la responsabilidad de elegir lo representativo— y a la imposibilidad de guiarse, en materia literaria, por una limpia objetividad que no esté contaminada de subjetividad —según Ruiz Casanova (2007: 64), esta es una fórmula retórica que funciona como «una suerte de *captatio benevolentiae* para sí mismo y para su trabajo»—. También justifican sus selecciones mediante la aclaración de que no seleccionan poetas, sino poemas (en función de la calidad o la representatividad de los mismos, o de ambos criterios; aparece aquí, de nuevo, la idea de representatividad) con la intención de evitar las críticas que elaboran un «rosario de ausencias» (Ruiz Casanova, 2007: 57), es decir, las que se centran en las inclusiones o exclusiones de determinados nombres. Otra forma de proceder popular entre los antólogos es la de presentar sus selecciones como el reflejo de una teoría o historia literarias, movidos por una tentación canónica; o bien identificar el proceso antológico con un juicio crítico, un juicio de valor realizado por un lector formado que es capaz de calibrar las virtudes de los textos. Por último, muchas veces introducen su selección como la abreviación de un todo que se pretende representar. El argumento que no está recogido en esta lista es el que a Ruiz Casanova le parece clave: la coherencia de la antología como libro. En la introducción a su propia antología poética, explica (2019 [1998]: 70-71) «que la única coherencia exigible es aquella que hace de la antología un libro [...], con principio y final, susceptible de resistir a la lectura que hacemos de cualquier otro libro».

Para analizar la coherencia de una antología, Ruiz Casanova (2007: 163) puntualiza que «para señalar el producto o el resultado del proceso antológico, no deben tomarse del libro únicamente sus objetivos —declarados o no— sino llegar a ellos a través del análisis de los elementos de su escritura, formantes y mecanismos». Dicho procedimiento es el que se sigue en el epígrafe 5.1.

² Se resume aquí una lista que Ruiz Casanova (2007) desarrolla de la página 62 a la 69.

Como, en cualquier caso, Ruiz Casanova se centra en las antologías poéticas, era conveniente consultar también las condiciones que otros autores enumeraban para poder hablar en sentido estricto de antología y no solo de forma antológica. Así, Sabio Pinilla (2011: 162) ve en la definición de Claudio Guillén (2005 [1985]: 375) de la antología como una «forma colectiva intratextual» los siguientes dos rasgos básicos: «el principio de selección, que implica un proceso previo de recopilación y otro simultáneo de inclusión/exclusión, y los criterios de organización que estructuren los textos en un conjunto nuevo». De los comentarios de Fraisse (1997: 94-96) sobre lo que confiere carácter antológico a un libro, Pinilla (2011: 162) entresaca una serie de características. Dos de ellas son de especial relevancia para esta antología:

- a) una intención del autor de la antología que se inscriba en el marco de una historia literaria y que dé cuenta de manera representativa de una crítica consciente de la literatura, de una literatura o de un movimiento literario;
- b) que esa intención aparezca en el peritexto bajo la forma de un aparato crítico que no supere el 25% del texto total (un prólogo o un epílogo donde el autor explique su propuesta antológica, con notas biográficas y bibliográficas) [...]

Como la presencia de un aparato crítico o explicativo que integre los textos escogidos en una visión de conjunto es fundamental para una antología,³ para la «muestra» de mi propuesta antológica he redactado un prólogo que pretende cumplir esa función. En este caso, la antología está formada tanto de obras literarias como de una selección crítica sobre esa literatura (desde un marcado prisma que constituye el tema de la antología), así que en el prólogo se ofrece, más bien, una crítica consciente de «una crítica consciente de la literatura», por darle una vuelta de tuerca a la cita de Pinilla.

Como ya se ha indicado, Ruiz Casanova (2007; 2019) habla siempre de antologías en lengua propia, pero la que se presenta en este trabajo es una antología traducida de unos textos originalmente escritos en inglés. En este sentido, era muy pertinente partir de alguna fuente específica sobre antologías traducidas, para lo cual se ha recurrido al estudio de Mata Buil (2016) sobre la antología traducida como carta de presentación de un poeta al que se pretende introducir en el sistema literario de la cultura de llegada. Al

³ Mata Buil (2016: 300) considera que «en ocasiones, el prólogo (y otros elementos paratextuales) son los que diferencian lo que podrían parecer distintas ediciones del mismo libro». Dado que el prólogo es uno de los elementos clave que le confieren el estatus de «obra nueva» a una antología, parecía pertinente ofrecer mi propio prólogo y no solo la traducción de un artículo como propuesta de antología.

seleccionar ahora textos de varias décadas escritos para otras culturas, se deben salvar dos barreras: la geográfica (pues cada corriente de pensamiento se manifiesta más en una cultura que en otra) y la temporal (que se comparte con una antología en lengua propia).

Si antes enumeraba los elementos recurrentes en los prólogos de las antologías según Ruiz Casanova (2007), Mata Buil (2016: 289-299) se detiene en los prólogos de un corpus de antologías traducidas de poetas modernistas e identifica nuevos elementos comunes: la reiterada mención explícita a la voluntad de introducir al autor extranjero en la nueva cultura, o de hacerlo, directamente, en el canon literario internacional; los argumentos de autoridad que ensalzan al autor que se presenta; los comentarios sobre la actividad traductora y, en ocasiones, sobre las decisiones de traducción tomadas; y las referencias a otras traducciones anteriores de la obra del mismo poeta. Cuando se trata de un prólogo a una antología traducida (no solo poética, sino también de otros géneros, como el ensayístico, en el que yo me centro), los elementos comunes cambian: a la hora de seleccionar y conformar la antología es inevitable tener en cuenta toda la recepción anterior de esos textos en la cultura original, y es también imprescindible plantearse cómo dialogarán estos con lo que ya existe en la cultura de llegada.

4.2. Para el fondo de la antología

La parte formal y metodológica de la antología toma, principalmente, los estudios de Ruiz Casanova como modelo, pero la parte del contenido de la misma, el eje vertebrador, nace del tema escogido: la máscara y el fingimiento y sus intersecciones con el género, el sexo, la sexualidad y la raza en la literatura. El interés por esta temática surge a partir de la lectura de «Passing, Queering: Nella Larsen's Psychoanalytic Challenge» (1993), el artículo de Judith Butler sobre la novela *Passing* (1929) de Nella Larsen, y va adquiriendo forma a partir de la lectura del ensayo «Womanliness as a Masquerade» (1929) de Joan Rivière. Como una piedra arrojada a un estanque, este último ensayo ha generado y sigue generando múltiples respuestas en el campo de las teorías feministas lacanianas y poslacanianas.

Como dice Amigot (2007: 211): «De alguna manera, tanto la obra de Lacan como las reflexiones más actuales de algunas teóricas feministas tienen un importante antecedente genealógico en el texto de Rivière». Explorar las fecundas lecturas a las que su texto había dado lugar en el terreno de la crítica literaria acabó de acotar el tema. Los contornos de la antología empezaron a dibujarse, entonces, con la idea de reunir en un

mismo libro distintos ensayos de crítica literaria reciente donde se aplicasen estas teorías —si bien no solo las psicoanalíticas, también las que usaran otras herramientas de la teoría literaria contemporánea— a la lectura de obras literarias. Tratando de concretar y definir esa idea, localicé tres fuentes relacionadas con la elaboración literaria del fingimiento que prestaban una especial atención a su entrelazamiento con las distintas dimensiones de la identidad y la sexualidad: los estudios literarios y culturales sobre el *passing*, la mascarada (entendida en su acepción de «baile de disfraces») y la mascarada de la feminidad (que, como ya se ha dicho, es una noción originada en el ensayo de Rivière).

En un capítulo sobre el término «*passing*» perteneciente al libro *Keywords for African American Studies*, Allyson Hobbs (2018: 133) dice: «It is likely that the word “passing” first appeared in print in advertisements for runaway slaves». Guterl (2013: 166) compara el «racial passing» con el «boldfaced racial masquerade» y proporciona, al hacerlo, una definición del primero: «Unlike the boldfaced racial masquerade, racial passing—historically, the dark blending, without any remark or notice, into whiteness—offers nothing on the surface to see». Harper (1998: 382) abunda en la definición de Guterl cuando afirma que el «generic—or better, *standard*—racial pass in the U.S. context is the one in which a light-skinned person legally designated as black passes for white». Todos señalan que la palabra *passing* está ligada al *racial passing* en sus orígenes, especialmente al «passing as white».

Aunque esto sea así, existen también otras modalidades de *passing*. En un capítulo del libro *Neo-Passing*, Narcisi (2018: 219) habla, por ejemplo, de «class passing, heteronormative passing, exogamous passing, and ethnic passing» en su análisis de la novela *Middlesex* (2002) de Jeffrey Eugenides. Tanto Guterl como Hobbs destacan que la palabra «*passing*» denota «a clandestine and hidden process, designed to leave no trace» (Hobbs, 2018: 133), donde «[t]he body is never marked clearly. [...] [H]idden in plain sight [...] the passing figure leaves little trace, ethnologically or otherwise, of the passing» (Guterl, 2013: 166); es decir, que ambos subrayan su carácter clandestino y subrepticio. Este marco, donde el *racial passing* está incluido dentro de un arco más grande, es el que ha guiado la elección de los artículos relacionados con esta forma de fingimiento, o de hacerse pasar por algo que no se es, en la literatura. Si, como dice Hobbs (2018: 133), «[c]onventional wisdom is that few sources exist because those who passed carefully covered their tracks and left no record of their transgression», en esta antología se han querido rastrear las huellas reconstruidas de dicho fenómeno en la literatura.

También han sido objeto de esta antología los fingimientos a plena luz del día —o de la noche—, es decir, los escenificados ante una serie de espectadores que son conscientes de estar ante una representación. Me refiero al evento de la mascarada inglesa al que Terry Castle (1986) dedica un riguroso estudio histórico y sociológico en la primera parte de su libro *Masquerade and Civilization*, seguido, en la segunda parte del mismo, de un análisis literario sobre la aparición de dicho motivo en la ficción del siglo XVIII. De esta segunda parte se extrae, de hecho, uno de los artículos para esta antología.

La última fuente principal es la que se ocupa de la mascarada de la feminidad y bebe del ensayo de Rivière. Rivière (1929: 303) analizó el problema que «a particular type of intellectual woman» planteaba para las consideraciones psicoanalíticas de la feminidad. Según ella, había surgido un nuevo tipo de mujer que no encajaba bien en ninguna de las clasificaciones manejadas hasta la fecha: una mujer a la que se consideraba masculina porque aspiraba a desempeñar labores intelectuales antes reservadas para los hombres —hay que tener en cuenta que «los presupuestos epistémicos de la época enlazaban monolíticamente sexo-género-orientación sexual» (Amigot, 2007: 211)—, pero que, sin embargo, era «more feminine than masculine in [her] mode of life and character» (Rivière, 1929: 304). Se trata de una mujer exitosa pero angustiada, que siente la necesidad de flirtear compulsivamente con sus compañeros de trabajo después de demostrar su profesionalidad en alguna aparición en público. En palabras de Amigot (2007: 213), «la angustia [...] no se desprende del hecho de no ser femenina; la angustia se vincula con el desarrollo de prácticas y posiciones que exceden los ordenamientos sociales de lo femenino y las tensiones que ello genera». Para evitar las represalias que teme recibir de los hombres si estos reconocen en ella la masculinidad —nos dice Rivière (1929: 305-306)—, la mujer intelectual se cubre con una máscara de feminidad y les muestra a sus colegas varones su rostro más cándido y coqueto. Es aquí donde la sugerencia de Rivière encierra un significado de mayor alcance que el exclusivamente referido a ese tipo de mujer intelectual, pues aunque la asunción de una máscara de la feminidad pareciera indicar que algo se oculta tras ella, Rivière afirma que tras el artificio de la máscara no se esconde la mujer genuina o auténtica. La feminidad es una representación, una mascarada —sin que eso quiera decir que se trate de un fingimiento consciente, voluntario y premeditado—, que no se distingue en nada de la feminidad genuina: ambas son una y la misma cosa. Su ensayo y las formulaciones a que ha dado lugar son, como se ha dicho, otra de las ramas primordiales que sustentan la antología.

De una forma algo más tangencial que las tres «fuentes» teóricas expuestas, la teoría de la performatividad de Butler es también relevante para esta antología y su influencia se palpa en casi todos los artículos seleccionados. Amigot (2007: 212) considera que «aunque [el texto de Rivière] se inserta y sostiene, sin duda, los planteamientos del momento, inicia un desplazamiento en la consideración de la feminidad». Al igual que la propuesta de Rivière, aunque quizá en su caso esa no era su pretensión, Butler «critica la naturalización de la noción de feminidad» y «las categorías identitarias puras de la teoría tradicional» (Duque, 2010: 86, 87) desde el paradigma de la deconstrucción antiesencialista. Según resume Duque (2010: 87) con concisión, estas son las tramas teóricas que alimentan su propuesta:

[Butler erige su teoría de la performatividad del género a] partir de la ampliación de las ideas de John Austin sobre la teoría de los actos de habla; de la concepción de ideología y aparatos ideológicos de estado de Louis Althusser; de la visión construccionista de la sexualidad de Michel Foucault; de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida; del psicoanálisis lacaniano; así como de los planteamientos feministas desde Simon de Beauvoir.

El corazón de su teoría podría resumirse con las siguientes líneas: «No hay una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se constituye performativamente por las mismas “expresiones” que, según se dice, son sus resultados» (Butler, 2001: 58). Ni el género ni el sujeto tienen estatuto ontológico fuera de los actos que los constituyen, sino que son el efecto retroactivo de la repetición ritualizada de actuaciones o actos performativos. «Performativo» significa aquí que las actuaciones «hacen aparecer el efecto de un sujeto» (Burgos Díaz, 2012: 97). Eso no quiere decir, claro, que uno disponga de total libertad de acción para elegir cómo construye su género o para escoger qué actuaciones repite, pues existen normas reguladoras que «materializan el “sexo” y logran la materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas» (Butler, 2002: 18). En tanto que no dominamos el papel que representamos, ni existe «ningún “ser” detrás del hacer, del actuar, del devenir; “el agente” ha sido ficticiamente añadido al hacer» (Butler, 2001: 58), no somos actores, ni Butler se refiere a la performatividad del género como «acto primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que sea disimulada su historicidad» (Butler, 2002: 34). Este marco es sin embargo interesante para una antología sobre el fingimiento y la mascarada por el desmantelamiento de la relación entre original y copia. Como dice

Burgos Díaz (2012: 98), Butler cuestiona la tesis de que «la heterosexualidad es el original y la homosexualidad es la copia». Esta tesis se aplica también al género: no hay identidad de género original, el género se organiza en la dinámica de la imitación de una copia cuyo original no existe. Varios de los artículos de la antología añaden al filón de planteamientos en torno a la feminidad como mascarada los que exploran la masculinidad como otro artificio.

5. ANÁLISIS DE LA ANTOLOGÍA CREADA

5.1. La antología como libro. La coherencia en el armazón de la antología propuesta

Citando a Genette (2001: 7), según el cual el paratexto es «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público», Ruiz Casanova (2007) pretende llamar la atención sobre el aparato paratextual que incluyen las antologías, pues, como ya se indicaba en el marco teórico, observa que estas no son solo una «mera» colección de textos. El análisis y la descripción de la *dispositio* textual de la antología⁴ es el camino que ha de seguirse para identificar la «coherencia como libro» del conjunto, y eso es lo que se ofrece a continuación.

Para comprobar si se ha logrado conferir coherencia al armazón de la antología propuesta, los primeros elementos paratextuales de los que hablaré son el título y el subtítulo: «El fingimiento y las máscaras: Una antología sobre jugar a ser ¿lo que no se es?». Este título se corresponde, quizá, con el tipo de título que Ruiz Casanova (2007: 187) describe como habitual desde mediados del siglo XX: «los títulos de antologías totalmente literarios o connotativos, que se glosan o determinan mediante un subtítulo descriptivo».⁵

Tanto el título como el subtítulo pretenden indicar que se trata de una antología temática, un subtipo de antología panorámica. Estos términos se extraen de la tipología que ofrece Ruiz Casanova (2007: 132-133) y me sirven para seguir delimitando en qué consiste la antología que propongo a partir de cómo podría encajarse en ella (con la salvedad de que, como ya se ha apuntado anteriormente, él se centra en las antologías en lengua propia y este trabajo, en cambio, versa sobre una propuesta de antología

⁴ Según Ruiz Casanova (2007: 63) dicha *dispositio* textual consiste en: «título, prólogo, selección de textos y de autores, fichas poéticas e índices» porque su estudio se refiere a las antologías poéticas, pero hay que tener en cuenta que «la presencia alrededor del texto de mensajes paratextuales [...] no es uniformemente sistemática [...]. Las vías y medios del paratexto se modifican sin cesar según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra [...]» (Genette, 2001: 9). Por ejemplo, en *Palimpsestos*, Genette (1989: 11) enumera: «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas». Como la antología propuesta no es una antología poética, no cumple con la *dispositio* textual tal y como Ruiz Casanova la contempla.

⁵ Estos son algunos de los ejemplos que Ruiz Casanova (2007: 187) proporciona para este tipo de título: «*Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941); *Espejo del amor y de la muerte (Antología de la poesía última)* (1971); *La escritura en libertad: Antología de la poesía experimental* (1975) [...]».

traducida). Ruiz Casanova hace una clasificación de los tipos de antologías según su precepto selectivo que parte de la distinción entre las programáticas y las panorámicas. Las programáticas son las que hacen «valer como criterio de selección el criterio estético» (2007: 133) y suelen consistir en una muestra de «aquellos autores que a juicio del antólogo mejor representan los presupuestos teóricos y críticos de su antología» (2007: 167); las panorámicas, en cambio, son las que «reúnen la poesía que ya es materia del estudio historiográfico y filológico de aquellos otros volúmenes en los que el gusto [...] anula las aristas y concavidades del género lírico» (2007: 122). En la antología propuesta, se proporciona una muestra de obras que son ya materia de estudio historiográfico y filológico —es, por tanto, panorámica—; de hecho, se ofrece una muestra de ese estudio del que ya son objeto en torno a un tema acotado: el fingimiento y las máscaras, el «jugar a ser». El hecho de que ni en el título ni en el subtítulo se indiquen épocas, nombres o fechas sugiere que el tema es el principio que rige el conjunto, que se trata de una antología temática.

El siguiente paratexto es el prólogo. Ruiz Casanova (2007: 86) recuerda las similitudes entre traductor y antólogo y el absurdo ideal que pretende ver en los mismos al mediador o transmisor «*elidido* o *transparente*», la falacia de que «el mejor traductor o el mejor antólogo [...] es aquel cuya labor no nos recuerda en ningún momento su existencia, aun cuando esto no deje de ser un contrasentido». Aunque se destile tal ideal de la tradición crítica, asegura que «la *invisibilidad* del antólogo —parafraseando a Venuti, quien aplica esta idea sobre los traductores— no es solo un ideal utópico o inexistente, sino, además, no deseable» (2007: 88).

Hay otro tópico de los antólogos que Ruiz Casanova desestima: el del antólogo como un creador fallido e impotente, presa de una frustración provocada por ser

más que un crítico pero menos que un escritor: falto de personalidad creativa, *adopta las máscaras de sus escogidos para hacerse una ilusión de autoría*. Sabedor de su cortedad literaria, necesita de los demás para dar cuerpo a su deseo.⁶ (El énfasis es mío)

Aunque era imposible resistirse a citar esas palabras en un proyecto sobre una antología en torno a las máscaras y el fingimiento, Ruiz Casanova rechaza el tópico

⁶ J. Doce, «Carta desde Inglaterra. Tiempo de antologías», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 595 (enero de 2000), pp. 107-112 (p. 107). En este fragmento, Jordi parafrasea a Ginés de Ayala, que en su artículo «Síndromes poéticos», *Clarín*, 10 (julio-agosto de 1997), pp. 7-9, le diagnostica al antólogo, en clave cómica, un síndrome al que se refiere como «el síndrome del antólogo».

porque reconoce en el antólogo —así como en el traductor— a un autor (algo que, por otro lado, ya quedó establecido en la Ley de Propiedad Intelectual vigente). Así, anima a que el antólogo no dé prioridad en sus prólogos, presentaciones o justificaciones de sus obras a los esfuerzos por «convencer de aquello que, usualmente, el *autor original* no se molesta en hacer» (2007: 87). Con esto en mente, el prólogo que acompaña a la antología propuesta ha tratado de abandonar la *captatio benevolentiae* para su autora y su trabajo y se ha centrado en esbozar, en su lugar, la coherencia del conjunto que lo erige como libro.⁷

Con los dos primeros párrafos (véase el prólogo en las pp. 34-48 del TFM) se pretende proporcionar la información que el título, ambiguo, elidía, para acabar de orientar al lector sobre el contenido que la antología encierra en sus páginas. Como se dice en el prólogo, la línea de «sus intersecciones con el género, el sexo, la sexualidad y la raza» sirve para identificar la clase de artículos escogidos, pues, junto al campo de los estudios literarios, se adivina el de los estudios culturales y el de la teoría y crítica literaria feminista. La muestra ofrecida en la segunda parte bajo el título de «Otra cara: la literatura» queda acotada con el precepto de que las obras seleccionadas sean aquellas que constituyen el objeto de análisis en la primera sección. De hecho, la razón de que ni en el título ni en el subtítulo de la antología se incida en un arco cronológico es que es precisamente esa sección crítica, como se aclara en el prólogo, la que «decide» qué obras se proporcionarán en la sección de ficción.⁸ El mismo efecto de acotación es el que pretende conseguir la mención de la lengua y la cultura de la cual proceden tanto los artículos como las obras literarias analizadas.

Al comentar esos dos primeros párrafos del prólogo, ya se han comentado otros dos elementos paratextuales: los títulos de las partes en que se divide la antología. Estos son: «Una cara: la crítica», bajo la que se reúnen los artículos críticos, y «Otra cara: la literatura», que agrupa una serie de fragmentos escogidos.

⁷ También Martínez (2001: 23) incide en la costumbre del antólogo de pedir disculpas y parece sugerir que la existencia de un hilo conductor que transforma los textos seleccionados en un conjunto coherente es, en su lugar, lo que habría que recalcar: «Ante la posibilidad de que una antología pueda ser desmantelada desde sus mismas raíces, los autores de antologías se curan en salud y piden perdón por casi todo [...]. Pero la disculpa no es necesaria. Como cualquier percepción del mundanal ruido, las antologías ofrecen como totales fragmentos recompuestos coherentemente en pos de una finalidad».

⁸ En realidad, existe un doble eje temporal: el de los artículos (el más antiguo es de 1986 y el más reciente de 2009) y el de las obras literarias que analizan (que van desde el siglo XVIII al XX). Me refiero, como explico más adelante, a que para la ordenación de los artículos no ha primado el criterio cronológico, sino el conceptual. Según Claudio Guillén (2005 [1985]: 414), «el antólogo suprime el tiempo histórico, espacializándolo, convirtiéndolo en presente; o bien se apoya en la cronología como principio de presentación»; yo estaría haciendo lo primero.

5.2. Primera sección: «Una cara: la crítica». Justificación de los artículos incluidos en la antología

En el prólogo se ofrece una presentación de los artículos elegidos para la sección «crítica» bajo el epígrafe de: «Una cara: la crítica». Como se dice en los párrafos de apertura del prólogo, lo que se busca es reunir en un mismo libro una serie de lecturas que dialoguen entre sí al leerse juntas. La presentación de los artículos explica y justifica, sin decirlo explícitamente, el orden de dichos artículos y su «razón de ser», es decir, la razón de que formen parte de la antología. Saltando de uno a otro, se establecen conexiones —encuentros y desencuentros— entre unos artículos y otros, con lo que se pretende revelar la aspiración de la antología a libro con «principio y final» —parafraseando a Ruiz Casanova, pero ello no quiere decir que no se puedan leer, también, en otro orden, pues la estructura de la antología pretende permitir diversas lecturas o diversos «viajes» (Cheung, 2006: 19)— y el hilo conductor que mantiene unidas las moléculas (los artículos) de esa sección crítica.

Dentro de este epígrafe proporcionaré una justificación de la selección de artículos distinta a la que ya aparece en el prólogo, más «técnica» y más sucinta (es decir, que hablaré con esa otra voz que le corresponde a la redactora de este trabajo de investigación sobre la antología propuesta y no con la que usa la escritora del prólogo de la misma). Procuro responder aquí a la pregunta de qué aporta cada uno de los artículos seleccionados al conjunto y en qué sentido resulta interesante incluirlos. También justificaré la lógica que he establecido para ordenar los artículos: no se trata de una lógica cronológica, sino que, como expongo en el prólogo, el orden fijado responde a las relaciones que pretendo crear entre los textos. Estos son los artículos escogidos para la primera sección de la antología:

Lista bibliográfica de los artículos, en el orden fijado para la antología

- BUTLER, Judith (2002 [1993]). «Hacerse pasar por lo que uno no es: El desafío psicoanalítico de Nella Larsen», trad. Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós, pp. 241-266.
- CAUGHIE, Pamela L. (2005). «Passing as Modernism», *Modernism/modernity*, 12:3, pp. 385-406.

- CASTLE, Terry (1986). «Masquerade and Allegory: Fielding's *Amelia*», en: *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press, pp. 177-252.
- CARTER, Sophie (1999). «This Female Proteus: Representing Prostitution and Masquerade in Eighteenth Century English Popular Print Culture», *Oxford Art Journal*, 22:1, pp. 57-79.
- TAUCHERT, Ashley. (2000). «Woman in a Maze: *Fantomina*, Masquerade and Female Embodiment», *Women's Writing*, 7:3, pp. 469-486.
- BRIEFL, Aviva (2009). «Cosmetic Tragedies: Failed Masquerade in Wilkie Collins's "The Law and the Lady"», *Victorian Literature and Culture*, 37:2, pp. 463-481.
- GUBAR, Susan (1994). «The Lives of the Male Male Impersonator, the Loves of the Sextoid: Comedy and the "Sexual Revolution"», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, pp. 319-358 (aunque incluiría hasta la p. 337, que se centra en la idea del «*male male impersonator*»).
- GILBERT, Sandra M. (1994). «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, pp. 57-120.
- HORRELL, Georgina (2004). «A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in 'New' (White) South African Women's Writing», *Journal of Southern African Studies*, 30:4, Special Issue: *Writing in Transition in South Africa: Fiction, History, Biography*, pp. 765-776.
- AI-YU NIU, Greta (2005). «Performing White Triangles: Joan Rivière's "Womanliness as a Masquerade" and *Imitation of Life* (1959)», *Quarterly Review of Film and Video*, 22:2, pp. 135-144.

El artículo de Butler (1993) se apoya en la teoría de la performatividad del género y en el psicoanálisis para leer la novela *Passing* (1929), de Nella Larsen. Butler perfila un sentido en el que la raza puede entenderse como performativa e intenta cubrir así una carencia del psicoanálisis que, según ella, no siempre logra dar cuenta de cómo se articula la diferencia sexual porque, en su opinión, omite precisamente la variable de la raza, que también influye en su construcción. En su artículo muestra que la diferencia sexual no se construye en el vacío, sino a través de otros vectores de poder sobre los que no debería

dársele prioridad. Su objetivo es llevar las relaciones entre el feminismo, el psicoanálisis y los estudios sobre la raza a buen término.

Caughie (2005), en cambio, prefiere no usar la teoría de la performatividad para hablar de la identidad (y sus distintos ejes vertebradores) y opta por una aproximación más propia de los estudios culturales para contextualizar la práctica del *passing* durante el periodo del modernismo anglo-norteamericano. Las siguientes líneas recuerdan, en concreto, a la corriente del nuevo historicismo:

[T]he fluidity of identity boundaries that we have come to identify with postmodernity—especially a postmodern notion of subjectivity as constructed, discursive and fluid—has as much or more to do with *the historical conditions in which modernist art was produced* as with the textual theories of post-structuralism. (Caughie, 2005: 387) (El énfasis es mío)

Es precisamente este «choque» o diferencia en la aproximación lo que hace que sea interesante colocarlo a continuación del de Butler. En lugar de la lectura atenta de un solo texto bajo el prisma de la teoría, que es lo que Butler efectúa, Caughie rastrea las conexiones entre varios textos literarios modernistas y las prácticas discursivas e instituciones de la época.

Como muchas de las observaciones de Caughie están motivadas por la intersección entre el modernismo y la raza, y varios de sus referentes provienen del Harlem Renaissance, he decidido dejar fuera de la selección el artículo de Gubar (1994) «Ain't I a New Woman? Feminism and the Harlem Renaissance», perteneciente a la misma antología de la que extraigo los otros dos ensayos de Gilbert y Gubar que sí incluyo en mi propuesta antológica.

Si bien Caughie (2005: 406) ve en el uso de conceptos «such as *impersonation*, *masquerade*, *artifice*, and *disguise* to describe the phenomena I discuss as forms of passing» una interpretación implícita de que «modernists were simply imitating blacks or appropriating black cultural forms», los artículos que siguen analizan formas de *impersonation* o *masquerade* sin vincularlos a ello. El de Castle (1986) estudia el evento público de la mascarada inglesa con una metodología que no esconde su afinidad con el nuevo historicismo, pero, como dice un reseñador del libro del que se extrae el artículo seleccionado, en cuyo tono se adivina cierto recelo por dicha corriente:

In Castle's case, as is true for much New Historicism, history is *arriviste*, a remembrance of things once found by historians whose legitimate and sustained training

made the discoveries possible in the first place. Castle, to her credit, is *less a historian than a critic and a reader*. Despite a brief review of secondary work on the history of masquerade and a generous set of plates and illustrations, the mark of this book's distinction is the way Castle presents what she calls the phenomenology of the masquerade as a resource for reading eighteenth-century fiction. (Seidel, 1988: 80) (El énfasis es mío)

También como un recurso para la lectura de la ficción —no solo del siglo XVIII, sino del resto de obras sobre las que se ofrecen artículos en esta antología, sean de la época que sean—, se incluye el artículo de Carter (1999) sobre el nexo entre la prostitución, la feminidad y la máscara tal y como este se conformaba en la cultura impresa popular de la Inglaterra del siglo XVIII.

El artículo siguiente se aleja del nuevo historicismo en un giro decisivo. El de Butler (2002 [1993]) tampoco se adscribía dentro de esta corriente, pero consideraba de vital importancia situar su análisis «dentro del contexto de las restricciones históricamente específicas que pesaban sobre la sexualidad y la raza» (2002 [1993]: 251) en 1929, cuando la novela se produjo, y prestaba una especial atención a la manera en que estas afectaban a la caracterización de la sexualidad femenina negra. El artículo de Tauchert (2000), en cambio, se «desentiende» por completo del contexto histórico. Como explica:

I am conscious of isolating the text of *Fantomina* from its historical matrix to foreground its resonances with the contemporary understanding of female-embodied subjectivity coming into focus in recent feminist philosophy. (Tauchert, 2000: 470)

Este artículo inaugura en la antología una nueva línea que parte del ensayo «La feminidad como máscara» de Joan Rivière (1929). Todos los restantes dialogan con él, aunque de forma distinta. El de Tauchert (2000) se relaciona con el psicoanálisis (estudia las relaciones de objeto y retoma el tema de la mascarada de la feminidad, así como a dos teóricos poslacanianos, Žižek e Irigaray), con la *queer theory* (pues rastrea la negación del deseo homoerótico en el texto) y la teoría fílmica (el concepto de «gaze» de Laura Mulvey se cuela en el artículo de tal forma que el sujeto es «desiring gaze» y el objeto «object of the desiring gaze»). Es relevante para esta selección porque es el único que aborda la pregunta de si existe algo detrás de la máscara de la feminidad —o de sus múltiples máscaras— y recurre a las respuestas contrarias de Žižek e Irigaray para realizar su lectura.

Los artículos de Briefl (2004) y Gubar (1994), en lugar de centrarse solo en la feminidad, desvían su atención hacia la masculinidad y la medida en que esta es también una farsa o mascarada, si bien el de Briefl lo hace a través de los discursos que giraban en torno al uso de cosméticos en el siglo XIX —y plantea la masculinidad no solo como una mascarada, sino como una mascarada doble— y Gubar a través de un personaje tipo que cree identificar en la comedia posterior a la Segunda Guerra Mundial: el «*male male impersonator*».

Gilbert (1994) vuelve a dirigir la atención hacia la mascarada de la feminidad; en este caso, a la forma en que las poetas Edna St. Vincent Millay y Marianne Moore crearon un personaje ficticio con el que jugaron tanto en la construcción de su imagen pública como en su poesía, en un intento por trabajar

from the positions of fetishized feminity in which critics had placed them and to use the newly public roles of twentieth-century Poetess Laureate [Millay] or anti-Poetess Laureate [Moore] as free (precisely because ‘female’) spaces from which they could question many of the conventions of their culture. (Gilbert, 1994: 71-72)⁹

Por último, se incorporan a la antología dos artículos que se centran en lo que el texto de Rivière vela: la raza. Horrell (2004) recorre los textos de las mujeres blancas sudafricanas siguiendo un mismo hilo que entrelaza sus subjetividades. Si bien Rivière descubría en el sueño recurrente de una paciente la mascarada de la feminidad, Horrell percibe en la poesía y en las novelas producidas por mujeres blancas tras la abolición del *apartheid* un mismo elemento central que se reitera: la mascarada de la feminidad blanca. Como en los estudios poscoloniales, uno de los objetos de su ensayo es el sujeto híbrido que surge de la superposición de lenguajes y culturas en conflicto. Horrell analiza hasta qué punto se ha conseguido ese sujeto híbrido en la literatura de la «nueva» Sudáfrica.

Ai-Yu Niu (2005: 136) también denuncia que «[m]any theorists, including Lacan and Luce Irigaray, all of whom have written on or drawn upon Rivière’s text and her conclusions, do not explicitly discuss race», pero el enfoque cambia. Su artículo retoma el estudio de la práctica del *passing* con que se abría la selección, pero la sitúa en el contexto de la teoría filmica y del fetichismo. El fetiche del hombre blanco quedaba ya

⁹ La importancia de este artículo en el estudio de las dos poetas modernistas queda patente en los respectivos prólogos de Olivia de Miguel (2010) y Ana Mata Buil (2020) a la *Poesía completa* de Marianne Moore y a la *Antología Poética* de Edna St. Vincent Millay.

recogido en el artículo de Butler (1993), pero aquí el objeto de atención es tanto el fetiche de la mujer negra como el de la mujer blanca. Además, es el único artículo que aplica su análisis a una película, en este caso, a una adaptación de una novela. Uno de los objetivos de la antología es que puedan leerse en la segunda sección algunos de los textos primarios objeto de análisis de la literatura secundaria seleccionada, pero este objetivo no queda desvirtuado con la inclusión de un artículo centrado en un texto audiovisual —que no puede formar parte de la antología, claro—. El texto audiovisual sobre el que trata es una adaptación de una novela: la adaptación que Douglas Sirk (1959) hace de *Imitation of Life* (1933), escrita por Fannie Hurst. En el artículo se recogen los cambios que la primera presenta con respecto a la segunda, lo cual es también de interés para el campo de los estudios comparativos que investigan las relaciones entre dos formas estéticas distintas de hacer significar la realidad en el arte: literatura y cine.

5.3. Segunda sección: «Otra cara: la literatura»

Como ya indiqué en el segundo apartado, la conformación de esta segunda sección no se perseguirá en este trabajo, pero puedo adelantar un esbozo de las obras que se contemplan. Estas son algunas de las que se extraerían fragmentos (o bien podrían incluirse enteras, en el caso de algunos de los relatos cortos): *Fantomina; or, Love in a Maze* (1725), de Eliza Haywood, *Amelia* (1751), de Henry Fielding, *Passing* (1929), de Nella Larsen, *Banjo* (1929) de Claude McKay, «The Woman Who Rode Away» (1925), de D. H. Lawrence, una selección de poemas de Edna St. Vincent Millay y Marianne Moore, «Who Am I This Time» (1961), de Kurt Vonnegut y otros relatos cortos de Roald Dahl o John Barth, *Snow White* (1967), de Donald Barthelme, «A Theological Position» (1972), un «closet drama» de Robert Coover y Gail Godwin, *Every Secret Thing: My Family, My Country* (1997) y *Red Dust* (2000), de Gillian Slovo, y *Bloodlines* (2000), de Elleke Boehmer.

Aunque en esta lista esbozada las haya ordenado cronológicamente, otra posibilidad sería emular lo que hacen Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (2007) en su antología *Feminist Literary Theory and Criticism: A Norton Reader* y agrupar las obras bajo el título (o el tema) del artículo donde se habla de ellas, para que el lector pudiese consultarlas mientras leyera el artículo en cuestión.

6. ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN DE UNO DE LOS ARTÍCULOS

6.1. Justificación de la elección

La decisión de traducir el ensayo de Horrell (2004) «A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in ‘New’ (White) South African Women’s Writing» responde, por un lado, a los retos de traducción que plantea —además de la voz de la autora, el artículo incluye citas directas de distintos ensayos con diferentes voces, así como fragmentos de prosa y un extracto de un poema—, y, por otro, a la novedad del tema, que nos acerca a una literatura y a un contexto social y político poco presente en el horizonte de la cultura de llegada. Entre los elementos comunes de los prólogos a antologías traducidas que introducen a un escritor desconocido en un nuevo sistema literario, Mata Buil (2016: 295) menciona la práctica de relacionar al «poeta en cuestión con generaciones posteriores, convirtiéndolo en “inspiración” de otros [para] trazar una especie de linaje literario». Eso mismo hace Horrell en su artículo, pero en sentido inverso, cuando conecta a cuatro autoras con un referente literario perteneciente a una generación anterior y presenta a Gillian Slovo, Elleke Boehmer y Sarah Penny como escritoras blancas sudafricanas que, en cierto sentido, continúan la estela de Olive Schreiner. Tras identificar los dilemas que preocupaban a esta última, Horrell (2004: 767) se centra en explorar los que se le presentan a esa nueva generación de escritoras: «If dilemmas of femininity and white identity occupied Schreiner in colonial southern Africa, a postcolonial, post-apartheid South Africa has presented white women with dilemmas if anything more complex».

Esta estrategia implica una toma de posición con respecto a la manera de teorizar sobre la literatura sudafricana tras la abolición del *apartheid*. Como se desprende de los primeros párrafos de su artículo, en los que sentencia: «Ten years on from the birth of South African democracy, much white writing is still white writing» (Horrell, 2004: 766), Horrell coincide con lo que Frenkel y MacKenzie (2010: 3) advierten años después: «We must be cautious about assuming that the ‘post-transitional’ era in South African English literature is ‘special’—somehow dramatically different from what came before it as if it were ruptured from the past».¹⁰ Como antóloga-traductora, querría retomar su

¹⁰ Según Frenkel y MacKenzie (2010: 4), el «transitional period» de la literatura sudafricana «[began to wane] after fifteen years of democratic rule in South Africa». Para la literatura posterior a esa fecha, pasó a utilizarse el término «post-transitional» (o, según Michael Chapman, 2009, «post post-apartheid») sobre

presentación e introducir en nuestro sistema literario a esas autoras de literatura sudafricana escrita en inglés para las que Horrell trazaba una genealogía. El ensayo de Horrell, sin embargo, no solo busca difundir y emparentar los textos de esas autoras, sino desempolvar un concepto y un marco teórico (la mascarada de la feminidad de Rivière, de 1929) para mirarlo con nuevos ojos. Por un lado, intenta resituarlo en el contexto histórico en el que fue producido; por otro, reaviva ese marco al aplicarlo a uno nuevo: la literatura de la «nueva» Sudáfrica. Atraída por su objetivo, traduzco el ensayo para poner en circulación la herramienta hermenéutica (el concepto de «la mascarada de la feminidad blanca») que Horrell fabrica para trabajar sobre esos textos literarios poscoloniales.

6.2. Análisis y decisiones de traducción

6.2.1. Terminología especializada

Georgina Horrell es una profesora de literatura inglesa en la Universidad de Cambridge especializada en literatura poscolonial y, en particular, en poesía sudafricana y caribeña. El ensayo escogido se publicó en el *Journal of Southern African Studies*, que acoge artículos de diversas disciplinas académicas englobadas en los campos de las ciencias sociales y las humanidades, siempre y cuando estos versen sobre temas relacionados con la región de África meridional. Se trata, entonces, de un texto especializado —en el sentido en que Hurtado Albir (2011: 59-60) define dicha nomenclatura— cuyo lenguaje especializado ocupa «un terreno más intermedio con el lenguaje general», pues no requiere un alto nivel de especialización para su comprensión, pero tampoco se sitúa en la frontera de la lengua común.

El artículo seleccionado se inserta dentro de los estudios literarios y culturales, disciplinas que, a su vez, comparten a veces vocabulario con las ciencias sociales. Muchas de las decisiones terminológicas venían dictaminadas por lo que estaba acuñado en el ámbito del que emanara el término. Es el caso de la elección de «blanquitud» para «whiteness», por su frecuente uso en la historiografía y la sociología. McLaren (2005: 367) la define así:

el que reflexionan en su artículo. De acuerdo con este presupuesto, Horrell (2004) estaría cuestionando, entonces, la forma en la que se hablaba sobre el «transitional period» de la literatura sudafricana, y coincidiría con ellos en no caracterizar esa fase como una ruptura con lo anterior.

Cuando me refiero a la blanquitud o a las lógicas culturales de la blanquitud [...] adopto el precepto de Ruth Frankenberg de que las prácticas culturales consideradas como blancas necesitan verse como fortuitas, producidas a lo largo de la historia y transformables. [...] De acuerdo con Alastair Bonnett (1996), la blanquitud no es ni una entidad discreta ni una categoría asocial fija. Más bien, es una “construcción social inmutable” (1996, p. 98). [...] La blanquitud, y los significados que se le atribuyen, siempre están en un estado de flujo y fibrilación.

Aunque barajé la posibilidad de traducirlo como «blancura», esta opción se rechaza expresamente por autores como Echevarría (2010: 59), que insiste en desvincular la noción de «blanquitud» de la de «blancura». Aclara que la segunda se refiere solo al color de la piel, mientras que la primera no está directamente asociada al fenotipo, sino que se corresponde con la identidad moderno-capitalista y se concreta en

todos los rasgos que acompañan a la productividad, desde la apariencia física de su cuerpo y su entorno, limpia y ordenada, hasta la propiedad de su lenguaje, la positividad discreta de su actitud y su mirada y la mesura y compostura de sus gestos y movimientos.

El término de «subjective position» también planteaba varias alternativas de traducción, aunque, en este caso, no parecía que hubiese una desaconsejable. Por ejemplo, en un libro sobre psicología, ideología y ciencia de Braunstein *et. al.* (2003: 96-97), se incluyen hasta tres en una página:

Las individualidades biológicas deberán adoptar determinadas *posiciones de sujeto*, interiorizar las relaciones de jerarquía y obediencia [...] El sujeto cree hablar de sí mismo cuando, en realidad, habla desde un *lugar de sujeto* y es ese lugar que le fue asignado el que habla por su boca, desde una cierta *posición subjetiva* que él ignora cómo fue determinada. (El énfasis es mío.)

En la traducción de *Una introducción a la teoría literaria*, de Terry Eagleton (1988 [1983]: 76), se opta por el primero de los términos (aunque se suprime la preposición): «un texto es capaz de varias “posiciones sujeto” [para el lector] desde las cuales se le puede interpretar pero que mutuamente se excluyen o contradicen». En otros libros de psicología, y en varias de las traducciones de los libros de Žižek, se usa también este mismo término (y se mantiene la preposición). Además de por su uso frecuente, me

decanté por este último porque me parecía el que más claramente aludía al lugar que el sujeto ocupa en la enunciación —comparte un aire de familia con la lingüística— y porque, teniendo en cuenta el campo de especialización de la autora, le he dado prioridad a que los términos apareciesen en los estudios literarios y no solo en la teoría psicoanalítica o en disciplinas como la psicología.

6.2.2. Citas directas

Como es bien sabido, no siempre que se reproducen los enunciados proferidos por otras voces, se reconstruye y recobra también el contexto de enunciación correspondiente. Es el caso de Horrell y las citas directas del ensayo de Rivière, y así lo aclara en el *abstract*: «Reference to Riviere's essay is not to excavate (colonial) psychoanalytic discourse unquestioningly as an apt tool for reading postcolonial texts, but rather to read this somewhat against the grain» (Horrell, 2004: 765). El ensayo de Rivière es la piedra angular del artículo de Horrell, pero la intención de esta última es la de salvar las lagunas del original y, para eso, señala y revela esas lagunas primero: «Of interest to my post-apartheid analysis, however, is not only the masquerade described by Rivière, but also that which she unintentionally, unconsciously, performs» (Horrell, 2004: 768). Para marcar el salto temporal que existe entre el texto de Rivière, de 1929, y el suyo, de 2004, la autora entrecomilla en el cuerpo del ensayo la manera en la que Rivière se refiere al hombre negro del sueño de su paciente como «a negro». Así, en la traducción, Horrell se refiere a ese mismo hombre como «hombre negro» («black man»), mientras que Rivière suprime «hombre» y opta por la expresión «un negro», que ahora se consideraría muy despectiva en un texto escrito. Horrell mantiene ese mismo espíritu de distanciamiento con el resto de citas directas de Rivière, porque su objetivo es trasladarlas a un nuevo contexto, y esto se ha tenido en cuenta en su traducción. En la cita que describe a ese tipo particular de mujer intelectual que parece «fulfil every criterion of feminine development», por ejemplo, podría haberse optado por la traducción siguiente: «parece cumplir con todos los criterios asignados a una feminidad absoluta», pero Amigot (2007: 211) se decanta por la de «desarrollo femenino completo» en un artículo que desmenuza el ensayo de Rivière y revisa los presupuestos epistémicos del psicoanálisis de la época, que «enlazaban monolíticamente sexo-género-orientación sexual».

Puesto que, ya en el primer párrafo, Rivière (1929: 303) indica que su ensayo es una respuesta a un artículo de Ernst Jones, cotejé los términos usados en otros textos

paralelos del momento y entendí que era más apropiado mantener el concepto del «desarrollo femenino completo». El ensayo de Rivière se publicó traducido en Roig (1979), *La femineidad como máscara*, un volumen que reúne un compendio de textos de la teoría psicoanalítica de la época en torno al misterio de la feminidad. En él se recoge un artículo escrito en 1925 por Hélène Deutsch, pionera del psicoanálisis y autora de ocho trabajos sobre la psicología femenina, donde se habla del desarrollo de la libido femenina y las distintas fases por las que pasa. Deutsch (1979 [1925]: 43-44) alude a una fase final «que concluye en la elección objetal heterosexual normal» y «permite alcanzar definitivamente una actitud femenina». Más adelante, vuelve a considerar esa fase final en la que «la mujer [...] alcanza la meta del desarrollo femenino que es *llegar a ser una mujer*» (Deutsch, 1979 [1925]: 50). Las frecuentes menciones al desarrollo y a las distintas fases del mismo en los textos paralelos de la época hicieron que me decantara por mantener el término en la traducción, pues, como ya se ha indicado, Horrell marca la distancia temporal que la separa del texto, y esa distancia debe quedar reflejada. Aunque ahora ya no se enlacen de esa manera sexo, género y orientación sexual, el texto de Rivière sí parte de esa identificación, y debe ser la voz de Horrell la que actualice su ensayo.

Al decidir proporcionar una traducción propia del pasaje de Rivière que Horrell incluye en su artículo, en vez de usar la que Roig facilitó en 1979, no estaba pensando, por tanto, en actualizar el texto, sino en hacerlo casar con el cuerpo del ensayo de Horrell. Su propósito es retomar el planteamiento de la feminidad como un mecanismo de defensa y explorar el vínculo entre la feminidad normativa y la raza blanca. Al final de un pasaje citado de Rivière, Horrell (2004: 768) introduce una omisión que recalca aquello que desea rescatar: «Thus the aim of the compulsion [...] was chiefly to make sure of safety by masquerading as guiltless and innocent». A Horrell le interesa destacar esa voluntad de parecer inocente porque, en su artículo, habla de la culpa blanca, el remordimiento del colonialista y la representación forzada de una feminidad inocente en las mujeres blancas.

Este vínculo entre la fantasía de la paciente de Rivière y la raza que, según Horrell, el texto de Rivière vela, es lo que se ha pretendido desvelar también en la traducción. Por ejemplo, en la versión de Roig (1979: 15), se traduce el «she defended herself by taking on a menial role (washing clothes)» de Rivière como: «se defendía representando un papel *doméstico* (lavar la ropa)» (el énfasis es mío), pero en mi traducción he optado por «para defenderse, había adoptado una actitud *servil* (se había puesto a lavar la ropa)». Al desarrollar el argumento de que, en el ensayo de Rivière, «The gender masquerade is

articulated through markers of race and class» (Pellegrini, 1998: 138), la académica Pellegrini se detiene en la palabra «menial» y revisa sus acepciones. El sentido que tiene como sustantivo («a domestic servant or retainer») lo retiene como adjetivo: «1. of relating to servants: LOWLY; 2a: appropriate to a servant: HUMBLE, SERVILE». Esto le merece la siguiente observación:

In the American south (but not only there), where Riviere's patient spent her childhood, the class of domestic servants was disproportionately filled with black women and women from the working class [...] In taking up the "menial role" customarily assigned to *other* women, Riviere's woman expresses an identification with blackness—and not simply a phantasmatic, heterosexualized desire *for* it, as represented by the spectral black man. (Pellegrini, 1997: 138)

Horrell comparte con Pellegrini la voluntad de descubrir las marcas textuales ignoradas por Rivière, y yo he intentado perseguir su mismo objetivo en la traducción.

Además de las citas de Rivière, el artículo incluye fragmentos de prosa de varias escritoras blancas sudafricanas. La prosa de Gillian Slovo es la primera en aparecer. Presentada en la solapa de su autobiografía *Every Secret Thing* como

[...] the daughter of South Africa's most prominent white anti-apartheid leaders: Ruth First, the journalist and political activist assassinated in exile in 1982, and Joe Slovo, South African Communist Party head and eventual Minister of Housing in the government headed by his old friend Nelson Mandela [...],

Slovo dice lo siguiente sobre sí misma en sus memorias: «In my own way I continued passing for white, pretending that my life and my school friends' lives were on par. It was easy to pretend» (Slovo, 1997: 60). Es difícil situar muchas de las citas directas que Horrell introduce —entre ellas, esta última, que en su artículo aparece reducida (tan solo cita las palabras «passing for white»)— sin contextualizarlas. Sin recurrir a la fuente primaria (la autobiografía de Slovo, en este caso) era complicado comprender, por ejemplo, su aproximación a la categoría racial. En contexto, Slovo está sugiriendo que el hecho de que la realidad de sus compañeros blancos fuera tan distinta a la suya —el vínculo que, a través de sus padres, la une a ella misma con el «terrorismo»/activismo— la aleja de la feminidad normativa y, al hacerlo, la aleja también de la blanquitud. Para volver a acercarse a ellas, tiene que fingir.

Este caso se repite en otros puntos del artículo en los que Horrell llega a entrecomillar una sola palabra. Así resume el argumento de *Red Dust*, otra novela de Slovo: «[Sarah Barcant] returns to Smitsrivier in order to assist [her now elderly mentor Ben Hoffman] with one last case: the representation of a ‘victim’, Alex Mpondo, in a hearing of the Truth and Reconciliation Commission» (Horrell, 2004: 770). En esta ocasión, entiendo que Horrell entrecomilla «victim» porque, como dice Driver (2007: 111), la novela cuestiona las oposiciones binarias entre «víctima» y «perpetrador», «‘black’ or ‘white’, ‘old’ or ‘new’» y compara a Mpondo (un activista del Congreso Nacional Africano) con su torturador, Hendricks (un policía blanco), para establecer una distinción entre el hombre negro y el hombre blanco y colocar «this emphatic contrast between the two men [...] in the context of their high degree of similarity». De hecho, en un momento de la novela, Mpondo piensa que Hendricks lo ha convertido en blanco: «[Hendricks] had turned Alex white. Bleached white, lily white. White with fear. No wonder Alex’s feet had led him into a white bar. He was no longer black» (Slovo, 2000: 238). Para poder distinguir lo que había detrás de los entrecomillados de la autora, siempre cargados de intención, y tratar de trasladarlo a la traducción, ha sido necesario rastrear las citas y ubicarlas en su contexto.

Por otro lado, algunos estudiosos atribuyen a la literatura poscolonial «a part turn to the ambiguous as a textual effect» (Driver, 2007: 110).¹¹ Según Driver (2007: 109), el interés por la ambigüedad textual como efecto estético

has been somewhat displaced in post-colonial theory by the interest in ambivalence and hybridity, on the one hand, and alterity on the other. However, in the context of new conditions arising after apartheid, ambiguity is worth readdressing, not least because it is offered as an ethical dimension in other recent novels about a South African society struggling to survive or transcend the crude oppositions associated with apartheid.¹²

Esto me alertó sobre la importancia de mantener la ambigüedad en los fragmentos de prosa que parecieran buscarla. Tras citar un ambiguo párrafo de *Red Dust* en el que la

¹¹ Como apunta Driver (2007: 110), la frecuente ambigüedad de las obras de ficción basadas en la Comisión para la Verdad y la Reconciliación sudafricana (TRC en inglés) —como la novela *Red Dust* de Gillian Slovo, que dirige una mirada crítica a este proceso— no solo sugieren «that ‘the ambiguous nature of truth’ has become commodified and consumable in the context of the TRC (although this is part of the point)».

¹² Para una revisión de las definiciones de «alterity» y «ambiguity» propuestas por distintos expertos en literatura poscolonial, véase Driver (2007: 119-120). En este trabajo, uso el término de ambigüedad en el sentido de «the simultaneous holding of [at least] two possible interpretations» (Driver, 2007: 119).

heroína dice sentir un familiar y horrible «composite of shame and fear» al encontrarse con un grupo de hombres negros, Horrell señala que el motivo de dicha vergüenza queda sin definir y plantea una serie de interpretaciones posibles para explicarla. Todas esas interpretaciones deben encajar con el fragmento traducido, sin que este apunte claramente a una de ellas como la correcta.

En los fragmentos de prosa, la traducción debía ser capaz de emular las voces de los personajes, cuyo idiolecto se filtraba en la narración mediante el estilo indirecto libre,¹³ y diferenciarlas de la voz ensayística, expositiva y formal, de la autora del artículo. En las citas extraídas de la novela *Bloodlines*, de Elleke Boehmer, por ejemplo, oímos los pensamientos de Dora. En la novela, Anthea, una joven blanca de veintitrés años con «pale eyelashes» que está aprendiendo el oficio de periodista —«Ask questions, they said, but make sure not to bother anyone. [...] She tried not to. Though it didn't feel entirely natural – shouldn't journalism feel more rushed?» (Boehmer, 2000: 6)— pierde a su novio en un atentado y se propone escribir un «memoir article» sobre las víctimas. Su búsqueda desesperada de una explicación, su intento por establecer algún patrón, la lleva a acercarse a la madre del joven que puso la bomba, Dora Makken, una mujer *coloured*.¹⁴ Así se describe Dora a sí misma (en sus pensamientos) cuando intenta sortear a los periodistas que la asedian a la puerta del juzgado para preguntarle su postura ante el crimen de su hijo:

It isn't that she's ashamed of him. She hopes it doesn't look that way. She doesn't reject him, not at all. [...] She is his mother, yes, a decent upstanding woman, an educated person, nicely dressed, how hard she hasn't worked to raise her family, pull and tug them upwards through this cut-throat and closed-in society. What would drive a son of hers to take lives? Wouldn't it have to be something huge – huge, scheming, and ghastly? (Boehmer, 2000: 35)

¹³ En el sentido que le da Rimmon-Kenan (2002: 113-114): «Grammatically and mimetically intermediate between indirect and direct discourse [...]. [It refers not only to] the co-presence of two voices but also that of the narrator's voice and a character's pre-verbal perception or feeling».

¹⁴ Aquí «*coloured*» no remite a «de color», sino que alude a un grupo étnico de Sudáfrica sin equivalente acuñado en español, por lo que se ha dejado el anglicismo. Como explica Adhikari (2006: 468): «Contrary to (now perhaps increasingly outmoded) international usage, in South Africa the term 'coloured' does not refer to black people in general. It instead alludes to a phenotypically diverse group of people descended largely from Cape slaves, the indigenous Khoisan population and other people of African and Asian descent who had been assimilated into Cape colonial society by the late nineteenth century».

Como señala Rimmon-Kenan (2002: 115), «[Free Indirect Discourse (FID)] retains the ‘back-shift’ of tenses characteristic of ID [Indirect Discourse]». En esta ocasión, en la que la autora opta por usar el presente de indicativo, estaríamos ante un caso intermedio entre el estilo indirecto libre y el estilo directo libre, que Rimmon-Kenan (2002: 113) define como «Direct Discourse shorn of its conventional orthographic cues». Horrell extrae la cita para el artículo de un pasaje situado un poco más adelante, cuando Anthea se acerca a Dora para intentar hablar con ella y le pide que se encuentren en un café. Para reproducir el registro informal, el ritmo rápido y el tono reprobatorio y desenfadado de Dora —lo primero que esta hace al inicio de su reunión es aconsejarle a Anthea que tenga cuidado con el sol: «Take a mother’s advice» (Boehmer, 2000: 71)—, he recurrido a expresiones coloquiales como: «Hay que ver»; a los puntos suspensivos que dejan las frases inacabadas para trasladar la inmediatez con la que nos llegan sus pensamientos, según se forman; y a las oraciones cortas y sencillas, a diferencia de las subordinadas plagadas de incisos y reformulaciones que le corresponden a la voz ensayística.

6.2.3. Aspectos de estilo

En «Phenomenology of Reading», George Poulet (1969: 61) compara el método de diversos críticos literarios y reconoce en uno de ellos un tipo de crítica al que llama «mimetic criticism». Este consiste en recrear el lenguaje de la obra que se critica,

mimicking physically the apperceptual world of the author. Strangely enough, the language of this sort of mimetic criticism becomes even more tangible, more tactile, than the author’s own; the poetry of the critic becomes more «poetic» than the poet’s.

Sin entrar en si la crítica de Horrell es más tangible que el lenguaje de las autoras a las que analiza, se puede apreciar cierta «verbal mimesis», pues adopta algunos recursos retóricos comunes a las obras que cita y los explota a lo largo del ensayo, imitando el lenguaje que pretende estudiar. Horrell se hace con una paleta de blancos para describir «the anxious discourses surrounding skin colour» (Horrell, 2004: 773) «endémicos» de la literatura sudafricana y juega con el cromatismo (ya presente en el título, «A Whiter Shade of Pale») de la misma forma en que lo hacen las obras literarias que comenta. Su artículo se abre con una cita de Graham Pechey cuya premisa rechaza con contundencia: no es cierto que, tras la abolición del *apartheid*, la narrativa sudafricana no sea «neither

black nor white». Para demostrar que la narrativa no se ha liberado aún de una «binarised racial identity» y que «much white writing is still white writing», Horell juega con una gama de blancos y con metáforas sobre la pintura: «whiteness coloured a bloody red»; «shaded with hues of guilt»; «an identity stained by the ‘old’ South Africa»; «that which might be obscured», «the taint of pigment», «a white voice serves only to ‘taint’ the argument»; la polisemia de «light», que puede significar «ligero» o «claro»... Horrell juega, también, con el vocabulario referido a la piel; retoma varias veces el término «exfoliation», que aparece en una de las citas directas del artículo, e introduce otros como «metonymic eruption», «historical infection», «stripping», como si describiera los problemas de la piel que las heroínas blancas de la prosa sudafricana padecen y los tratamientos faciales a los que se someten.

Eso mismo hacen las escritoras a las que cita. En *Bloodlines*, por ejemplo, Anthea, la joven periodista blanca, piensa lo siguiente cuando se da cuenta de que está redactando la noticia de un atentado —«A Big Event, the Real Thing»— con el mismo bolígrafo que había usado el día anterior para escribir la trivial noticia de que una anciana había cumplido ciento un años: «What did she have to say? What did she in fact know? Ten were suspected dead. Anger and confusion. The words were shambling, *pallid*, so *clumsily weak*» (Boehmer, 2000: 10) (el énfasis es mío); o bien se refiere a la poesía victoriana a cuyo estudio se había dedicado en la universidad de la siguiente manera:

Those twilit poems of the fin-de-siècle, their pale glimmering moons, slow processions, diffused yearnings [...]. The carved shapes of the poems created a pathway to somewhere else – a misty obscurity, a place of suspended responsibility that was extremely peaceful, worlds apart. (Boehmer, 2000: 7)

Después de mostrar la recurrencia de la asociación del color blanco con la debilidad (una debilidad, en cierto modo, fingida) en las obras que analiza, Horrell denuncia que las escritoras blancas se parapeten detrás de una imagen de vulnerabilidad y las «delata» al revelarnos sus estrategias retóricas. Al final del artículo, Horrell acusa a las escritoras blancas de buscar «a discourse of self-effacement, a bleed into anemia – a whiter shade of pale» (Horrell, 2004: 776), pero las descarga de culpa al atribuirlo a una necesidad.

Aunque la última frase de su artículo sea tan punzante, la actitud de Horrell hacia las escritoras sobre las que habla es, entonces, ambivalente: no las sentencia, pero sí que expone la manera en que negocian su identidad: «Masquerade, the necessary performance

of guiltless, innocent, self-effacing and self-sacrificing white femininity is, I would like to suggest, an ‘obsession’ or ‘narcissistic insurance’ which remains implicit in the writing of white women» (Horrell, 2004: 769). Teniendo en cuenta que el juego del cromatismo está dirigido a «desenmascarar» la máscara de la feminidad blanca, que se reviste de inocencia y pinta el color blanco como «incoloro» e inofensivo, en la traducción me refiero en una ocasión a las mujeres blancas como «las mujeres de este color». Así traduzco el final de la oración: «writing in or of the ‘new’ South Africa both conceals and displays a crisis in identity and subjectivity for whites – and in particular for white women» (Horrell, 2004: 767) para contraponerlo con lo que solemos entender por «de color», el eufemismo para referirse a las personas negras. Para la traducción del título del artículo, transformo «guilty masquerade» en «máscara de inocencia», porque, como he citado un poco más arriba, Horrell habla de una «necessary performance of guiltless, innocent [...] white femininity», y creo que «máscara de inocencia» lo captura mejor que «máscara culpable» o «enmascaramiento fruto de la culpa». En cuanto a «a whiter shade of pale», he preferido usar «una palidez aún más clara» en vez de «una palidez de un tono más claro» por su fuerza y concisión.

6.2.4. Recapitulación

Al final del artículo, Horrell (2004: 775) señala lo siguiente: «I have employed a calibration of reading which shuttles between the literary and the social». Esa alternancia entre lo literario y lo social me ha obligado a documentarme para que la traducción alternase entre uno y otro campo con la misma destreza con la que el original lo hace.

Por otro lado, Horrell se recrea en los campos semánticos de los colores, la piel, la farsa o la máscara para construir la médula de su artículo y da cabida a una multitud de voces que no le pertenecen para, primero, distanciarse de ellas y, después, acomodarlas en un contexto de enunciación distinto de aquel en el que se pronunciaron por primera vez. La postura que adopta frente a las escritoras blancas sudafricanas es voluntariamente ambigua. En el resumen o *abstract* que encabeza su artículo es donde mejor puede apreciarse la crítica; en el cuerpo del artículo, esta queda mucho más diluida y cae como con cuentagotas, hasta verterse con mucha más concentración en la línea final. Quizá mantiene una postura ambivalente porque atribuye esa máscara de inocencia bajo la que dice que estas escritoras se esconden a «las demandas narcisistas de la feminidad», o a una «necesidad» inconsciente; o porque la motivación de esa máscara es el miedo y el

deseo de reparar «el daño infligido» durante los años de *apartheid*, de redimirse por haberse beneficiado de los privilegios que les garantizaba su color de piel. En la traducción, he intentado mantener la misma dosis de ambivalencia repartida con gotero. He tratado de explotar, también, el juego con esos campos semánticos en los que insiste la autora, y he sido consciente de que la creación de sentido se conseguía a través de él.

7. MUESTRA DE LA ANTOLOGÍA

7.1. Prólogo

El fingimiento y las máscaras:

Una antología sobre jugar a ser ¿lo que no se es?

El punto de partida de esta antología es la experiencia humana universal de sentir que uno está fingiendo, enmascarando algo, engañando a otro o a sí mismo, representando un papel —bien porque, en efecto, lo hace a conciencia, o bien porque tiene la sensación de hacerlo sin querer— y su otra cara, la de sospechar que uno está siendo objeto de engaño, espectador de una farsa, blanco de una pantomima. Esta experiencia tiene, por supuesto, sus variantes culturales; aquí se ofrecen elaboraciones literarias del ámbito anglo-norteamericano y abordajes, también anglo-norteamericanos, de dichos textos y sus posibilidades de interpretación. La operación de reunirlos en un mismo espacio —el del libro— pretende alumbrar una red de relaciones que, a su vez, ilumine el sentido de cada texto y, con esa luz, avive su lectura.

Esta antología contiene, en la primera sección, una relación de artículos recientes de crítica literaria y literatura comparada en torno al motivo de la máscara y la mascarada en la literatura y sus intersecciones con el género, el sexo, la sexualidad y la raza. En la segunda sección, se ofrecen fragmentos escogidos de algunas de las obras literarias que son objeto de análisis en la primera.

Una cara: la crítica

Como todo símbolo, el de la máscara reúne en sí mismo un cosmos de significados. Entre otros muchos, Chevalier y Gheerbrant rescatan en su *Diccionario de los símbolos* uno que apunta a la vez hacia su poder y hacia sus peligros: la máscara como instrumento de posesión. Destinada a absorber la fuerza vital que se escapa de un ser humano o un animal al morir —nos explican—, la máscara es capaz de asimilar la multiplicidad de fuerzas que circulan por el espacio y conferir poder a aquel que la manipula. Quien se sirve de la máscara pretende, con ella, controlar y dominar el mundo invisible. Sin embargo, como se deduce fácilmente de tan inmenso poder, la máscara no está exenta de peligros, y puede tornarse en contra de su portador:

Por querer captar las fuerzas de otro atrayéndolas con la trampa de su máscara, [el enmascarado] puede, a su vez, ser poseído por el otro. La máscara y su portador se intervienen uno a otro y la fuerza vital que se condensa en la máscara puede apoderarse de aquel que está colocado bajo su protección: el protector se convierte en el amo. El enmascarado, o incluso la persona que solo quisiera tocarlo, debe habilitarse previamente para tener contacto con la máscara y precaverse anteriormente contra todo choque de retorno; por esta cuestión, durante un tiempo más o menos largo, observa entredichos (alimenticios, sexuales, etcétera), se purifica con baños y abluciones, celebra sacrificios y reza oraciones.¹

¿No nos recuerda eso que la máscara no depende solo de quien se cubre con ella, sino de aquellos para los que se luce? En «Hacerse pasar por lo que uno no es: el desafío psicoanalítico de Nella Larsen» (1993), el artículo con el que se abre esta selección, Judith Butler analiza una novela en la que la misteriosa muerte de uno de los dos personajes femeninos protagonistas, Clare, podría achacarse a un «choque de retorno». La identidad con la que Clare se reviste cuando lo necesita vuelve a por ella cuando no está preparada para colocarse bajo su protección. Butler se desliza por la brecha narrativa que abre esa muerte, en una escena final tan ambigua como su raza, para emprender la reelaboración psicoanalítica de la triangulación que la rodea: ¿Quién está detrás de la caída de Clare? ¿Ella misma, su marido blanco (Bellew) o Irene, la otra protagonista?

El título de la novela, *Passing* (1929), hace referencia al modo de vida de Clare. Casada con un hombre blanco y racista, Clare —literalmente, «clara»— es una mujer mulata de clase alta y piel clara que pasa por blanca. El concepto de «*passing*» no solo se refiere a los esfuerzos deliberados por «hacerse pasar por lo que uno no es» —así reza el nombre del artículo de Butler en su versión traducida—, sino que también se aplica a esas ocasiones en que, sin que ello requiera de ninguna acción deliberada de su parte, sino, más bien, de una ausencia de actividad, una persona es considerada algo que no es y no saca al otro de su error, pues obtiene algún beneficio de dicha confusión. Podría decirse que quien decide pasar por algo que no es acepta alinear sus ojos con los agujeros de la máscara que otro sostiene frente a su rostro.

Según Butler, la novela de Larsen desafía el psicoanálisis por su teorización del deseo, que pone de manifiesto el error de concebir la diferencia sexual como anterior a, o más esencial que, la diferencia racial. Su ensayo no solo rastrea la zona donde convergen las esferas de la raza, la sexualidad y la diferencia sexual, sino que busca localizar los enclaves en

¹ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, p. 697.

los cuales ninguna de ellas puede constituirse sin las otras. Irene, el otro personaje protagonista, está casada con Brian, un hombre negro que, desde su punto de vista, se siente tan atraído hacia la enigmática y seductora Clare como ella misma. Teme la pérdida de su marido y desea a Clare, ¿o desea ser Clare? Ninguno de estos deseos, sin embargo, son algo que Irene acepte de buen grado. En su lugar, lo que Irene se esfuerza por expresar es su objeción moral a que Clare se finja blanca y a que seduzca a otros hombres, pues está convencida de que su marido ha consumado con Clare el deseo que la propia Irene reprime. Aunque Irene —de piel clara, pero de raza mixta, igual que Clare— también se beneficia del equívoco y permite que otros la crean blanca en múltiples ocasiones, opina que Clare va demasiado lejos, que traiciona a su raza y al ideal blanco de la familia burguesa al que Irene aspira. Para Bellevue, el color de Clare no se vuelve legible hasta que la descubre en compañía de otros afroamericanos, al final del relato. Es entonces cuando, en una escena ambigua que Butler desgrana, Clare muere, cayéndose, tirándose o siendo empujada —es difícil decirlo— por una ventana. ¿Se habría dado el «choque de retorno» si Clare no hubiese dirigido el poder de su simulación contra su marido blanco? ¿Ha poseído Clare en algún momento algo gracias a su máscara, o la máscara la ha poseído siempre a ella?

En otro artículo ofrecido en esta antología como contrapunto al de Butler, Pamela L. Caughie aborda la noción de *«passing»* de otra manera. Butler echa mano del psicoanálisis y la teoría de la performatividad del género para leer la teorización del deseo que se efectúa en la novela de Larsen. En cambio, Caughie critica la concepción de la identidad como un territorio con fronteras establecidas cuyo traspaso supone el allanamiento de la propiedad de otro y propone concebirla como una onda, como una transferencia de energía de un punto a otro; en ese momento dice preferir

el término *«passing»* sobre el término más común de «performatividad» para referirme a esta concepción de la identidad, porque *«passing»* alude directamente al concepto que emerge de las prácticas sociales reales de la época (y no de las teorías lingüísticas o filosóficas) dentro de un contexto histórico específico. Ese contexto es la modernidad tardía o posmodernidad.²

En «Passing as Modernism» («El *passing* como la esencia del modernismo») (2005), Caughie se aproxima al primer sentido cultural del término: «hacerse pasar por blanco». Así lo habrían entendido los modernistas. Al acercarse al fenómeno del *passing* y descubrirlo en toda su complejidad, Caughie reclama ir más allá de las connotaciones negativas que puede

² P. L. Caughie, «Passing as Modernism», *Modernism/modernity*, 12:3, 2005, pp. 385-406 (esta cita, en p. 401).

sugerirnos la idea del *passing* como el acto de cometer un fraude o apropiarse de una identidad falsa. Después de repasar una serie de casos extraídos del rico contexto histórico del modernismo anglo-norteamericano y comentar fragmentos procedentes de textos producidos en ese marco, la estudiosa se pregunta si acaso la identidad no consiste siempre en la representación de un papel. La esencia del modernismo, para ella, es la transgresión de los límites y la disolución de las fronteras realizadas por quienes se planteaban lo artificioso de su existencia.

En el doble fondo de su artículo se oye el eco de la «apropiación cultural», un término de elusiva definición que resuena por todas partes en los tiempos que corren y que no siempre sabemos a qué aplicar y a qué no. Caughie intenta desvincularlo del *passing* y de otras prácticas del modernismo en su esfuerzo por alejarlas de ideas acerca de la propiedad. Después del recorrido que hace, define así la manera en que ella usa la noción: «utilizo el término de “*passing*” para nombrar aquellas prácticas mediante las que intentamos rechazar las identidades que históricamente se nos ofrecen».³ Si antes sugeríamos la imagen del que pasa por algo que no es como quien «acepta alinear sus ojos con los agujeros de la máscara que otro sostiene frente a su rostro», en su acotación del término Caughie plantea lo contrario: quien pasa por algo que no es rehúsa conformarse con la máscara que la historia le ofrece. En su lugar, la manipula con sus propias manos hasta que se confunde con su propio rostro. Desde esta concepción, el *passing* no consiste en vivir una mentira, sino en negarse a vivir una ficción convencional.

Volvamos ahora al ensayo de Butler, a unas líneas en las que aventura así las razones detrás del irresistible atractivo de la ilegible Clare:

Lo que parece erotizar a Clare es la estratagema misma de hacerse pasar por lo que no es. [...] Lo que constituye el poder de esta seducción es la mutabilidad misma, este sueño de metamorfosis, que significa cierta libertad, la movilidad de clase que pueden permitirse el hombre o la mujer blancos.⁴

Y, sin embargo, si la capacidad de metamorfosearse es tan atractiva, ¿por qué ocultarla? En otro *Diccionario de símbolos*, esta vez el de Juan Eduardo Cirlot, se dice lo siguiente sobre la equivalencia entre máscara y crisálida:

³ *Ibid.*, p. 404.

⁴ J. Butler, «Hacerse pasar por lo que uno no es: el desafío psicoanalítico de Nella Larsen», trad. Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós, 2002, p. 245.

Todas las máscaras tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y lo ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya «otra cosa», pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a transfigurar, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica.⁵

La vergüenza asociada a la metamorfosis, a la transformación, puede entenderse, entonces, como la incomodidad que produce la duplicidad; como el bochorno de reconocer en un mismo cuerpo u objeto lo que era, lo que está dejando de ser, y también esa otra cosa que empieza a ser, que ya es. En la novela de Larsen, Clare pasa a través de una ventana hacia su muerte y pasa también por blanca. Butler explota esta doble significación de «hacerse pasar» como «cruzar la línea del color y cruzar la línea de la vida: el hacerse pasar por lo que uno no es como una especie de paso a la otra vida».⁶ El rechazo a la máscara, el medio de ocultación que permite la transformación, ¿no podría ser un reflejo del rechazo a quien, creyéndose inmortal o jugando a serlo, se permite pasar a mejor vida sin renunciar a la posibilidad de desandar el camino, de volver de la muerte para usar una identidad anterior? La ventaja que otorga la duplicidad, la libertad de moverse entre una vida y otra según convenga, era, quizá, una de las razones por las que muchos escritores y moralistas del siglo XVIII se pronunciaban con firmeza en contra de la mascarada y demandaban con insistencia su prohibición.

«La historia de los placeres del hombre —de la fiesta, el juego, la guasa y la diversión— no ha recibido nunca las mismas atenciones que la historia de sus sufrimientos».⁷ Así empieza el libro *Masquerade and Civilization* (1986) de Terry Castle, cuyo título consiste en una velada referencia a *Madness and Civilization*, la versión en inglés de la obra de Foucault, editada en español como *Historia de la locura en la época clásica*. A esa declaración de apertura con la que expresa su interés por la cultura festiva, «carnavalesca», y en la que resuena Bajtín, le sigue un reclamo: la mascarada, fijada en la niebla de la memoria como el epítome de la frivolidad por los moralistas de la época, merece un tratamiento más exhaustivo que el que la sátira del momento hizo de ella. ¿Cómo podía ser que un evento consistente en disfrazarse y moverse entre una multitud desconocida de personas enmascaradas estuviera omnipresente en los periódicos londinenses y se yuxtapusiera, sin aparente orden ni concierto, con noticias sobre

⁵ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2011, pp. 307-308.

⁶ J. Butler, trad. Alcira Bixio, 2002, p. 264.

⁷ T. Castle, *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press, 1986, p. 1.

movimientos de tropas, sesiones parlamentarias y otros asuntos públicos de mayor envergadura? Asombrada ante esta y otras extrañezas que averigua conforme avanza en su estudio, Castle investiga el fenómeno histórico de la mascarada inglesa y lo sigue en su recorrido literario entre 1720 y 1790.

Como es natural, un evento público que celebrara el artificio no podía dejar a nadie indiferente y, en el siglo XVIII, los discursos en contra del fenómeno de la mascarada proliferaron. Es necesario desambiguar el término: la mascarada londinense no era una fiesta privada donde se reunía la élite urbana enmascarada, sino un entretenimiento público — como ya se ha dicho— que constituía una espléndida ocasión para que las mujeres se disfrazaran de hombres, las prostitutas plebeyas se hicieran pasar por distinguidas damas, los hombres heterosexuales tuvieran encuentros homosexuales, las jóvenes virginales se iniciaran en la sexualidad y los pobres se vistieran como ricos. Una magnífica oportunidad para que todo aquel que asistiera se olvidara, en su anonimato, del lugar que le correspondía... y quisiera seguir representando una identidad que no le pertenecía una vez finalizado el evento.

Paralelamente, la novela, como género, se encontraba en sus primeras etapas de desarrollo. No había sido definida, carecía de una sólida tradición artística y la crítica literaria no se había apresurado a fijar su forma. De hecho, el adjetivo «novelesco» se aplicaba a aquello que «tiene el carácter de lo exagerado en la acción, en los sucesos o en los sentimientos. Lo natural es más o menos justo lo contrario de lo novelesco».⁸ El movimiento como pilar esencial de la novela y la inestabilidad del hibridismo formal que la caracterizaba la convertían en un sinónimo de la mascarada, ese espacio voluble y caótico donde los límites parecían no existir. Ambas formas de entretenimiento popular se volvieron el blanco del debate crítico y moralista por encarnar la transgresión de las convenciones, y entre los discursos que se pronunciaban en contra de la novela y los que denunciaban la inmoralidad de las mascaradas podían encontrarse muchas semejanzas. También la mascarada era una novelesca farsa.

Al analizar el motivo de la mascarada en las novelas del siglo XVIII, Castle adivina un patrón: en cuanto aparece en la trama, el motivo provoca un potente efecto desestabilizador en su desarrollo y el autor, como pillado por sorpresa, se las ve y se las desea para reencauzar el relato. Así le ocurre a Henry Fielding —uno de los más fervientes adversarios de la mascarada— en su novela *Amelia*, el objeto de análisis de Castle en el artículo seleccionado para esta antología: «Masquerade and Allegory: Fielding's *Amelia*» («Mascarada y alegoría en

⁸ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Vol. 2, Leipzig: Weidmann und Reich, 1774 (esta cita, en p. 988).

la *Amelia* de Fielding») (1986). Como demuestra Castle en su estudio, las tramas temblorosas de algunas novelas que han pasado por el ojo de la crítica sin pena ni gloria, que luchan por recomponerse después de que el personaje principal asista a una mascarada, no deberían achacarse solo a una falta de destreza en el manejo de la pluma.

La cultura impresa popular en la Inglaterra del siglo XVIII no estaba solo anegada de representaciones de la mascarada. Más aún, lo que se buscaba representar era la relación entre la mascarada y la prostitución femenina. El artículo de Sophie Carter: «“This Female Proteus”: Representing Prostitution and Masquerade in Eighteenth-Century English Popular Print Culture» («Una especie femenina de *Proteus*: la representación de la mascarada y de la prostitución en la cultura impresa popular inglesa») (1999), se pregunta por esa conexión y la manera en que la segunda, catalogada como una desviación de la conducta sexual femenina, se anunciaba como una temible amenaza urbana. Terry Castle identifica a la prostituta como uno de los componentes centrales del motivo de la mascarada, pero, según Carter, no responde a la pregunta que plantea su identificación: ¿cuál es la compleja naturaleza de esa relación y por qué la prostitución femenina es de obligada mención en la definición de mascarada, y viceversa? Aunque algunos han señalado la frecuencia de dicha conexión, apenas se ha explorado en qué consistía la relación de semejanza que se advertía entre una y otra.

En contra de la tendencia a interpretar la ubicuidad de las imágenes y los discursos sobre la prostitución como una muestra de su aceptación generalizada, Carter ve en ello un intento desesperado por lidiar con un fenómeno que necesitaba ser atajado y contenido. En el segundo grabado de una serie de seis titulada *La carrera de una prostituta* (1734), de William Hogarth, se observan, sobre una mesa a la izquierda, una máscara blanca y la entrada de un baile de disfraces. A la derecha, tirado y arrugado en el suelo, descansa el disfraz que alguien llevó puesto en la mascarada y que, presumiblemente, dejó de llevar en algún momento durante su curso. Moll Hackabout —es su trayectoria la que se retrata— es una prostituta plebeya que, aprovechando la oportunidad que la mascarada le brinda, sigue el consejo de la madama y se hace pasar por una mujer de alta alcurnia, noble y virginal. Ante el peligro de que fuera imposible distinguir entre la mujer virtuosa y la prostituta enmascarada, los esfuerzos de los moralistas se centraban en disuadir a las mujeres decentes de asistir al controvertido evento.

Carter desvela la necesidad apremiante de alertar sobre la prostituta, una oportunista siempre enmascarada que aguarda el momento de aprovecharse de algún hombre de rango superior. Y, sin embargo, en el siguiente artículo, «Woman in a Maze: *Fantomina*, Masquerade

and Female Embodiment» («La mujer en el laberinto: *Fantomina*, la mascarada y el cuerpo de la mujer») (2000), Ashley Tauchert relee un cuento donde la mujer refinada es la que decide hacerse pasar por una prostituta. Después de advertir que la mayoría de los caballeros del patio de butacas se desviven por una prostituta sentada en la primera fila, una joven de buena familia toma la siguiente resolución: «Se vestiría como una de esas mujeres que venden sus favores y se prestaría para ser abordada como una de ellas, sin otra intención que la de gratificar una inocente curiosidad»,⁹ la de «conocer exactamente de qué forma se dirigían los hombres a mujeres como aquella».¹⁰ Tauchert interpreta esta acción —haciendo uso tanto de Ballaster y su análisis sobre la escritura de mujeres de principios del siglo XVIII, como de herramientas teóricas tomadas de Butler— como una estrategia de la joven para desplazar su propio deseo sexual por la prostituta hacia lo que, según Castle,¹¹ constituye la siguiente mejor opción para las mujeres con inclinaciones homosexuales: la imagen de hombres deseando a mujeres.

Sin embargo, identificarse con los hombres que miran a las mujeres conlleva el riesgo de la identificación masculina, que, dentro de la matriz de inteligibilidad heterosexual —un término de Butler—, implica un objeto de deseo femenino. Como ese deseo está repudiado, excluido, por la lógica heterosexista, la joven se sirve de una segunda estrategia de desplazamiento: incorpora al objeto de su deseo proscrito, a la mujer prostituta, e intenta despertar el deseo de los hombres que la deseaban. Así, desvía su deseo sexual por la mujer a miembros del sexo opuesto. El hombre al que seduzca será una ocasión fantasmática a través de la cual poder revivir la escena de seducción original —en la que ella era el sujeto deseante y su objeto era una mujer— y preservar su deseo abyecto. Dicho de otra forma, deseará *a través* de ese hombre y, también, *como* ese hombre.

Entonces aparece «el apuesto Beauplaisir», con quien ha coincidido en fiestas en repetidas ocasiones, pero «el estatus y la modestia de ella lo habían frenado a él de tomarse todas las libertades que esta vez sí podía disfrutar».¹² La joven engañará y seducirá a Beauplaisir hasta en cuatro ocasiones distintas, siempre bajo un disfraz diferente y sin que este descubra en ninguna que pertenecen a la misma mujer... hasta el final de la novela, cuando da a luz a una hija y lo confiesa todo ante su madre y ante el perplejo Beauplaisir. Moviada por la vergüenza y la indignación, su madre la interna en un convento. Para analizar

⁹ E. Haywood, *Fantomina, o el laberinto del amor: Historia secreta de un romance entre dos personas de clase*, trad. Anaclara Castro-Santana, ed. particular, 2017 (esta cita, en p. 8).

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ T. Castle, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Nueva York: Columbia University Press, 1993, p. 104.

¹² *Fantomina*, 2017, p. 8.

el rechazo materno en la conclusión del relato, Tauchert cree que hay que abordar la siguiente pregunta: detrás de todas las máscaras con las que la joven se disfrazaba, ¿hay algo? ¿Existe algo más allá de la máscara?

El recurso de la máscara nos trae a la mente obras llenas de situaciones cómicas y enredos cuyo argumento promete resolverse con el desenmascaramiento de la persona que la lleva y que, tras ella, oculta su «verdadera identidad». Pero ¿y si detrás de la máscara no hay nada? Para contestar a esa pregunta, Tauchert recurre a las respuestas contrarias de Žižek e Irigaray.

Žižek cree que no hay nada. Sus palabras nos sirven para enlazar con los próximos artículos. Después de decir que la mujer «no se ofrece al hombre como ella misma, sino como una máscara», escribe:

El hombre quiere ser amado por lo que realmente es; es por eso que el escenario masculino arquetípico de la prueba del amor de la mujer es el del príncipe de cuento de hadas, que primero se acerca a su amada como un pobre sirviente para asegurarse de que la mujer se enamore de él por lo que es, y no por su título de nobleza. [...] El hombre cree estúpidamente que, más allá de su título simbólico, en lo profundo de su ser hay un contenido sustancial, un tesoro escondido que hace que el amor valga la pena; mientras que la mujer sabe que no hay nada detrás de la máscara: su estrategia es precisamente mantener esta «nada» de su libertad fuera del alcance del amor posesivo del hombre...¹³

La idea de la feminidad como una máscara detrás de la cual no hay nada proviene de un texto al que muchos de los artículos seleccionados recurren para sus lecturas: «La feminidad como máscara», el ensayo psicoanalítico que Joan Rivière escribió en 1929. Como una piedra arrojada a un estanque, su ensayo ha generado y sigue generando múltiples respuestas en el campo de las teorías feministas lacanianas y poslacanianas.¹⁴ En él, Rivière aborda «la concepción de la feminidad como una máscara tras la cual el hombre sospecha la existencia de algún peligro encubierto»¹⁵ y aclara la distinción que hace entre la feminidad verdadera y la mascarada: ninguna. «No creo que tal diferencia exista.»¹⁶ Según Rivière, había surgido un nuevo tipo de mujer que planteaba un reto para las consideraciones psicoanalíticas

¹³ S. Žižek, *El resto indivisible*, trad. Ana Bello, Ediciones Godot: Buenos Aires, 2016 [1996], pp. 288-289.

¹⁴ Como dice Amigot: «De alguna manera, tanto la obra de Lacan como las reflexiones más actuales de algunas teóricas feministas tienen un importante antecedente genealógico en el texto de Rivière». P. Amigot, «Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina», *Athenea Digital*, 11, 2007, pp. 209-218 (esta cita, en p. 211).

¹⁵ Joan Rivière, «Womanliness as a Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, 10, 1929, pp. 303-309 (esta cita, en p. 313). Todas las citas del ensayo de Rivière incluidas en este prólogo son de traducción propia.

¹⁶ *Ibid.*, p. 306.

de la feminidad, pues no encajaba bien en ninguna de las clasificaciones manejadas hasta la fecha. «Se trata de un tipo particular de mujer intelectual» que «aspira a una cierta masculinidad» —con esas palabras, Rivière se refiere a las mujeres que desempeñaban labores intelectuales antes reservadas para los hombres—, pero que, sin embargo, «parece cumplir con todos los criterios asignados a un desarrollo femenino completo».¹⁷ Después de demostrar su profesionalidad en alguna aparición en público, estas mujeres temían haber cometido un error y se apresuraban a flirtear compulsivamente con sus colegas varones, en un claro contraste con la actitud objetiva e impersonal que habían adoptado en el transcurso de sus actividades intelectuales. Para explicar esa compulsión, Rivière sugiere que dichas mujeres «adoptan la máscara de la feminidad para mitigar su angustia y evitar la venganza que temen del hombre»¹⁸ en el caso de que este reconozca la existencia de esa masculinidad.

Entonces, en una reminiscencia de tintes bíblicos, la mujer teme el castigo del hombre y el hombre el engaño de la mujer. El artículo de Carter sobre la conexión entre la prostituta y la máscara arrojaba luz sobre la recurrencia de ese último motivo: el miedo de los hombres al fingimiento de ellas. Volviendo a la novela de Larsen, cuando Irene le dice a Clare que no asista sola al baile del Fondo de Beneficencia Negro porque se arriesga a que la tomen por una prostituta, ¿a quién le pertenece esa mirada vigilante: a Irene o a Bellew, el marido blanco de Clare? Quizá pueda trazarse algún vínculo entre la sospecha permanente del hombre —su temor a que la mujer seducida solo finja caer rendida ante sus encantos, pero, en realidad, no le haya encontrado ninguno— y la tradicional asociación de la mujer con la vanidad. Los moralistas siempre han criticado a la mujer por dedicarle un tiempo excesivo a su apariencia o invertir demasiado dinero en su maquillaje, y el desprecio por la mujer vanidosa es, quizá, tan antiguo como la conexión entre la mujer que se pinta demasiado y la prostituta.

Pero ¿por qué tanto rechazo al engaño? ¿Cuándo pierden más los hombres, cuando la mujer los engaña o cuando esta fracasa en el intento o bien no tiene interés en hacerlo? En «Cosmetic Tragedies: Failed Masquerade in Wilkie Collins's *The Law and The Lady*» («Tragedias cosméticas: el enmascaramiento fallido en *The Law and The Lady*, de Wilkie Collins») (2009), Aviva Briefl se inclina hacia lo segundo. Si en el ensayo de Rivière la mujer lleva una máscara para protegerse del castigo que teme recibir de los hombres, Briefl propone que, si la mujer se cubre la cara, es para cubrirle las espaldas al hombre.

Según su análisis, el dictado era claro en los discursos que, en el siglo XIX, circulaban alrededor del uso de los cosméticos. Ya fueran manuales de belleza, anuncios, fábulas o

¹⁷ *Ibid.*, p. 304.

¹⁸ *Ibid.*, p. 303.

revistas, todos seguían la misma tónica: avisar de los peligros que entrañaba el uso de cosméticos y, al mismo tiempo —y con una mayor contundencia—, advertir de los que comportaba abstenerse de usarlos. La mujer que no lograba o no quería embellecer su rostro constituía un peligro para sí misma y para los que la rodeaban. Briefl entrelaza esos discursos con el mandato bíblico que abre la novela sensacionalista *The Law and The Lady* (1875) y que, a sus ojos, sitúa «el adorno femenino en la base de la heterosexualidad».¹⁹ Quizá, el verdadero peligro para el hombre es que la mujer no se ponga la máscara para «engañarlo».

De acuerdo con Briefl, en la novela la masculinidad requiere de un enmascaramiento doble: los personajes masculinos dependen de la protección que les ofrecen las mujeres cuando usan los cosméticos con éxito y, a su vez, de los cosméticos reales que ellos mismos usan, pues no solo son ellas las que se maquillan. Otro artículo más en esta selección contempla las elaboraciones literarias de la masculinidad como artificio, pero desde otro lugar: el de la figura del «male male impersonator», el hombre que representa el papel de hombre prototípico.

En «The Lives of the Male Male Impersonator, the Loves of the Sextoid: Comedy and the “Sexual Revolution”» («Las vidas del hombre que finge ser un hombre y los amoríos de la adicta al sexo: la comedia y la “revolución sexual”») (1994), Susan Gubar rescata un personaje tipo que, después de la Segunda Guerra Mundial, se volvió recurrente en el humor negro y experimental de muchos escritores que reflexionaban acerca de la quiebra de las definiciones convencionales de lo masculino: el personaje del hombre que finge ser todo un hombre, un «macho»; es decir, el hombre de presentación hipermasculina que es consciente de la artificiosidad de su rol. Para este personaje, el idiomático mandato de «actuar como un hombre» remite a la acepción de «actuar» como «interpretar un papel» y no tanto como «ejercer actos propios de su naturaleza», la primera entrada de esta palabra en el diccionario y, desde luego, el sentido original de la expresión. Gubar encuentra la siguiente paradoja en la comedia de posguerra: mientras que las mujeres de letras aprovechaban la liberalización de la conducta sexual para «separar el ejercicio de la sexualidad de la reproducción e incidían en su capacidad para (y su derecho a) sentir placer»,²⁰ durante los años de «revolución sexual» muchos artistas masculinos se cuestionaban «su capacidad para (y su derecho a) sentirlo».²¹ Autores como Kurt Vonnegut, Roald Dahl, Thomas Pynchon o Vladimir Nabokov, entre

¹⁹ A. Briefl, «Cosmetic Tragedies: Failed Masquerade in Wilkie Collins’s “The Law and the Lady”», *Victorian Literature and Culture*, 37:2, 2009, pp. 463-481 (esta cita, en p. 471).

²⁰ S. Gubar, «The Lives of the Male Male Impersonator, the Loves of the Sextoid: Comedy and the “Sexual Revolution”», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man’s Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, 1994, pp. 319-358 (esta cita, en p. 321).

²¹ *Ibid.*

otros, crean ficciones donde las mujeres no tienen ningún problema para disfrutar del sexo, mientras que los hombres necesitan de todo tipo de artificios para invocar una virilidad que los esquivo, y que solo logran retener mediante una «mascarada de la masculinidad».

Es interesante leer este ensayo en el que los hombres elaboran literariamente su miedo a la impotencia sexual junto al ensayo de Rivière, que habla así de ese miedo cuando quien lo alimenta es la mujer «intelectual»:

Estaba firmemente decidida a obtener el goce y el placer que sabía que ciertas mujeres hallaban en [las relaciones sexuales] y a esperar el orgasmo. *Temía ser impotente del mismo modo que lo temen ciertos hombres.* Esto representaba en parte su decisión de superar ciertas figuras maternas frías, pero, a un nivel más profundo, estaba decidida sobre todo *a no ser vencida por el hombre.*²² (El énfasis es mío.)

En el ensayo de Rivière, la mujer que teme la impotencia sexual tiene miedo a ser vencida por el hombre. En el de Gubar, en cambio, los textos ficcionales analizados se sitúan en un contexto en el que empezaba a hablarse del hombre como «el sexo débil». Con una menor esperanza de vida y sin la capacidad de la mujer para tener múltiples orgasmos,²³ el hombre en la comedia experimental posterior a la guerra total es el único que finge para evitar la impotencia y no ser vencido por la mujer.

Encarnar en un escenario los roles de potencia masculina de Stanley Kowalski, Otelo, Fausto o Paris es el único medio que encuentra Harry, el personaje del relato de Vonnegut «Who Am I This Time?» (1961), para ser «un hombre de verdad». Tímido y con poca personalidad cuando no está actuando, el actor solo despierta la pasión de su compañera *amateur* si está metido en su papel. Un par de décadas antes, los críticos modernistas discurrían sobre cómo tenía que ser el poeta de verdad fuera de la ficción y, temerosos de que la feminización del mercado literario se trocara en que los propios autores se volvieran afeminados, concluían que el verdadero poeta masculino no tenía ningún parecido con el actor. Al poeta la masculinidad le salía con toda naturalidad. «El poeta contemporáneo no es más que un hombre contemporáneo que escribe poesía. Su aspecto no se diferencia en nada

²² J. Rivière, 1979, p. 16.

²³ Gubar señala que en la investigación médica de los años sesenta en adelante se contraponía la capacidad de la mujer para experimentar múltiples orgasmos con la dificultad del hombre para tener más de uno. Véase Gubar, «The Lives of the Male Male Impersonator, the Loves of the Sextoid: Comedy and the “Sexual Revolution”», p. 328.

del de cualquier persona, se comporta como un cualquiera y lleva la ropa que cualquiera llevaría»,²⁴ escribía Wallace Stevens en 1942.

Sin embargo, como nos muestra Sandra M. Gilbert en su análisis de Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay, la poeta coetánea de Stevens tenía otra forma muy distinta de presentarse en sociedad. En «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore» («Imitadoras femeninas de lo femenino: la música ficcional de Edna St. Vincent Millay y Marianne Moore») (1994), Gilbert expone la contradicción de las poetisas que escribían como si fueran «seres» que hacían de mujer, jugaban con su imagen pública y exploraban con el abanico de personajes femeninos estereotipados a su alcance para subvertirlos —Millay se recreaba en el papel de la mujer fatal, o en el de la princesa medieval cansada de sus pretendientes; Moore, en el de la vieja doncella o la maestra solterona—, pero se topaban con que aquello no era ningún juego. Les pasaba lo que Chevalier y Gheerbrant señalan al prevenir sobre la fuerza asimiladora de la máscara: «El simbolismo de la máscara se presta a escenas dramáticas, cuentos, piezas y películas, en que la persona se identifica hasta tal punto con su personaje, con su máscara, que no puede deshacerse de ella, no puede arrancarse la máscara; se convierte en imagen representada».²⁵

En el prólogo a la primera edición en español de los *Complete Poems* de Marianne Moore, Olivia de Miguel señala que, como mujer poeta, «Moore se enfrenta a la tradición de poesía sentimental escrita por mujeres, la de las “poetisas”, cuyo ejemplo más destacado sería el de su contemporánea Edna St. Vincent Millay».²⁶ En opinión de la traductora, la escritura de Moore —especialmente, el tratamiento que en ella hace de la emoción— es transgresora «porque no recorre los caminos tradicionales de la sentimentalidad que el crítico está dispuesto a aceptar en la poesía escrita por una mujer». Sin embargo, como mujer poeta, a Millay tampoco le favorecía que los críticos pudieran adscribir su poesía al «modernismo sentimental». Como indica Ana Mata Buil en el prólogo a su antología poética de Millay, el movimiento modernista norteamericano tiene dos vertientes principales: el *High Modernism* o «modernismo intelectual», que en ocasiones se considera la única; y el «modernismo popular» o «modernismo sentimental», que fue condenada al ostracismo durante mucho tiempo. La primera clase de poesía era la que practicaban y patrocinaban los poetas-críticos más influyentes de la época. «Basada en el lenguaje, el pensamiento y las imágenes (*logopoeia* y

²⁴ Stevens, «To Harvey Bret», «Journal», 8 de agosto de 1942, 415. Citado en: S. M. Gilbert, «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, 1994, pp. 57-120.

²⁵ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 698.

²⁶ Véase O. De Miguel, «Prólogo», en: Marianne Moore, *Poesía completa*, trad., ed. y prólogo de Olivia de Miguel, Lumen: Barcelona, 2010, pp. 7-21. Esta cita, en la p. 19.

phanopoeia en terminología de Pound), a menudo acompañada de notas y exégesis, se asociaba con la masculinidad y se oponía a la poesía lírica y musical, o *melopoeia*, vinculada por esos mismos críticos a la feminidad». ²⁷ Hablando de máscaras, Mata Buil comenta que, en ocasiones, la crítica que esos poetas masculinos hacían a la sentimentalidad «iba unida a una crítica al feminismo, pues, tal como exponía Clark, “igual que otras etiquetas peyorativas, la de la sentimentalidad esconde un insulto de género tras una máscara de juicio objetivo”». El artículo de Gilbert explora, entonces, la imagen que proyectaban dos mujeres poetas pertenecientes a dos vertientes «opuestas» del movimiento modernista; la escenificación irónica de la feminidad que hacían las máximas exponentes de dos cánones distintos: el de las «poetisas» y el de las «antipoetisas».

Por último, esta antología incluye dos artículos que se centran en lo que Rivière oblitera. En su ensayo, Rivière relata un sueño recurrente de una paciente que le parece fundamental para su análisis de la mujer intelectual. Sin embargo, al desmenuzar el sueño no repara en lo que es difícil pasar por alto: el hombre ante el que la mujer finge, para el cual se hace pasar por una mujer «castrada», inocente y tontaina, es un hombre negro al que quiere seducir para, luego, entregar a la justicia. Si el artículo de Butler nace de una conferencia ofrecida como parte de un congreso sobre «Psicoanálisis en contextos afronorteamericanos: las reconfiguraciones feministas», el artículo de Georgina Horrell, «A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in “New” (White) South African Women’s Writing» («Una palidez aún más clara: la feminidad blanca como una máscara de inocencia en la “nueva” escritura (blanca) de mujeres sudafricanas») (2004), reconfigura el ensayo de Rivière al resituarlo en el contexto en el que fue producido: el imperio británico en su último aliento. En lugar de destapar la mascarada de la feminidad, el velo que Rivière corre sobre la raza le revela a Horrell la mascarada de la feminidad blanca. Según Horrell, los textos escritos por mujeres blancas sudafricanas tras la abolición del *apartheid* se engarzan en un mismo entramado: la culpa, el miedo y el deseo —quizá imposible— de reparar el daño infligido. Aunque Gillian Slovo, Elleke Boehmer y Sarah Penny expresen la rabia que, durante los años de *apartheid*, les producía tener que fingir y ocultar, Horrell distingue los relieves de una nueva máscara en su rostro. Tras la abolición del *apartheid*, las mujeres blancas siguen disfrazándose de vulnerables para aliviar su angustia.

En su artículo, Horrell dedica mucho más espacio a desenredar ese entramado común que a desentrañar el ensayo de Rivière. En cambio, en el siguiente artículo, «Performing

²⁷ Véase A. Mata Buil, «Prólogo. Edna St. Vincent Millay, otra voz moderna», en: Edna St. Vincent Millay, *Antología poética*, trad., ed. y prólogo de Ana Mata Buil, Barcelona: Lumen, 2020, pp. 9-51. Esta cita, en la p. 9.

White Triangles: Joan Rivière's "Womanliness as a Masquerade" and *Imitation of Life* (1959)» («Representando triangulaciones blancas: "La feminidad como mascarada" de Rivière e *Imitación a la vida*») (2005), Greta Ai-Yu Niu lo desglosa y continúa reescribiendo la omisión de Rivière. Rivière no establece ninguna diferencia entre el hombre negro del sueño de su paciente y las figuras paternas, blancas, de las que la mujer intelectual teme recibir un castigo. Pero Ai-Yu Niu explica que el hombre negro no representa solo una figura paterna, es decir, no solo encarna la ley; también es descrito como el delincuente que la infringe, pues la paciente quiere entregarlo a la justicia. Además, en su fantasía encuentra también una identificación de la mujer blanca con la mujer negra que ha escapado a todos los que han retomado el ensayo fundacional de Rivière.

En la adaptación cinematográfica que Douglas Sirk hizo en 1959 de la novela de Fannie Hurst, Ai-Yu Niu analiza la conexión entre el fetichismo y las sucesivas escenas en las que Sarah Jane, una mulata de piel clara, como la Clare de la novela de Nella Larsen, intenta pasar por blanca. Si el ensayo de Butler constituía ya una aproximación a la figura de la «mulata trágica» —personaje prototípico de la literatura norteamericana de los siglos XIX y XX, muy frecuente en la literatura abolicionista—, la lectura que Ai-Yu Niu hace del *passing* de Sarah Jane sigue otros derroteros. Igual que la paciente de Rivière en su sueño, en la adaptación de *Imitación a la vida* la mujer blanca —el personaje de Lora— da por hecho que ella es siempre el objeto de deseo tanto del hombre negro como de la mujer negra. ¿Qué hay detrás de esa asunción? Ai-Yu Niu aborda esta y otras preguntas en el artículo con el que se cierra esta selección.

7.2. Artículo traducido

Una palidez aún más clara: la feminidad blanca como una máscara de inocencia en la «nueva» escritura (blanca) de mujeres sudafricanas¹

GEORGINA HORRELL

(Universidad de Cambridge)

Tras la abolición del apartheid, la identidad «híbrida» se ha convertido en un ideal para Sudáfrica. En el caso de los escritores blancos, este ideal no se ha alcanzado aún: la escritura blanca sigue siendo eso mismo, escritura blanca. De hecho, la escritura de la «nueva» Sudáfrica esconde tanto como revela una crisis en la identidad y la subjetividad blancas que se acentúa en las mujeres de este color. Gillian Slovo habla de la necesidad de representar un papel, de la mascarada de la blanquitud femenina normativa durante los años de apartheid y de los arrestos masivos por razones políticas. Sin embargo, su autobiografía, que más que contener su historia recaba la de sus padres, esconde otro tipo de fingimiento de una naturaleza más compleja. Este artículo pretende desenmascarar los dilemas en torno a la feminidad que ocupan a una serie de escritoras blancas contemporáneas y revelar la manera en que negocian su identidad. La noción de la feminidad como máscara se origina en un ensayo psicoanalítico ya célebre: «Womanliness as a Masquerade» (1929), de Joan Rivière. No se recurre a este marco teórico para recuperar el discurso psicoanalítico (colonial) sin cuestionar su validez para trabajar sobre textos poscoloniales, sino para leerlo a contracorriente y elaborar, con ello, una lectura de la narrativa sudafricana contemporánea escrita por mujeres que revele los dilemas de la feminidad blanca. La representación de las mujeres blancas que Gillian Slovo, Elleke Boehmer y Sarah Penny hacen en sus obras apunta a un tejido discursivo donde se entretejen blancura, culpa y culpabilidad. En un lugar del mundo que «se está pintando de nuevo de arriba abajo», algunas escritoras blancas sienten la necesidad de conseguir una palidez unos cuantos tonos más clara.

Los hombres son como la tierra y nosotras como la luna; siempre les mostramos la misma cara y se creen que no hay ninguna otra, porque no la ven. Pero la hay.

OLIVE SCHREINER²

¹ Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la generosa financiación del Arts and Humanities Research Board del Reino Unido.

² O. Schreiner, *The Story of an African Farm*, Londres: Chapman and Hall, 1883, p. 217. La traducción es propia. Hay traducción cast. de Margarita Martín Díaz, *Historia de una granja africana*, Santander: Milrazones, 2011.

Con un entusiasmo que rayaba en la desesperación, me dediqué de lleno a cumplir la norma. Mi fijación alcanzó su punto álgido con la representación teatral de fin de curso del colegio, en la que yo encarnaba el papel de bailaora de flamenco. [...] Zapateaba y repicaba en el suelo, alzaba la cabeza en sacudidas y sonreía de oreja a oreja; mi cuerpo clamaba a la audiencia que se fijara en mí.

Oía el siguiente estribillo en mi cabeza:

Fíjate en mí,

fíjate en mí,

no te fijes en mí.

No sabía cuál de las dos cosas quería.

GILLIAN SLOVO³

En el congreso titulado «La literatura de una nueva Sudáfrica» que se celebró en marzo de 1990, un mes después de la liberación de Nelson Mandela, Graham Pechey hablaba con mucho optimismo del potencial encerrado en los nuevos relatos sobre una Sudáfrica libre tras la abolición del *apartheid*:

Los relatos de hoy en día, ya sean «ficticios» o «políticos», no son ni blancos ni negros. Antes bien, como si realizaran una exfoliación de células muertas, ofrecen una actualización rica y compleja de los principios de la *Carta de la libertad* y ayudan a incorporar su espíritu de creación plural y popular a todos los rincones de la vida cotidiana. Lo hacen desandando ese trágico y doloroso camino que nuestro pueblo ha recorrido hacia la modernidad para recuperar y redimir tanto los viejos motivos como los sentidos de siempre, con un lenguaje que recoge la multiplicidad de dialectos y acentos que componen Sudáfrica.⁴

Aunque comparto de todo corazón el manifiesto que Pechey reclamaba para los textos sudafricanos, mi análisis de la narrativa escrita por blancos revela que aún hay algo que se resiste a desprenderse de una identidad racial anclada en la dicotomía entre blanco y negro. Diez años después del nacimiento de la democracia sudafricana, gran parte de la escritura blanca sigue siendo eso mismo, escritura blanca. Atrapada en las aristas y en los pliegues de la historia, la acechan sombras de culpa y ansiedad. Melissa Steyn, en su obra sociológica *Whiteness Just Isn't What It Used To Be*, explora las subjetividades de los blancos en la «nueva» Sudáfrica. Hasta el grupo más híbrido —o, retomando el término de Pechey, el más

³ G. Slovo, *Every Secret Thing. My Family, My Country*, Londres: Abacus, 2000 [1997], p. 76.

⁴ G. Pechey, «"Cultural Struggle" and the Narratives of South African Freedom», en: E. Boehmer, L. Chrisman y K. Parker (eds), *Altered State? Writing and South Africa*, Londres: Dangaroo Press, 1994, p. 33.

«exfoliado»— de todos los que estudia Steyn sigue atrapado en una identidad manchada por la «vieja» Sudáfrica. «Sentimientos de culpa y de vergüenza, una sensación de ilegitimidad... la carga psicológica que los sudafricanos blancos “híbridos” llevan consigo —dice Steyn— no es nada ligera».⁵ En ese mismo congreso en torno a «La literatura de una nueva Sudáfrica», Njabulo Ndebele describía la disparidad de experiencias y expresiones culturales de la sociedad sudafricana mediante una imagen muy cruda, pero muy sugerente:

La televisión sudafricana sigue brindándonos una estampa de la vida en Sudáfrica llena de contrastes. Por un lado, emite imágenes de grandes multitudes que se manifiestan en las calles de Johannesburgo, Ciudad del Cabo o alguna otra ciudad [...], unidas en torno a un objetivo común y entregadas a una forma de acción colectiva: [...] la danza toyi-toyi. En el mismo noticiario, por chocante que pueda parecer, viene luego una sección deportiva en la que unas mujeres blancas ataviadas con unos uniformes de un blanco immaculado, a juego con la formalidad de su entorno habitual, dedican toda su atención al desarrollo de una partida de bolos sobre hierba. Desde luego, dadas las circunstancias, es imposible encontrar algo menos memorable que una partida de bolos sobre hierba.⁶

Pero, desde luego, esa imagen no pasa al olvido, sino que Ndebele la rescata por su llamativa carga metonímica para, más adelante en el mismo artículo, añadir: «Es imposible que las mujeres del club de bolos sobre hierba hayan pasado por alto la presencia de ese mundo en ciernes que, aunque esté *muy lejos de ser su realidad psicológica, se alza como una presencia amenazante y siniestra*; un mundo al que le deben, en gran medida, sus privilegios exclusivos» (el énfasis es mío). La ceguera frente al color negro, prosigue Ndebele, «reflejaba un modo de percepción de la realidad que luego cultivaron de forma consciente, muy deliberadamente, hasta convertirlo en un modo de vida».⁷

No deja de ser relevante —y es especialmente relevante para mi argumentación— el hecho de que Ndebele haya escogido esa imagen en particular: la de unas mujeres blancas, vestidas de un blanco cegador, ciegamente dedicadas a una tarea en apariencia inútil y despreciable. Mi pretensión es ahondar en los personajes y las voces de las mujeres blancas, en su «percepción de la realidad» —eso que es tan poco memorable que debe pasar al olvido, eso que debe soslayarse— a partir de una serie de relatos sobre la «nueva» Sudáfrica urdidos

⁵ M. Steyn, «Whiteness Just Isn't What It Used To Be»: *White Identity in a Changing South Africa*, Albany: University of New York Press, 2001, p. 144.

⁶ N. S. Ndebele, «Liberation and the Crisis of Culture», en: Boehmer, Chrisman y Parker (eds), *Altered State?*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

por mujeres blancas. Apoyándome en sus textos, cuestiono la idea de que las mujeres blancas disfruten de su identidad desde la inconsciencia, sin tener nada de qué preocuparse, tanto durante el *apartheid* como después. En cambio, creo que en la construcción de la subjetividad femenina que recorre los escritos de las mujeres blancas se puede apreciar un mismo hilo conductor, una correspondencia entre la culpa y el subterfugio, el deseo y el miedo, que insinúa que esa «presencia amenazante» de la que hablaba Ndebele quizá no esté tan «lejos de ser su realidad psicológica» como él creía. En un capítulo sobre Olive Schreiner —la primera escritora sudafricana blanca de reconocido éxito— de su libro *Southern African Literatures*, Michael Chapman dice que «la experiencia de ser blanco en África es un tema habitual en la escritura blanca sudafricana».⁸ Según Chapman, Schreiner «se encuentra permanentemente en liza con las difíciles preguntas, tan dolorosas, que se originan en torno al problema de la identidad: “¿Quién tengo que ser y qué tengo que hacer para poder vivir en la colonia hoy en día?”». Pero, además, Olive Schreiner habla de ser una mujer blanca en África, no solo de ser blanca, claro. Esta intersección es la que permea sus textos⁹ y, como pretendo mostrar, los de las mujeres contemporáneas que, en cierto sentido, continúan su estela.

Si bien eran los dilemas sobre la feminidad y la identidad blanca los que ocupaban a Schreiner en la Sudáfrica colonial, la Sudáfrica poscolonial y post-*apartheid* ha obsequiado a las mujeres blancas con unos dilemas aún más enrevesados. En *Every Secret Thing: My Family, My Country*, Gillian Slovo habla de la necesidad de representar un papel, de la mascarada de la blanquitud femenina normativa durante los años de *apartheid* y de los arrestos masivos por razones políticas (su madre, Ruth First, tuvo que ingresar en prisión por su actividad política). Tanto su autobiografía como el tejido discursivo de sus textos de ficción recrean varias modalidades de fingimiento. Las novelas de Elleke Boehmer y Sarah Penny también se plantean preguntas alrededor de la identidad femenina blanca y exploran sus excesos y sus fisuras; por otro lado, la tortuosa escritura blanca de Antjie Krog opta por quitar esa máscara y revela una «blancura» teñida de rojo sangre. Bajo mi punto de vista, la escritura de la «nueva» Sudáfrica esconde tanto como revela una crisis en la identidad y la subjetividad blancas, especialmente para las mujeres de este color.

⁸ M. Chapman, *Southern African Literatures*. Longman Literature in English Series, Londres: Longman, 1996.

⁹ Especialmente, el de *The Story of an African Farm*.

Rivière, la máscara y las hijas del imperio

La noción de la feminidad como máscara se desarrolló en un ensayo psicoanalítico ya célebre: «La feminidad como máscara», de Joan Rivière.¹⁰ Escrito en 1929, el análisis de Rivière empieza como un intento de resolver un complicado enigma: el de cómo clasificar a «un tipo particular de mujer intelectual» con el que se había topado en su práctica como psicoanalista. Rivière se lamenta de lo difícil que es clasificar psicológicamente a algunas mujeres que trabajan pero que, a pesar de formar parte del mundo de los hombres —es decir, del mundo del trabajo—, no son masculinas, sino que, de hecho, «parecen cumplir con todos los criterios asignados a un desarrollo femenino completo». El ensayo de Rivière supone, en cierto modo, una continuación del trabajo realizado por un grupo de investigadores entre los que se encontró Schreiner durante el tiempo de su estancia en Londres (1881-1889), interesados en la naturaleza de la sexualidad y en la identidad femenina.¹¹

El «enigma» al que Rivière se enfrenta acaba tornándose en su ensayo en algo mucho más trascendente que una mera tipología. Las conclusiones de la psicoanalista no solo se limitan a la categoría de la mujer que, en 1920, ponía un pie en el territorio de lo masculino, o de lo público. En la etapa tardía del imperio británico, Rivière descubre una máscara, un semblante fingido, en el rostro de la feminidad de la sociedad inglesa. «¿Qué es *das ewig Weibliche*?», se pregunta, y concluye que las mujeres, movidas por un sentimiento de culpa, asumen «el desarrollo femenino completo» como una renuncia temerosa a sus «deseos sádicos de castración». Tanto la pasividad de las mujeres como la angustia y la culpabilidad derivadas de la autoridad femenina son una señal de una posición de sujeto que, en palabras de Rivière, se expresa de la siguiente manera: «No puedo tomar nada por mí misma, no puedo ni siquiera pedirlo: es imprescindible que me sea dado». La capacidad (femenina) para el «sacrificio, la entrega y la abnegación» expresan «el esfuerzo de devolver y restituir, ya sea a figuras maternas o paternas, lo que se les ha robado». En último término, la mascarada de la feminidad supone, para una mujer, una cuestión de vida o muerte; una conciencuada y

¹⁰ J. Rivière, «Womanliness as a Masquerade», en: V. Burgin, J. Donald y C. Kaplan (eds), *Formations of Fantasy*, Londres: Methuen, 1986. Aunque las citas sucesivas del artículo son de traducción propia, existe una traducción al castellano publicada: «La femineidad como máscara», en: A. Roig (ed.), *La femineidad como máscara*, Barcelona: Tusquets Editores, 1979, pp. 11-24.

¹¹ Me refiero al «Men and Women's Club», liderado por Karl Pearson, que se ocupaba de la «cuestión del juicio moral, el cambio moral, los hechos y la verdad según la visión comúnmente aceptada sobre los sexos». Estas citas se extraen de una biografía escrita por la madre de Gillian Slovo —una coincidencia significativa—, Ruth First, y por Ann Scott (una escritora feminista). R. First y A. Scott, *Olive Schreiner*, Londres: André Deutch, 1980, p. 146.

minuciosa farsa fruto de un sentimiento de culpa que está destinada a aplacar y apaciguar; una máscara amable que esconde el horror.

Sin embargo, lo interesante para mi análisis post-*apartheid* no es solo la noción de la feminidad como farsa tal y como la describe Rivière, sino aquello que, sin querer, inconscientemente, pone en escena. De entre la profusión de debates en torno a la teoría de Rivière y todos los desarrollos posteriores que se han dado a partir de la publicación de su ensayo,¹² muy pocos han reparado en un apartado central del mismo.¹³ Cuando discurre sobre el «complejo de castración» de su paciente, Rivière relata un sueño, una «fantasía», que considera fundamental para su análisis:

Pero había otro factor clave detrás de su comportamiento obsesivo. En un sueño con un contenido muy similar al de esa fantasía recurrente de la niñez, la paciente estaba sola en casa, aterrorizada. Entonces, un negro entraba y la encontraba lavando la ropa, arremangada y con los brazos al descubierto. Ella lo rehuía, aunque con la secreta intención de seducirlo, y él empezaba a contemplarla embelesado y a acariciarle los brazos y el pecho. El sentido del sueño consistía en lo siguiente: había matado a su padre y a su madre y se había quedado con todo lo que les pertenecía (estaba sola en casa), le había atemorizado la idea de recibir un castigo por ello (esperaba disparos a través de las ventanas) y, para defenderse, había adoptado una actitud servil (se había puesto a lavar la ropa) con la que poder lavarse y quitarse de encima la suciedad y el sudor, la culpa y la sangre —es decir, las consecuencias de sus actos—, «disfrazándose» de una pobre e inofensiva mujer castrada. De esa guisa, el hombre no solo había sido incapaz de identificar la propiedad robada, lo que le hubiera llevado a atacarla para recuperarla, sino que además la había encontrado atractiva e identificado como objeto amoroso. Podemos determinar que el propósito de su comportamiento obsesivo [...] era mantenerse a salvo bajo una máscara de inocencia e ingenuidad.¹⁴

El acto obsesivo del sueño de su paciente responde, según Rivière, a la necesidad de protegerse del peligro mediante un intento de reparación del daño infligido. La mujer del sueño se está lavando «la suciedad y el sudor, la culpa y la sangre». Lo que Rivière pasa por alto o silencia es el hecho de que el objeto de este acto, es decir, el espectador de su actuación,

¹² Especialmente en la teoría fílmica. Véase, por ejemplo, S. Heath, «Joan Rivière and the Masquerade», en: Burgin *et. al.* (eds), *Formations of Fantasy*, pp. 45-61; Fletcher, «Versions of Masquerade», *Screen*, 29 (Summer 1998), pp. 43-70 y M. A. Doane, «Film and the Masquerade: Theorising The Female Spectator», en: *Feminist Film Theory: A Reader*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999, pp. 131-145.

¹³ J. Walton, en: «Re-Placing Race in (White) Psychoanalytic Discourse: Founding Narratives of Feminism», *Critical Inquiry*, 21 (Summer 1995), pp. 775-804, sí que comenta la omisión de Rivière y conecta la interpretación del sueño con Lacan y los discursos del poder. No considera su posible conexión con la raza blanca y la culpa.

¹⁴ Rivière, «Womanliness as a Masquerade», pp. 37-38.

es un hombre negro. Al no hacer ningún comentario al respecto de este dato en particular, Rivière no solo oculta al «negro» del sueño, sino que también encubre la raza de su cliente y la suya propia como la raza del opresor (blanco) al mando o del colonizador; es decir, como aquel que se ha enriquecido ilegítimamente. Con una doble vuelta de tuerca, Rivière vela el drama racial y todos sus motivos: el robo, la culpa, el poder y las represalias. La conclusión no pronunciada es que la mujer blanca, no sin razón, tiene miedo de la retribución que este sujeto negro pueda demandar. No solo tiene que enmascarar y/o desprenderse de la culpa que se deriva de haber usurpado el poder ostentado por sus progenitores (y, en particular, por su padre); también tiene que expiar los daños infligidos a un «Otro» que se desea y que, al mismo tiempo, se teme.

Sería Fanon, por supuesto, el que más tarde (1952) escribiera sobre la naturaleza inconsciente que el «drama racial» tenía para el hombre y la mujer blancos. La culpa, según Fanon, es la razón de que dicho drama se reprima, y está implícita en las propias condiciones en las que se desarrolló la experiencia blanca colonial.¹⁵ Fanon fue más lejos y, en una sección muy controvertida de su libro *Black Skin, White Masks*, aseveró que (muchas) mujeres blancas temen profundamente y, al mismo tiempo, desean con fervor tener relaciones sexuales con hombres negros... o, incluso, ser violadas por ellos. No creo que pueda sostenerse el presupuesto de Fanon de que «el miedo a ser violada» entrañe, en sí mismo, un clamor para «serlo».¹⁶ Sin embargo, me parece muy sugerente la forma en que conecta la culpa, el miedo, el deseo y lo inconsciente para hablar de la subjetividad femenina blanca. Lo que yo propongo es que el silencio de Rivière sobre la raza desvela una ambivalencia culpable colonial/racial de la que no se habla, que no se acepta y que es, de hecho, inconsciente: el «negro» como una erupción metonímica. La lectura que Rivière hace del sueño de su paciente es más reveladora por aquello que trata de velar. No deja de ser significativo, con respecto al análisis de la escritura de las mujeres blancas en África, que en uno de los primeros intentos de revelar la performatividad de la feminidad, el deseo y el miedo raciales sean precisamente lo que se enmascare.

Según Rivière, la feminidad puede llevarse como una máscara, «tanto para esconder la posesión de la masculinidad como para evitar las represalias esperadas por la mujer en caso de que se descubra que la posee... igual que un ladrón que le da la vuelta a sus bolsillos y pide que lo rastreen de arriba abajo para probar que él no ha robado nada». La enrevesada farsa de lo femenino es un medio para no levantar sospechas, para encubrir un crimen

¹⁵ F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, Londres: Pluto Press, 1993 [1952], p. 150.

¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

cometido: el robo, la toma ilícita de poder. ¿Qué pasa, entonces, con la feminidad blanca, en concreto? Al (re)situar el texto de Rivière en el contexto de la historia imperial y asumir un intercambio dialéctico entre la metrópolis y la colonia,¹⁷ al entender a Rivière como una mujer blanca que teoriza sobre la culpa y la retribución en una Inglaterra que está en medio de una lucha que desembocará en la muerte del Imperio, la noción de la mascarada de la feminidad de Rivière se expande. La culpa, enmascarada siempre de forma distinta, encubierta por una máscara muy maleable, es un hilo discursivo que recorre los textos blancos coloniales y poscoloniales. La mascarada, la representación forzosa de una feminidad blanca libre de culpa, inocente, discreta y sacrificada, es una «obsesión» o una «protección narcisista» implícita en los textos de las mujeres blancas. Mujeres que, como Schreiner en una Sudáfrica colonial, pre-*apartheid*, se ven obligadas a preguntarse: «¿Quién tengo que ser y qué tengo que hacer —o, mejor dicho, quizá— quién tiene que ser y qué tiene que hacer mi heroína para vivir en Sudáfrica hoy en día?». La lectura que, a través del prisma de la sexología de Rivière, hago de escritoras como Gillian Slovo, Sarah Penny y Elleke Boehmer revela las huellas de una homología ontológica: un hilo de culpa entreverado en un tejido de ocultación.

La historia de una mujer (blanca) africana

Tanto en su autobiografía como en su novela *Ties of Blood*, Gillian Slovo perfila y representa el dilema identitario de una hija cuyos padres se entregan en cuerpo y alma a una lucha encarnizada y sangrienta en contra del régimen del *apartheid*. En esa disyuntiva, la niña se pregunta a quién debe ser leal. Como dice Sarah Nuttall: «El miedo y los secretos [...] constituyen la base de la infancia de Slovo en Sudáfrica».¹⁸ Slovo se describe a sí misma como una niña «que se hacía pasar por blanca»,¹⁹ en pos de una feminidad blanca normativa que no tuviera nada que ver con el desempeño de ninguna actividad «terrorista». En sus palabras, había desarrollado «un desmedido sentido de la responsabilidad y un sentimiento de culpa que se le hacían insoportables». A primera vista, es difícil identificar la causa de esa culpabilidad. Sin embargo, se entrevén, escondidos, el enfado y el dolor de una niña que no

¹⁷ Los escritos de Schreiner invitan a hacer esta asunción. Como sugiere Laura Chrisman en su estudio de *Trooper Peter Halket of Mashonaland* (Londres: Unwin, 1897), tanto en su novela y en sus cartas, como a través de su vida pública en Londres, Olive Schreiner difumina la línea que separa la colonia y la metrópolis y borra cualquier rastro de la existencia de esferas sociales selladas éticamente. L. Chrisman, *Rereading the Imperial Romance. British Imperialism and South African Resistance in Haggard, Schreiner and Plaatje*, Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 137.

¹⁸ S. Nuttall, «Popular Stories of Apartheid: Gillian Slovo's South African Novels», *Journal of Commonwealth Literature*, xxxii, 1, 1997, pp. 79-92.

¹⁹ Slovo, *Every Secret Thing*, p. 60.

ha sido el blanco de todas las atenciones de sus padres ni ha recibido todos sus cuidados. Slovo alude a ello cuando dice que, de niña, no pudo «protestar y lloriquear» por tener en mente «las necesidades de los otros» (es decir, las de las «masas pobres») y compararlas con las suyas propias.²⁰ La narrativa de Slovo lleva implícita una culpa que se deriva conscientemente del privilegio al que podía acceder por su piel blanca (y su deseo de disfrutar de él de la misma manera en que otros niños lo hacían) y que está (al menos en parte) inconscientemente provocada por una compleja y dolorosa relación con sus padres. En efecto, el hecho de escribir una autobiografía apunta a una necesidad de negociar tanto esa culpa como la obliteración de su enfado y de su ego. No se trata tanto de la historia de Gillian Slovo como de la de sus padres, pues es un texto en el que una hija obediente y responsable homenaja —aunque sin renunciar a una mirada crítica— a dos personas que abandonaron sus vidas privilegiadas de blancos para propiciar una reparación. En las páginas finales de *Every Secret Thing* describe cómo entierran a su padre, Joe Slovo, en Avalon, Soweto, con la distinción de hombre negro con honores.

La protagonista de su novela *Red Dust*²¹ también está interesada en las apariencias y en la autenticidad, y en cuál es el lugar para la feminidad blanca en África. Sarah Barcant es una abogada que abandona Nueva York cuando su antiguo mentor, Ben Hoffman, se lo pide, ya anciano. Sarah vuelve a Smitsrivier para ayudarlo con un último caso: representar a una «víctima», Alex Mpondo, en una audiencia de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación. Se adivina el paralelismo entre Sarah y Gillian (entre personaje y autora), con un Ben Hoffman representando a un sombrío Joe Slovo (tal y como se habría encontrado Joe en el sexto mes de la estancia de Gillian en Sudáfrica: «mortalmente enfermo»²²). Slovo traza hábilmente el retrato de una mujer que había dejado atrás las agonías, contradicciones y conflictos de la feminidad blanca sudafricana para sumergirse en un entorno de ciudad metropolitana en apariencia más distendido. Pero poco después de llegar a la ciudad seca y polvorienta de Eastern Cape, Sarah se ve obligada a enfrentarse cara a cara con la realidad de la feminidad blanca en Sudáfrica.

Cuando uno de los hombres se dio cuenta de que los estaba observando, le dirigió una fugaz mirada de reojo. Fue un movimiento casi imperceptible que sus compañeros entendieron al instante. Las risas cesaron abruptamente, como también cesó su conversación, y se desplazaron en bloque, dejándola fuera; sus expresiones faciales, antes animosas, se volvieron

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ G. Slovo, *Red Dust*, Londres: Virago, 2000.

²² Slovo, *Every Secret Thing*, p. 171.

lúgubres, y a Sarah le vinieron a la memoria todos esos encuentros repetidos una y otra vez durante su niñez. Habían pasado catorce años desde la última vez que presencié uno, pero las emociones que le despertaban la inundaron de nuevo: una horrible amalgama de vergüenza y miedo.²³

El rol de Sarah en la dialéctica de este encuentro de cruce racial y de género es el de sentir «una amalgama de vergüenza y miedo». Cuando los hombres negros que se bajan del taxi reparan en la mujer blanca, recrean una escena que, metonímicamente, alude al régimen del *apartheid*: un guion escrito por la restringida serie de roles raciales y sexuales que dictó la Ley sobre la Inmoralidad (derogada en 1987). La ley definía cuáles eran los límites del comportamiento sexual aceptable, lo que suponía pasar de la monitorización de las fronteras territoriales (bajo la política del «desarrollo por separado») a la monitorización de las fronteras corporales; es decir, a la separación racial. Un sinnúmero de autores han subrayado que la mujer blanca tenía un papel determinante en esta economía de poder y pureza²⁴ y, en concreto, han hablado de su rol como «señalizadora de las fronteras».²⁵ La escena presenta también un parecido sorprendente con el sueño descrito por Rivière en su ensayo. La mujer blanca se siente excluida («se desplazaron en bloque, dejándola fuera») y, a la vez, amenazada. La vergüenza de la que habla no recibe ninguna explicación: ¿se siente avergonzada del interés que siente por ellos (ella «los estaba observando») o es su proximidad transgresora lo que le da vergüenza? ¿O es que esa «vergüenza» es el vehículo de una culpa más bien histórica, que la mujer blanca siente por haber ejercido un papel determinado en un pasado marcado por el robo y los privilegios, por haberse encontrado en una posición ontológica que se ha tornado imposible o intolerable dentro de un discurso de reconciliación, del imperativo de reconocimiento de la hibridación?

Al final, la Sarah de Slovo acabará volviendo a Nueva York. Lo que se ve obligada a reconocer es que la «arena roja» de Sudáfrica la «define» o marca y eso no es algo que se pueda borrar. En la metrópolis, en Nueva York —pero, sin embargo, solo ahí— siente que es posible adoptar un personaje que le sirva para esconder o difuminar esa marca. El texto se vuelve ambiguo o contradictorio en este punto; los impulsos autobiográficos²⁶ de la

²³ Slovo, *Red Dust*, p. 10.

²⁴ V. Ware, *Beyond the Pale: White Women, Racism and History*, Londres: Verso, 1992; A. L. Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, Nueva York: University of California Press, 2002; D. Driver, «Woman as Sign in the South African Colonial Enterprise», *Journal of Literary Studies*, 4, 1998.

²⁵ A. McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Londres: Routledge, 1995.

²⁶ Slovo vivía en Londres, pero volvió a Sudáfrica para una audiencia de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación que investigaba los acontecimientos vinculados con la muerte de su madre por la explosión de una bomba (1982).

escritora se abren paso en la ficción y revelan tanto como ocultan la identificación con, la lealtad hacia o, incluso, la complicidad con los roles inscritos en esos «contornos» que describe.

[...] El hecho de haber huido de ese lugar, y de haberse mantenido alejada de él durante tanto tiempo, le reveló lo que antes se había negado a aceptar: por mucho que tratara de escapar, ese país la definía. Fuera adonde fuera, siempre estaría con ella. Sudáfrica en toda su extravagancia.

[...]

Aunque ese había sido su hogar, ahora Nueva York la reclamaba. Allí tenía otra vida; una vida ordinaria desligada de los contornos del heroísmo, el sacrificio y la culpa que dibujaban todo lo sudafricano.²⁷

Al final de la novela de Sarah Penny, *The Beneficiaries*, Lally, una *émigré* blanca de Sudáfrica que está viviendo en Londres, decide enfrentarse a su infancia opresiva y vuelve a Sudáfrica, a la ciudad de Eastern Cape. Una carta de la Comisión para la Verdad y la Reconciliación que la acusa de ser cómplice del sistema del *apartheid* por el hecho de ser conocedora de ciertos sucesos actúa como catalizador de su decisión de retornar. Como sudafricana blanca es, por supuesto, una «beneficiaria» de ese sistema. La novela alterna entre el yo adolescente de Lally que sufre de anorexia, atrapado en el sadismo de un internado de Sudáfrica, y el yo, más adulto pero trastornado en igual medida, que ha de enfrentarse a su pasado de una vez por todas. Tanto la adulta como la joven Lally rechazan ostentar puestos de poder a favor del «anonimato (una niña obediente que anda por el pasillo)»²⁸ —la feminidad como una aparente conformidad—, mientras, por dentro, reniegan de las máximas de una sociedad que les han obligado a tolerar. Su anorexia adolescente es un signo externo, un tejido textual corporal que, irónicamente, declara la necesidad de la abstracción. Su fragilidad, su carencia física, apunta al deseo de pasar desapercibida, de ausentarse de la áspera complicidad de la sociedad blanca militarizada, de alejarse de la experiencia cotidiana bajo el régimen del *apartheid*. Mientras que la joven Lally se encuentra, en cierto sentido, protegida bajo el techo de un colegio solo para blancos, la novela se esmera por señalar la conexión entre la crueldad de la adolescencia y su proyección y extrapolación dentro de un sistema político que impone un entrenamiento militar estricto para los chicos, para que estén preparados de cara al *swart geweld* (peligro de violencia negra). Lally se retira, tanto física como

²⁷ Slovo, *Red Dust*, p. 338.

²⁸ S. Penny, *The Beneficiaries*, Johannesburgo: Penguin Books, 2002, p. 14.

emocionalmente, de un sistema que demanda su complicidad intelectual mediante un discurso de opresión y brutalidad.

En Londres, Lally se mantiene al margen de la Sudáfrica de los años ochenta para no tener que elegir entre ser «una ciudadana o una activista». Su debate interno acerca de qué elecciones hacer y qué roles adoptar está inextricablemente unido a su identidad blanca, femenina, y revelan los dilemas en torno a la mascarada, la inevitable puesta en escena que toda ontología conlleva.

Ser una ciudadana implicaría apagarse como un ordenador, poner en suspensión sus facultades —sellar ojos, oídos, boca, mente—, fallar estrepitosamente en todo aquello que le saliera al encuentro; las becas de estudios, el trabajo como maestra, el matrimonio. Sería una farsa, pero la vida es siempre una farsa.

Ser una activista no está tan claro. Tiene una vaga idea de que existe una categoría para las mujeres blancas *esas aberrantes mujeres* que ayudan a perpetrar la violencia, cuya manera de actuar es, de alguna forma, destructiva para el Estado. El nombre de Ruth First le viene a la mente.²⁹

Así pues, la figura de la mujer blanca está claramente delimitada por un número restringido de disfraces aceptables, y todos ellos implican un acceso limitado y restringido al espacio público. De hecho, dentro de la definición esbozada en este texto, ser una «ciudadana» supone una completa negación o encubrimiento del «yo», donde «el yo» implica una entidad con capacidad crítica. La alternativa es una feminidad «aberrante»: mujeres que eligen manifestar su rechazo mediante actos violentos en lugar de inclinarse por roles de apoyo y crianza (como el de «maestra»). Durante el Estado de Emergencia, muchas mujeres blancas de Sudáfrica (como señaló Thenjiwe Mtintso en su discurso durante las «Audiencias especiales de mujeres» para la Comisión de la Verdad) apoyaron a las fuerzas armadas del *apartheid* sudafricano, enviaron paquetes a los «chicos de la frontera», ejercieron sus papeles de apoyo como esposas, amantes y hermanas con ejemplaridad y, por lo tanto, se inscribieron en un discurso de complicidad culpable.³⁰ El personaje de Penny intenta borrar la marca de la connivencia con su partida.

Como ocurría en la novela de Slovo, la Comisión para la Verdad y la Reconciliación forma un nexo entre el pasado y el presente, lo individual y lo social, el sufrimiento privado

²⁹ *Ibid.*, p. 177.

³⁰ *The Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*, Volume 4, Londres: Macmillan Reference Ltd., 1999 [1998], p. 312.

y los eventos públicos. En principio, para una mujer que ha escogido el aislamiento voluntario, una persona extremadamente reservada y retraída —como se manifiesta en su desorden alimenticio— la expresión pública está descartada. «Aunque solo sea leer en alto una carta, se trata de su carta, sus palabras, su vida, su pasado. ¿Cómo puede lo que ha estado tan enquistado en el espacio privado trasladarse con tanta osadía al espacio público?». ³¹ Curiosamente, su testimonio se percibe como un acto de rebeldía: lo que había sido silenciado por las convenciones y las restricciones de las agresivas estructuras patriarcales del internado debe ahora, al parecer de manera transgresora, aflorar con violencia. Una vez ha aprovechado la oportunidad de «confesar» por carta, de exponer aquello de lo que fue testigo, Lally regresa a Sudáfrica para encarar su culpabilidad; para tomar su lugar, aunque se trate de un lugar mancillado e incierto, en un país caracterizado por «el heroísmo, el sacrificio y la culpa».

A diferencia de las novelas de Slovo y Penny, *Bloodlines*, de Elleke Boehmer, ³² se sitúa en un punto anterior al advenimiento del proceso de la Verdad y la Reconciliación. Sin embargo, la verdad, la reconciliación y la reparación blanca y femenina son los hilos discursivos distintivos que recorren la narración. La trama de la novela es compleja; gira en torno a cuatro mujeres y se mueve entre el pasado (las guerras bóeres) y el presente (a principios de los años noventa). Anthea, cuyo prometido muere a causa de la detonación de una bomba, desempeña el papel que he intentado perfilar en este artículo. Como el personaje de Sarah Penny, Anthea es delgada, sobria y pálida, casi «incolora». Descrita por Dora, una mujer *coloured* y con sobrepeso, es «de piel clara y rubia, rubia con mechas». «¡Hay que ver! ¡Que tantas de ellas quieran parecer aún más pálidas de lo que ya son...!», piensa Dora. ³³ La pálida vulnerabilidad de Anthea se convierte en un motivo dentro de la narración; su propensión a quemarse es un tema de conversación que suele suscitar preocupación entre los personajes.

—Sí, lo sé. Tengo la piel fina y me suelen salir lunares. Es una lata. Anda que tener piel sensible sin ser rubia de verdad...

«Está hablando sin pensar», piensa Dora. ³⁴

³¹ Penny, *The Beneficiaries*, p. 200.

³² E. Boehmer, *Bloodlines*, Sudáfrica: David Philip Publishers, 2000.

³³ Boehmer, *Bloodlines*, p. 36.

³⁴ *Ibid.*, p. 71.

La poeta Isobel Dixon también imbrica el cuerpo de una mujer blanca en textos sobre vulnerabilidad y fragilidad en «cada veintiséis segundos», un poema sobre la elevada cifra de violaciones en Sudáfrica:

ella es un molusco, pálido, sin concha
se quema con el sol
se pone capas y capas de crema
tiene un sombrero de playa
y moratones en las caderas
...
se lleva el cuchillo de cocina a la cama
y reza por que sus quince minutos de fama
no sean una reconstrucción televisada
del escenario, el crimen, su vergüenza³⁵

Dixon muestra a la mujer blanca a la defensiva, estremeciéndose con el solo pensamiento de convertirse en carne de cañón para el escarnio público. Es muy fácil hacerle daño, parece inocente y, en última instancia, no tiene ningún poder dentro de una sociedad que no la protege. Debería «casarse» —sugiere la voz narrativa—, o «volver a su antiguo hogar» para beneficiarse de la protección que los hombres pueden brindarle dentro de un sistema profundamente patriarcal. Pero, curiosamente, lo que la coloca en esa posición de sujeto es su color de piel: es «pálida» y, por tanto, no tiene «concha».

El nerviosismo alrededor del color de la piel que plaga el tejido discursivo sudafricano parece endémico de la narrativa de Sudáfrica; no es de sorprender, ya que las leyes del régimen del *apartheid* establecen el rango de pureza del color con extrema crudeza. Lo que el texto de Boehmer explora, sin embargo, es la corrupción de las subjetividades de las mujeres blancas como consecuencia inevitable del privilegio ambivalente de la palidez. En la parte de la novela en la que se lidia con el pasado colonial (las guerras bóeres), la enfermera británica Kahtleen Gort hace una lista de los «utensilios de primera necesidad que debo llevar conmigo a África». Se prepara para desplazarse desde Irlanda hasta los campos de batalla y los campos de concentración británicos en Natal, donde atenderá a los heridos. Llama la atención cómo concluye su lista:

¿Papier poudre?

³⁵ I. Dixon, *Weather Eye*, Carapace Poets Series, Ciudad del Cabo: Snailpress, 2001, pp. 36-37.

Un consejo de la tía Margaret: el clima cálido favorece la acumulación de grasa en la piel, incluso en el mejor cutis. Soy consciente de que el mío está muy lejos de ser el mejor... El *papier poudre*, dice la tía, evita la aparición de estrías.³⁶

Debe proteger su piel blanca del calor de África, debe enmascararla bajo una pátina de productos cosméticos. Para la idealista, antiimperialista Kathleen no va a ser nada fácil adaptarse, y ni por asomo conseguirá irse de allí sin ninguna marca.

Justo antes de las primeras elecciones democráticas de Sudáfrica, Anthea le da vueltas a lo que Dora pudo o no querer decir con los comentarios que hizo sobre su piel. Sus cavilaciones se vuelven muy significativas si prestamos atención a la carga histórica que acarrearán.

Lo que vio en el espejo fue un semicírculo de un rojo amarronado, que se correspondía con la rozadura que le había dejado la gargantilla, y un lunar; dos manchas, nada grave. Estaba familiarizada con la sensibilidad de su cuerpo desde los veranos de la niñez, cuando llevaba la piel blanca como único vestido. Los lunares eran una concentración de melanina; pepitas de oscuridad enterradas en lo más profundo de la piel, sin importar el color o la apariencia de esta. Todos llevamos dentro una cierta dosis de oscuridad, ¿era eso lo que Dora Makken había querido decir? Una negrura traicionera que amenazaba con activarse en cualquier momento.³⁷

La susceptibilidad de la piel blanca a las quemaduras es algo más que un indicador corporal de la inadaptación de la gente europea a las condiciones climáticas en África. Se convierte en un folio sobre el que se lee la traición, una superficie por la que se puede filtrar un subtexto de culpabilidad, como un rezumadero... o, al menos, así es como Anthea interpreta los comentarios que Dora hace sobre su piel. El texto de Boehmer invita a pensar, en cambio, que los comentarios de Dora apuntan al deseo de una hibridación que, si bien es deseada, es también compleja; un entrelazamiento de los orígenes compartidos, cuyos hilos, más que separar, unan a los sudafricanos. De hecho, conforme va avanzando la trama de la novela, queda patente que lo que puede facilitar y habilitar el desarrollo de un discurso esperanzador para las subjetividades blancas es, precisamente, la complejidad de la herencia racial y de las alianzas pasadas. No en vano, el sentido de responsabilidad que Anthea siente por los males sociales, la sensación de que, en cierto modo, se la puede culpar a ella por las

³⁶ Boehmer, *Bloodlines*, p. 38.

³⁷ *Ibid.*, p. 75.

acciones de los «luchadores por la libertad» —por la bomba que mató a su prometido— es lo que la empuja a realizar toda una serie de acciones que culminan en ayudar al hombre que colocó la bomba.

Junto a la madre del «terrorista», Dora, Anthea se lanza a una recuperación del pasado para redimir y trascender el presente. Resulta significativo que Anthea sacrifique —u oculte— su propia pérdida y su propio trauma para facilitar la puesta en libertad de quien puso la bomba. La crítica³⁸ ha señalado la poca credibilidad que tiene el personaje de una joven mujer blanca que no solo trata de ayudar a conseguir el indulto para el asesino de su pareja, sino que además desea ponerse su camiseta. En cambio yo propongo que, aunque el personaje de Anthea pueda causarnos perplejidad, la subjetividad que encarna revela un marcador metonímico en el patrón alegórico de la novela: los discursos sobre la «nueva» Sudáfrica presentan esquemas —así lo demuestra, por ejemplo, el texto de Boehmer— que hunden sus raíces en el pasado colonial. La heroína de Schreiner, Lyndall, muere en *Historia de una granja africana* a pesar de —o, quizá, precisamente por— haber expresado su deseo de adoptar un rol activo, consciente de la máscara de la feminidad que se veía forzada a llevar en la colonia. Las mujeres blancas de las novelas de la Sudáfrica post-*apartheid* representan papeles femeninos que, por necesidad, encubren lo que hacen por voluntad propia con el manto de la contrición y la reparación colectivas.

Es significativo el hecho de que en uno de los poquísimos testimonios ofrecidos por mujeres blancas en la Comisión para la Verdad y la Reconciliación,³⁹ la hablante, en este foro tan público, adopte, de forma similar, una actitud de extremo recato y docilidad. Beth Savage, cuya vida se vio drásticamente afectada por los daños físicos y emocionales de un ataque a un club de golf del este de Londres, pronunció la siguiente última palabra en su audiencia:

[...] lo que me gustaría, lo que de verdad me gustaría hacer ahora es... conocer al hombre que lanzó esa granada como si de un gesto redentor se tratase, y espero que también pueda perdonarme a mí por la razón que sea.⁴⁰

Savage desea la reconciliación: está dispuesta a sacrificar su posición individual de «víctima» en aras del imperativo de penitencia colectiva que la sociedad demanda. Su

³⁸ Por ejemplo, K. Scherzinger, cuya reseña puede encontrarse en *Scrutiny2. Issues in English Studies in Southern Africa*, 6, 2, 2001, pp. 76-77.

³⁹ De las 7 128 solicitudes de amnistía recibidas por la comisión, solo 56 estaban firmadas por mujeres. Una cifra aún menor se correspondía con mujeres blancas. De entre ellas, solo un número muy reducido testificó como «víctimas».

⁴⁰ Transcripción. «Truth and Reconciliation Commission Human Rights Violations Submissions – Questions and Answers», 17 de abril de 1996 (Caso EC0051/96). URL: <http://www.dog.gov.za/trc.trccom.htm>

aparición pública en la audiencia de las «víctimas», que podría haber devenido en un acto de autoafirmación, o de reclamo del derecho a que se hiciera justicia, acaba con la aceptación de su parte de culpa, la parte que a ella le corresponde asumir de una culpa compartida por todos los blancos. Como pasaba con la Anthea de Boehmer, el sufrimiento es absorbido por una necesidad más imperiosa de sacrificio, deferencia y reparación.

En este artículo, he intentado desenmascarar cómo las mujeres blancas negocian su identidad en la narrativa sudafricana contemporánea. Cuentan historias de culpabilidad y alienación; de verdad y reparación; del lugar que ocupa la mujer en el marco de unas coordenadas habitadas por la vergüenza, el miedo, el poder y el deseo. En su introducción a *Whiteness: A Critical Reader*, Mike Hill dice que una blanquitud respecto de la que se es consciente y crítico lleva aparejada el conflicto de lo que «esta quiere» y lo que —aunque se pretenda lo contrario— «es». Insiste, no sin razón, en que cualquier actividad académica que maneje nociones de blanquitud tiene que asumir la imposibilidad de una identidad blanca alejada o libre de una historia de dominación y poder. Así, si el crítico blanco desea la identificación —y la exposición— del privilegio blanco, debe prepararse para contemplar y exponer también la «cara del terror».⁴¹ Esta aceptación es aún más complicada para las mujeres blancas en la ficción sudafricana, que además sienten las demandas narcisistas de la mascarada de la feminidad. Al igual que las otras novelistas mencionadas, Antjie Krog estudió y escribió sobre la Comisión para la Verdad y la Reconciliación y se atrevió a mirar a la blanquitud directamente a la cara para ver el terror a sus espaldas. Esta poeta y periodista que escribe en afrikáans lucha por definir su identidad y reconoce sentir una complicidad inevitable con los hombres a los que se identificaba como perpetradores en las audiencias que ella grababa. Así queda recogido en un texto que habla de la culpa y la vergüenza y de un deseo imposible de reparación:

El fracaso de los mandos afrikáner en reconocer que están en deuda no solo ha dejado a los afrikáneres atrapados en un sentimiento de culpa y enfado, sino que, en una retorcida vuelta de tuerca, ha privado también a los oprimidos de la oportunidad de decir, con toda claridad: esto es lo que nos debéis. Para bien o para mal, existimos y estamos aquí. Queremos seguir estando aquí, pero tenemos que aceptar que ya no será bajo nuestras propias condiciones. Así que agudizo el oído e intento escuchar cuáles son las nuevas condiciones a las que me tengo que atener para existir. Impuestos. Así lo dijo Mbeki: transferir nuestros recursos. Pero ¿eso es todo? ¿Acaso quiere eso decir lo siguiente: «con vuestro dinero vale, pero, por Dios santo, ahorrádnos tener que lidiar con vuestras míseras y despreciables almas

⁴¹ M. Hill, *Whiteness: A Reader*, Nueva York y Londres: New York University Press, 1997, p. 3.

blancas»? [...] ¿No debería uno estar también dispuesto a ofrecerse como saco de boxeo?
¿Puede eso formar parte del trato?⁴²

Aunque aquí Krog está negociando su lugar en una «nueva» Sudáfrica desde una posición que acepta pero por la que, al mismo tiempo, siente repulsión debido a su ascendencia afrikáner, no solo está escribiendo y dirigiéndose a su comunidad cultural inmediata, sino a todos los blancos de Sudáfrica... y a los negros.⁴³ En una entrevista de radio de marzo de 2004,⁴⁴ Krog habló con vacilación y un cierto tormento de la imposibilidad para los blancos —incluso en círculos intelectuales, y quizá especialmente en esos círculos— de encontrar un lugar desde el que criticar o comentar cualquier hecho que sucediera (político o cultural). Además, añadió que esa posición de inconsistencia ontológica llegaba a tales extremos que la voz del crítico blanco se volvía inapropiada hasta como voz secundaria de apoyo en el debate público. Lo único para lo que sirve una voz blanca es para «manchar» el argumento que toca. Lo mejor que puede hacer, dice Krog, es mantenerse callada. La figura de la mujer silenciada vela la máscara de Rivière todavía más: la voz pública de la mujer blanca no está hecha para ser escuchada.

En este artículo he calibrado mi lectura alternando entre lo literario y lo social,⁴⁵ y he tenido en cuenta una muestra pequeña de novelas contemporáneas escritas por mujeres en inglés. Invito a que se tire del hilo del discurso contenido en ellas —y, de hecho, también del contenido en otros textos escritos por mujeres blancas, como, por ejemplo, las novelas de Pamela Jooste o Jo-Anne Richards; la poesía de Isobel Dixon o las historias en afrikáans de Jeanne Goosen— para revelar un tejido trazado dentro de una red más amplia de negociaciones de culpa alrededor de la identidad blanca sudafricana. Propongo entender estas hebras de discurso analizadas como señales de una crisis en la identidad blanca, como marcas reconocibles de un proceso ineludible que, como asegura Vron Ware en *Out of Whiteness*, «significa que nos movemos inexorablemente hacia un punto que se encuentra más allá del territorio del color y de las macabras y lívidas restricciones de “pensar en blanco”».⁴⁶

⁴² A. Krog, *Country of my Skull*, Londres: Vintage, 1999 [1998], pp. 437-438.

⁴³ Carli Coetzee escribe sobre la audiencia múltiple a la que Krog apela en «“They Never Wept, the Men of my Race”: Antjie Krog’s *Country of my Skull* and the White South African Signature», *Journal of Southern African Studies*, 27, 4 (Diciembre 2001), pp. 685-696. Coetzee plantea que la voz del texto es «plenamente consciente»; busca llegar a una comunidad (negra) más amplia y, al mismo tiempo, se dirige a un público blanco (que habla en inglés y en afrikáans).

⁴⁴ BBC Radio 3, *Over the Rainbow*, 17 de marzo de 2004.

⁴⁵ A. Quayson, *Calibrations. Reading for the Social*, Londres: University of Minnesota Press, 2003, p. xv: «Por “calibraciones” me refiero al procedimiento de tratar de arrancar algo del dominio estético para el análisis y la mejor comprensión de lo social».

⁴⁶ V. Ware y L. Back, *Out of Whiteness. Color, Politics and Culture*, Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2002.

En el periodo de transición actual que la historia sudafricana está atravesando, los escritores blancos, inquietos y angustiados, todavía siguen «pensando en blanco». En las palabras de Alex Mpondo (*Red Dust*): «Con una larga y triste historia a sus espaldas... todo a lo que Sudáfrica podía aspirar era a pasar página».⁴⁷ No será fácil hacerle una exfoliación a la narrativa sudafricana. En su lugar, lo que viene ahora es un proceso ambivalente, inestable, doloroso y radical, en el que todo será redefinido. Mientras llega, en un lugar del mundo que, como dice el narrador de Elleke Boehmer en *Bloodlines*, «se está pintando de nuevo de arriba abajo»,⁴⁸ una serie de mujeres blancas sienten la necesidad de buscar un discurso de renuncia y abnegación, con el que desangrarse hasta la anemia y conseguir una palidez unos cuantos tonos más clara.

⁴⁷ Slovo, *Red Dust*, p. 337.

⁴⁸ Boehmer, *Bloodlines*, p. 18.

8. CONCLUSIONES

Durante el proceso de creación de esta antología, he podido interiorizar la apreciación que Mata Buil (2016: 643) hace a propósito de las antologías traducidas en tanto que doble «manipulación» textual. A la «lectura personal del texto de origen, filtrado y reescrito con otras palabras», se une la selección misma del material que se incluirá en la antología y su ordenación.

Si las antologías se erigen como libros por el principio que las vertebraba, y el prólogo y otros elementos paratextuales son clave en la conformación de esa ligazón, en las antologías traducidas hay un tercer factor que interviene en la unión entre las partes: la traducción. En las antologías traducidas, el vertido de cada texto de origen a la lengua de llegada se realiza con un ojo puesto en ese principio vertebrador que planea sobre todos los textos escogidos, en ese hilo conductor que los transforma en un conjunto coherente, y eso afecta a algunas de las decisiones de traducción que se toman. Tanto en el prólogo como en el artículo traducido he tenido muy en cuenta el hilo que me había fijado para articular la selección.

Me gustaría apuntar ahora las cuestiones que podrían haberse ampliado en este trabajo. En la introducción a la nueva edición de su antología *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Warhol y Price Herndl (1997: ix) explican cuáles fueron los objetivos iniciales que los motivaron a crearla e identifican los defectos de los que suelen adolecer «most collections of feminist theory»:

Generally, if an anthology focuses on French feminist theories, it excludes Anglo-American approaches; if it brings together work on writings by women of color, it leaves out “mainstream” subjects; if it aspires to represent a broad spectrum of perspectives, it usually saves room for one or two voices to speak for issues of “race” or “post-colonialism” and perhaps one to speak for “sexual orientation.” Given the constraints of expense and space in such books, these editorial decisions make perfect sense.

Este párrafo me sirve para identificar algunos de los aspectos en los que podría profundizarse para enriquecer mi propuesta de antología. Warhol y Price Herndl disculpan sus carencias porque las achacan a limitaciones editoriales, mientras que, para perdonar las de mi propuesta, habría que remitirse a las consabidas palabras de Bartra

(1974 [1952]: 24): «Toda antología, se ha dicho, es provisional. Esta solo es *una* antología». Tan provisional que se pueden sugerir ya algunas mejoras.

Mi propuesta de antología no deja fuera a «“mainstream” subjects» ni existe un desequilibrio entre los temas tratados (no hay solo «one or two voices to speak for issues of “race” or “post-colonialism”», por ejemplo), pero sí que excluye las aproximaciones no anglo-norteamericanas. Sería prometedor no partir de esta limitación, para cumplir con el principio que Claudio Guillén (2005 [1985]: 420) le atribuye al comparatista, el estudio de «conjuntos supranacionales»: «el historiador de la literatura no se reduce a una sola época, *ni se reduce a los códigos que gobiernan una sola cultura*, ni se reduce a una concatenación de momentos sucesivos» (el énfasis es mío).

Asimismo, podría estirarse el arco cronológico que cubre la antología. Finke (1992: xi), experta en estudios medievales y teoría feminista, expresaba así su consternación en el prefacio a *Feminist Theory, Women's Writing*:

The more feminist criticism I read, the more it seemed clear that, as a practice, feminist literary criticism had been created from a canon of works by women written during the nineteenth and twentieth centuries in England and America. Rarely did feminists venture on the other side of a great divide erected around 1800, when, as Virginia Woolf comments in *A Room's of One's Own*, women supposedly first became writers. If, as many critics complained, Western feminism had excluded and silenced women of other races and other cultures, it had also excluded its own history before the nineteenth century.

Sería interesante remendar esa falta, aunque no solo porque, como dice Finke, las mujeres escribiesen desde antes del siglo XVIII (las obras literarias más antiguas incluidas en mi propuesta antológica datan de este siglo), pues esta antología no reúne en exclusiva textos escritos por mujeres.

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes primarias

- AI-YU NIU, Greta (2005). «Performing White Triangles: Joan Rivière's "Womanliness as a Masquerade" and *Imitation of Life* (1959)», *Quarterly Review of Film and Video*, 22:2, pp. 135-144.
- BRIEFL, Aviva (2009). «Cosmetic Tragedies: Failed Masquerade in Wilkie Collins's "The Law and the Lady"», *Victorian Literature and Culture*, 37:2, pp. 463-481.
- BUTLER, Judith (2002 [1993]). «Hacerse pasar por lo que uno no es: El desafío psicoanalítico de Nella Larsen», trad. Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós, pp. 241-266.
- CARTER, Sophie (1999). «This Female Proteus: Representing Prostitution and Masquerade in Eighteenth Century English Popular Print Culture», *Oxford Art Journal*, 22:1, pp. 57-79.
- CASTLE, Terry (1986). «Masquerade and Allegory: Fielding's *Amelia*», en: *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press, pp. 177-252.
- CAUGHIE, Pamela L. (2005). «Passing as Modernism», *Modernism/modernity*, 12:3, pp. 385-406.
- GILBERT, Sandra M. (1994). «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, pp. 57-120.
- GUBAR, Susan (1994). «The Lives of the Male Male Impersonator, the Loves of the Sextoid: Comedy and the "Sexual Revolution"», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. 3: Letters from the Front*, London: Yale University Press, pp. 319-358 (aunque incluiría hasta la 337, que se centra en la idea del «*male male impersonator*»).
- HORRELL, Georgina (2004). «A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in 'New' (White) South African Women's Writing», *Journal of Southern African Studies*, 30:4, Special Issue: *Writing in Transition in South Africa: Fiction, History, Biography*, pp. 765-776.

TAUCHERT, Ashley. (2000). «Woman in a maze: *fantomina*, Masquerade and Female Embodiment», *Women's Writing*, 7:3, pp. 469-486.

Fuentes secundarias

ADHIKARI, Mohamed (2006). «Hope, Fear, Shame, Frustration: Continuity and Change in the Expression of Coloured Identity in White Supremacist South Africa, 1910-1994», *Journal of Southern African Studies*, 32:3 (Septiembre 2006), pp. 467-487.

AMIGOT, Patricia (2007). «Joan Rivière, la mascarada y la disolución de la esencia femenina», *Athenea Digital*, 11, pp. 209-218.

BOEHMER, Elleke (2000). *Bloodlines*. Cape Town: David Philip.

BARTRA, Agustí (1974 [1952]). *Antología de la poesía norteamericana*, Barcelona: Plaza y Janés.

BRAUNSTEIN, Néstor A., PASTERMAC, Marcelo, BENEDITO, Gloria, SAAL, Frida (2003). *Psicología: ideología y ciencia*, México: Siglo XXI.

BURGOS DÍAZ, Elvira (2012). «Judith Butler: políticas performativas», en: Juan Manuel Aragüés y José Luis López de Lizaga (coords.), *Perspectivas. Una aproximación al pensamiento ético y político contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

BUTLER, Judith (1993). Passing, Queering: Nella Larsen's Psychoanalytic Challenge», *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York y Londres: Routledge, pp. 122-138.

— (2001). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós.

— (2002 [1993]). «Hacerse pasar por lo que uno no es: El desafío psicoanalítico de Nella Larsen», trad. Alcira Bixio, Buenos Aires: Paidós, pp. 241-266.

CASTLE, Terry (1986). *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford: Stanford University Press.

— (1993). *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*, Nueva York: Columbia University Press.

CHEUNG, Martha (2006). *An Anthology of Chinese Discourse on Translation. Volume 1: From Earliest Times to the Buddhist Project*. Manchester: St. Jerome Publishing.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (1986). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.

- CIRLOT, Juan Eduardo (2011). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
- DE MIGUEL, Olivia (2010). «Prólogo», en: Marianne Moore. *Poesía completa*, trad., ed. y prólogo de Olivia de Miguel, Lumen: Barcelona, pp. 7-21.
- DEUTSCH, Hélène (1979 [1925]). «La psicología de la mujer en relación con las funciones de reproducción», trad. Alicia Roig, *La femineidad como máscara*, Barcelona: Tusquets Editores, pp. 43-58.
- DRIVER, Dorothy (2007). «Gillian Slovo's *Red Dust* and the Ambiguous Articulations of Gender», *Scrutiny*2, 12:2, pp. 107-122.
- DUQUE, Carlos (2010). «Judith Butler y la teoría de la performatividad del género», *Revista de educación y pensamiento*, 17, pp. 85-95.
- EAGLETON, Terry (1988 [1983]). *Una introducción a la teoría literaria*, trad. José Esteban Calderón, México: Fondo de Cultura Económica.
- ECHEVARRÍA, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*, México: Era.
- FINKE, Laurie A. (1992). *Feminist Theory, Women's Writing*, Ítaca y Londres: Cornell University Press.
- FRAISE, Emmanuel (1997). *Les anthologies en France*. Paris: PUF.
- FRENKEL, Ronit y MACKENZIE, Craig (2010). «Conceptualizing 'Post-transitional' South African Literature in English», *English Studies in Africa*, 53:1, pp. 1-10.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Prieto, Madrid: Taurus.
- (2001). *Umbrales*, trad. Susana Lage, México: Siglo XXI.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan (1998 [1979]), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Cátedra.
- (2007). *Feminist Literary Theory and Criticism: A Norton Reader*. Nueva York: W. W. Norton.
- GUILLÉN, Claudio (2005 [1985]). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- GUTERL, Matthew Pratt (2013). «Passing», en: *Seeing Race in Modern America*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- HARPER, Philip Brian (1998). «Passing for What? Racial Masquerade and the Demands of Upward Mobility», *Callaloo*, 21:2, Emerging Male Writers: A Special Issue, Part II, (Primavera 1998), pp. 381-397.

- HAYWOOD, Eliza (2017). *Fantomina, o el laberinto del amor: Historia secreta de un romance entre dos personas de clase*, trad. Anaclara Castro-Santana, ed. particular.
- HOBBS, Allyson (2018). «Passing», en: Erica R. Edwards, Roderick A. Ferguson y Jeffrey O. G. Ogbar, *Keywords for African American Studies*, Nueva York: New York University Press, pp. 133-135.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2011). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología*, Madrid: Cátedra.
- KIME SCOTT, Bonnie (2007). *Gender in Modernism: New Geographies, Complex Intersections*, Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- LARSEN, Nella (1929). *Passing*, Nueva York y Londres: A. A. Knopf.
- MCLAREN, Peter (2005). *La vida en las escuelas. Una introducción a la pedagogía crítica en los fundamentos de la educación*, México: Siglo XXI.
- MATA BUIL, Ana (2016). *La antología como carta de presentación de un poeta. Estudio del modernismo norteamericano y propuesta de antología bilingüe de Edna St. Vincent Millay* (Tesis doctoral), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- (2020). «Prólogo. Edna St. Vincent Millay, otra voz moderna», en: Edna St. Vincent Millay. *Antología poética*, trad., ed. y prólogo de Ana Mata Buil, Barcelona: Lumen, pp. 9-51.
- NARCISI, Lara (2018). «“A New Type of Human Being”: Gender, Sexuality, and Ethnicity as Perpetual Passing in Jeffrey Eugenides’s *Middlesex*», en: Mollie Godfrey y Vershawn Ashanti Young, *Neo Passing. Performing Identity after Jim Crow*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 219-240.
- PELLEGRINI, Ann (1997). «Femmes Futiles. Womanliness, Whiteness, and the Masquerade», en: *Performance Anxieties. Staging Psychoanalysis, Staging Race*, Nueva York: Routledge, pp. 131-148.
- POULET, George (1969). «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, 1:1, New and Old History (Octubre 1969), pp. 53-68.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (2002 [1983]). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York: Routledge.
- RIVIÈRE, Joan (1929). «Womanliness as a Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, 10, pp. 303-309.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra.

- (2019 [1998]). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid: Cátedra.
- ROIG, Alicia (1979). *La femineidad como máscara*, Barcelona: Tusquets Editores.
- SABIO PINILLA, José Antonio (2011). «¿Es la antología un género? A propósito de las antologías sobre la traducción». *Hikma*, 10, pp. 159-174.
- SEIDEL, Michael (1988). «*Masquerade and Civilization: The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction* (review)», *Eighteenth-Century Fiction*, 1:1, pp. 79-82.
- SLOVO, Gillian (1997). *Every Secret Thing: My Family, My Country*. Londres: Abacus.
- (2000). *Red Dust*. Nueva York y Londres: Norton.
- SULZER, Johann Georg (1774). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Vol. 2, Leipzig: Weidmann und Reich.
- VIVEROS VIGOYA, Mara (2016). «La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación», *Debate feminista*, 52 (Octubre 2016), pp. 1-17.
- WARHOL, Robyn R. y PRICE HERNDL, Diane (1997). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Jersey: Rutgers University Press.
- ŽIŽEK, Slavoj (2016 [1996]). *El resto indivisible*, trad. Ana Bello, Ediciones Godot: Buenos Aires.

10. ANEXO

(Empieza en la página siguiente.)



A whiter shade of pale: white femininity as guilty masquerade in 'new' (white) South African women's writing

Georgina Horrell


To cite this article: Georgina Horrell (2004) A whiter shade of pale: white femininity as guilty masquerade in 'new' (white) South African women's writing, *Journal of Southern African Studies*, 30:4, 765-776, DOI: [10.1080/0305707042000313004](https://doi.org/10.1080/0305707042000313004)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/0305707042000313004>



Published online: 06 Aug 2006.




[Submit your article to this journal](#) 



Article views: 188



[View related articles](#) 



Citing articles: 11 [View citing articles](#) 

*A Whiter Shade of Pale: White Femininity as Guilty Masquerade in 'New' (White) South African Women's Writing**

GEORGINA HORRELL

(University of Cambridge)

'Hybrid' identity has been posited as a desirable ideal in post-apartheid South Africa. For white writers, this is as yet unrealised: white writing is still white writing. Indeed, contemporary writing in or of the New South Africa both conceals and displays a crisis in identity and subjectivity for whites – and in particular for white women. Gillian Slovo describes the necessity for role play, for a masquerade of normative feminine whiteness, during the years of apartheid and political detentions. However, the writing of her autobiography, which in many ways is not so much Gillian's life story as that of her parents, enacts a further, more complex masquerade. This article seeks to unmask hidden dilemmas of femininity, gesturing towards the troubled negotiations of a number of white women writers. The notion of femininity as masquerade is explicated in Joan Riviere's now well-known psychoanalytic essay, 'Womanliness as a Masquerade' (1929). Reference to Riviere's essay is not to excavate (colonial) psychoanalytic discourse unquestioningly as an apt tool for reading postcolonial texts, but rather to read this somewhat against the grain, so as to enable a reading of contemporary South African women's narratives which reveals traces of white femininity's dilemmas. The representations of white women in the texts of Gillian Slovo, Elleke Boehmer and Sarah Penny mark discursive paths – inscriptions of whiteness, guilt and culpability. In a part of the world being 'painted over again', some white women writers must, it would seem, seek a whiter shade of pale.

Men are like the earth and we are the moon; we turn always one side to them; and they think there is no other, because they don't see it – but there is.

Olive Schreiner¹

With a kind of desperate gusto, I threw myself into normality. My fixation reached a climax during our school's end-of-term play where I'd been given the role of gypsy dancer ... I stamped the ground, tossed my head, grinned wildly, my body calling on the audience to notice me.

A refrain kept echoing in my head:

Notice me,
notice me,
don't notice me.

I didn't know which I wanted.

Gillian Slovo²

* The research for this article was generously enabled by funding from the Arts and Humanities Research Board (UK).

1 O. Schreiner, *The Story of an African Farm* (London, Chapman and Hall, 1883), p. 217.

2 G. Slovo, *Every Secret Thing. My Family, My Country* (London, Abacus, 2000 [1997]), p. 76.

At the 'Literature in a New South Africa' conference held in March 1990, a month after the release of Nelson Mandela, Graham Pechey optimistically spoke of the potential for narratives of a South Africa freed from the apartheid regime. 'Today's narratives', he insisted, 'whether "fictional" or "political", are neither black nor white. At their best they are a rich and complex exfoliation of the empowering openness of the Freedom Charter, taking its plural and popular creativity into every corner of everyday life, reaching back across our tragically skewed path to modernity to recover and redeem old motifs and meanings, speaking in multiple idioms and accents of South Africa'.³ Whilst I wholeheartedly endorse Pechey's inspirational manifesto for South African texts, my reading of white narratives uncovers something which as yet resists freedom from binarised race identity. Ten years on from the birth of South African democracy, much white writing is still white writing: snagged on the hooks and burrs of history, shaded with hues of guilt and anxiety. Melissa Steyn, in her sociological work *Whiteness Just Isn't What It Used To Be*, explores the subjectivities of whites in the 'new' South Africa. Even the most hybridised – or in Pechey's term, 'exfoliated' – group that Steyn delineates remains trapped in an identity stained by the 'old' South Africa. 'Feelings of guilt and shame, hunches of illegitimacy – the psychological baggage that *hybridizing* white South Africans carry with them', she says, 'is not going to be light'.⁴

At the same 'Literature in a New South Africa' conference, Njabulo Ndebele described the disparities in cultural experience and expression in South African society by means of a stark and evocative image.

South African television continues to throw up dramatically contrasting images of life in that country, vast crowds demonstrating through the streets of Johannesburg, Cape Town, or some other city ... [displaying a] purposeful coalescence of collective intention ... the *toyi-toyi* dance. In the same newscast, however, will be a sports report in which white women in their immaculately white uniforms in the deliberate composure of their surroundings, are seriously engaged in a game of bowls. Of course, there is nothing quite so forgettable, under the circumstances.⁵

Of course, this image is *not* forgotten, but recorded in all its striking, metonymic import by Ndebele, who goes on, later in his paper, to say, 'It is not possible that the women of the bowling club could be entirely unaware of the *psychologically distant, yet brooding presence*, of a world in ferment; one to which they owed in large measure, their exclusive privilege' (my italics). Blindness to the colour black, Ndebele asserts, 'crystallised a way of perception which was studiously cultivated into a way of life'.⁶

It is altogether pertinent and, indeed, particularly apt to my interests, that Ndebele should choose this particular image: of white women, dressed in dazzling white, blindly involved in a seemingly purposeless, indulgent pursuit. I wish to excavate, in some measure, the figures and voices of white women, their 'way of perception' – that which must be forgotten, that which must be obscured – from a number of white women's narratives of the 'new' South Africa. What I question is whether these texts indicate that white women enjoy an entirely oblivious, tranquil expression of being – in apartheid or post-apartheid South Africa. What I would like to suggest, rather, is that there is a thread of feminine subjectivity which runs through the writings of white women, a homology of guilt and subterfuge, desire and fear, which indicates that the 'brooding presence' mentioned by

3 G. Pechey, "'Cultural Struggle' and the Narratives of South African Freedom", in E. Boehmer, L. Chrisman and K. Parker (eds), *Altered State? Writing and South Africa* (London, Dangaroo Press, 1994), p. 33.

4 M. Steyn, 'Whiteness Just Isn't What It Used To Be' *White Identity in a Changing South Africa* (Albany, State University of New York Press, 2001), p. 144.

5 N. S. Ndebele, 'Liberation and the Crisis of Culture', in Boehmer, Chrisman and Parker (eds), *Altered State?*, p. 3.

6 *Ibid.*, p. 5.

Ndebele may not be as 'psychologically distant' as he imagined. Michael Chapman, in a chapter, in his *Southern African Literatures*, on Olive Schreiner – the first, much celebrated white woman, southern African novelist and writer – argues that 'being white in Africa is a standard theme in white South African writing'.⁷ Schreiner in particular, he insists, wrestles with the complex and painful questions which cluster around identity: 'what must I be, and do, to live in the colony at this time?' Yet more particularly, of course, Schreiner writes about what it means to be a white *woman* in Africa. It is this knot of identity which dominates her texts⁸ and which, I suggest, dominates those of contemporary women who, in a sense, take up her pen.

If dilemmas of femininity and white identity occupied Schreiner in colonial southern Africa, a postcolonial, post-apartheid South Africa has presented white women with dilemmas if anything more complex. In *Every Secret Thing: My Family, My Country*, Gillian Slovo describes the necessity for role play, for a masquerade of normative feminine whiteness, during the years of apartheid and political detentions (her mother, Ruth First, was imprisoned for her political activities at this time). Her autobiography and the narratives of her fictional texts enact further modalities of masquerade. The novels of Elleke Boehmer and Sarah Penny similarly evoke questions of white feminine identity, its excess and its breaches; whilst the tortured white writings of Antjie Krog gesture towards a stripping of masquerade and reveal whiteness coloured a bloody red. I would like to suggest that writing in or of the 'new' South Africa both conceals and displays a crisis in identity and subjectivity for whites – and in particular for white women.

Riviere, Masquerade and the Daughters of Empire

The notion of femininity as masquerade is explicated in Joan Riviere's now well-known psychoanalytic essay, 'Womanliness as a Masquerade'.⁹ Written in 1929, Riviere's study begins as an attempt to theorise a 'puzzle': a 'particular type of intellectual woman' with whom she had to deal in her practice as analyst. Riviere complains that some women engaged in professional work are difficult to classify psychologically in that, despite their involvement in the world of men, they are not overtly masculine and indeed, seem 'to fulfil every criterion of complete feminine development'.¹⁰ Riviere's essay is, in many respects, an extension of the work begun by a group of which Schreiner, while she was in London (1881–1889), was a part and who were interested in the nature of sexuality and feminine identity.¹¹

Riviere's 'puzzle' is resolved in her essay into something of greater import than a classification of type. The analyst proceeds to draw conclusions that reach far more widely than the category of woman who, in the 1920s, trespassed into the masculine, or public, domain. She reaches across the face of femininity in late-imperial English society, to reveal what she believes to be a mask, a masquerade. 'What is *das ewig Weibliche*?' she asks, and concludes that women construct 'fully developed femininity' as a guilty and fearful renunciation of 'sadistic castration-wishes'. The passivity of women, as well as the anxiety and guilt associated with acts of female authority or agency, are thus signs of a

7 M. Chapman, *Southern African Literatures*. Longman Literature in English Series (London, Longman, 1996).

8 Most particularly, in *The Story of an African Farm*.

9 J. Riviere, 'Womanliness as a Masquerade', in V. Burgin, J. Donald and C. Kaplan (eds), *Formations of Fantasy* (London, Methuen, 1986).

10 *Ibid.*, p. 36.

11 The 'Men and Women's Club', led by Karl Pearson, which concerned itself with 'the status of moral judgement, moral change, fact and truth in the face of received opinion about the sexes'. I quote here from the biography written, significantly, by Gillian Slovo's mother, Ruth First, and Ann Scott (a feminist writer). R. First and A. Scott, *Olive Schreiner* (London, André Deutsch, 1980), p. 146.

subjective position expressed, in Riviere's words, by 'I must not take, I must not even ask; it must be *given* me'. The capacity for (feminine) 'self-sacrifice, devotion, self-abnegation' thus 'expresses efforts to restore and make good, whether to mother- or to father-figures, what has been taken from them'. The woman's feminine masquerade is, ultimately, a matter of life or death; an elaborate, guilty charade aimed at placating and appeasing; a gentle mask which veils a horror.

Of interest to my post-apartheid analysis, however, is not only the masquerade described by Riviere, but also that which she unintentionally, unconsciously, performs. In the many discussions and elaborations of Riviere's theory that have taken place since the original publication of her essay,¹² few have commented on the striking central piece of her article.¹³ In the discussion of her patient's 'castration complex', Riviere recounts a dream, a 'phantasy', which she regards as key to her analysis.

But there was a further determinant of the obsessive behaviour. In a dream which had rather a similar content to this childhood phantasy, she was in terror alone in the house; then a negro came in and found her washing clothes with her sleeves rolled up and her arms exposed. She resisted him, with the secret intention of attracting him sexually, and he began to admire her arms and caress them and her breasts. The meaning was that she had killed father and mother and obtained everything for herself (alone in the house), became terrified of their retribution (expected shots through the window), and defended herself by taking on a menial role (washing clothes) and by *washing off* dirt and sweat, guilt and blood, everything she had obtained by the deed, and 'disguising herself' as merely a castrated woman. In that guise the man found no stolen property on her which he need attack her to recover and, further, found her attractive as an object of love. Thus the aim of the compulsion ... was chiefly to make sure of safety by masquerading as guiltless and innocent.¹⁴

The core compulsion in her patient's dream is, according to Riviere, the need to ward off danger by attempting to atone for harm. The woman in the dream is washing off 'dirt and sweat, guilt and blood'. What the analyst does not comment on is the fact that the recipient of this act, that is the observer of the masquerade, is a black man. By not reading this most particular marker in any explicit way, Riviere masks not only the 'negro' in the dream, but also masks her client's as well as her own race as that of the (white) ruling oppressor or coloniser; that is, one who has benefited by illegitimate gain. In a double-handed move, the analyst obscures the racial drama, with all its themes of theft, guilt, power and reprisals. The unspoken, unacknowledged conclusion is that the white woman quite rightly fears retribution from this black figure. Not only must she mask and/or wash off guilt associated with the usurping of power belonging to her parents (and in particular, her father), but she must also in some way atone for wrong done to an 'Other' who is both desired and feared.

It was, of course, Fanon who later (1952) wrote of the unconscious nature of the 'racial drama' for the white man and woman. Guilt, according to Fanon, is the reason for this repression, and is implicit in the very conditions that surround white colonial experience.¹⁵ Furthermore, in a highly controversial section of *Black Skin, White Masks*, Fanon insists that (many) white women both fear and deeply desire sexual relations – even rape – with black men. Although I would prefer to question critically Fanon's statement that 'fear of

12 Particularly in film theory. See, for example, S. Heath, 'Joan Riviere and the Masquerade', in Burgin *et al.* (eds), *Formations of Fantasy*, pp. 45–61; J. Fletcher, 'Versions of Masquerade', *Screen*, 29 (Summer 1988), pp. 43–70 and M.-A. Doane, 'Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator', in *Feminist Film Theory: A Reader* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999), pp. 131–145.

13 J. Walton, in 'Re-Placing Race in (White) Psychoanalytic Discourse: Founding Narratives of Feminism', *Critical Inquiry*, 21 (Summer 1995, pp. 775–804), does comment on Riviere's omission, connecting the interpretation of the dream to Lacan and discourses of power. She does not comment on its possible relation to whiteness and guilt.

14 Riviere, 'Womanliness as Masquerade', pp. 37–38.

15 F. Fanon, *Black Skin, White Masks* (London, Pluto Press, 1993 [1952]), p. 150.

rape' is itself a crying out 'for rape'.¹⁶ I nonetheless find it provocative that he links guilt, fear, desire and the unconscious in this way, in reference to white female subjectivity. I suggest that Riviere's silence on race is indicative of an unspoken, unacknowledged – indeed, unconscious – colonial/racial guilty ambivalence: the 'negro' a metonymic eruption. Riviere's reading of her patient's dream is most illuminating in terms of what it seeks to mask. What is significant for the reading of white *women* in Africa is that it is precisely within this early attempt to disclose feminine performativity that racial desire and fear is concealed.

Womanliness, according to Riviere, could be worn as a mask, 'both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods'. The elaborate masquerade of the feminine is a means of deflection, the means of covering up a crime: theft, illicit acquisition or assertion of power. What then of *white* womanliness? By (re-)placing Riviere's writing in the context of imperial history, by assuming a dialectical exchange between metropolis and colony,¹⁷ and by reading Riviere as a white woman theorising guilt and retribution in a Britain locked into struggles which will lead to the death of the Empire, Riviere's notion of feminine masquerade is productively expanded. Guilt, masked in a complex and constantly diverse, malleable manner, forms a discursive thread through white colonial and postcolonial texts. Masquerade, the necessary performance of guiltless, innocent, self-effacing and self-sacrificing white femininity is, I would like to suggest, an 'obsession' or 'narcissistic insurance' which remains implicit in the writing of white women: women who, like Schreiner in colonial, pre-apartheid southern Africa are compelled to ask, 'What must I be and do – or rather, perhaps – what must my protagonist be and do, to live in South Africa at this time?' Furthermore, my reading of writers like Gillian Slovo, Sarah Penny and Elleke Boehmer – through the lens of Riviere's sexology – begins to reveal traces of an ontological homology: a thread of guilt woven into a tissue of concealment.

The Story of an African (White) Woman

In both Gillian Slovo's autobiography and in her novel *Ties of Blood*, the writer outlines and performs the dilemmas of identity and loyalty experienced by a daughter whose mother and father are enmeshed in a bloody and costly struggle against the apartheid state. As Sarah Nuttall has pointed out, 'Fear and secrets ... were central to the circumstances of Slovo's childhood in South Africa'.¹⁸ Slovo describes herself as a child as 'passing for white'¹⁹ – aspiring to a normative feminine whiteness that had nothing to do with 'terrorist' activities. She carried, she says, 'an unbearable sense of responsibility and guilt'. This guilt is, on the face of things, unlocated. What is masked, however, is the anger and pain of a child deprived of her parents' wholehearted attention. Slovo alludes to this, describing how as a child she was prohibited from 'whining' by the weighing of 'their needs' (that is, the needs of the 'impoverished masses') against her own.²⁰ Slovo's narrative represents a guilt

16 *Ibid.*, p. 156.

17 Schreiner's writing facilitates this assumption. As Laura Chrisman suggests in her study of *Trooper Peter Halket of Mashonaland* (London, Unwin, 1897), in her novella and letters, as well as through her public life in London, Olive Schreiner effectively destabilises the boundary between colony and metropolis, erasing any sense of ethically sealed social spheres. L. Chrisman, *Rereading the Imperial Romance. British Imperialism and South African Resistance in Haggard, Schreiner and Plaatzje* (Oxford, Oxford University Press, 2000), p. 137.

18 S. Nuttall, 'Popular Stories of Apartheid: Gillian Slovo's South African Novels', *Journal of Commonwealth Literature*, xxxii, 1 (1997), pp. 79–92.

19 Slovo, *Every Secret Thing*, p. 60.

20 *Ibid.*, p. 98.

that is both consciously derived from the privilege afforded her by her white skin (and the desire to enjoy that as other white children did) and (at least partially) unconsciously effected by a complex, painful relationship with her parents. Furthermore, the act of the autobiographical narrative itself confirms the necessary negotiation of guilt and the effacing of anger and ego by the narrator. This is not so much Gillian Slovo's story as that of her parents; a text in which a dutiful daughter celebrates – albeit in an apparently realistic light – two people who gave up their lives as privileged whites in order to bring about reparation. In the closing pages of *Every Secret Thing* she describes how her father, Joe Slovo, is buried as an honorary black man in Avalon, Soweto.

The central character in Slovo's novel *Red Dust*²¹ is similarly concerned with appearance, authenticity and the place of white femininity in Africa. Sarah Barcant is a lawyer who leaves New York at the summoning of her earlier and now elderly mentor Ben Hoffman. She returns to Smitsrivier in order to assist him with one last case: the representation of a 'victim', Alex Mpondo, in a hearing of the Truth and Reconciliation Commission. The parallels between 'Sarah' and Gillian – character and novelist – are implicit, with Ben Hoffman playing a shadowy Joe Slovo (Joe as he would have been on Gillian's six-month stay in South Africa: 'mortally ill'²²). Slovo deftly sets up a picture of a woman who had left the agonies, contradictions and conflicts of South African white womanhood behind, in order to immerse herself in a metropolitan environment apparently less fraught. Shortly after arriving in the dry, dusty Eastern Cape town, however, Sarah is brought face-to-face with the realities of white femininity in South Africa.

When one of the men saw her looking, his eyes flicked sideways. It was an almost imperceptible movement which his companions instantly understood. Their laughter was abruptly stanchied as was their conversation and they moved together, cutting her out, their expressions mutated from animated to morose, reminding her of such encounters endlessly repeated during her childhood. Fourteen years had gone by since she'd last been witness to any, but the feelings this one evoked came flooding back – that horrible composite of shame and fear.²³

Sarah's role in this dialectical cross-racial, cross-gender encounter is one of 'horrible ... shame and fear'. As the black men alighting from the taxi note the white woman, they enact a scene of metonymic allusion to the state of apartheid: a script written by the restrictive set of racial and sexual roles laid down by the Immorality Act (repealed in 1987). These defined the limits of acceptable sexual behaviour – an extension of the state's monitoring of land boundaries and borders, under the policy of separate development, to the monitoring of corporeal boundaries: that is to say, racial separation. A number of writers have referred to the key role played by the white woman in this economy of power and purity,²⁴ and most particularly to their role as 'border markers'.²⁵ This scene also has some striking resemblances to the dream described earlier in this essay from Riviere's work. The white woman feels both excluded ('they moved together, cutting her out') and afraid, threatened. Her shame is unexplained: is she shamed by her interest (they 'saw her looking') or by her transgressive proximity? Or is this 'shame' also a cipher for a more complex historical guilt, for roles played out in a past delineated by theft and privilege; for

21 G. Slovo, *Red Dust* (London, Virago, 2000).

22 Slovo, *Every Secret Thing*, p. 171.

23 Slovo, *Red Dust*, p. 10.

24 V. Ware, *Beyond the Pale: White Women, Racism and History* (London, Verso, 1992); A. L. Stoler, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule* (New York, University of California Press, 2002); D. Driver, 'Woman as Sign in the South African Colonial Enterprise', *Journal of Literary Studies*, 4 (1988).

25 A. McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (London, Routledge, 1995).

ontological positions rendered impossible or intolerable in a discourse of reconciliation and the imperative of acknowledged hybridity?

At the conclusion Slovo's Sarah will eventually return to New York. What she acknowledges, however, is that she is 'defined', marked by the 'red dust' of South Africa in a manner that refuses erasure. It is only in the metropolis, however, in New York, that she believes she can adopt a persona that hides or obscures these marks. The text is interestingly contradictory or ambivalent on this point, the autobiographical impulses²⁶ of the writer breaking through the narrative, both revealing and obscuring identification or allegiance – indeed, complicity in the roles which are inscribed by the 'contours' she describes.

...That she had run away from this place, and kept away so long, revealed to her what she had previously refused to acknowledge – that try as she might to escape it, this country defined her. It would be with her no matter where she was. South Africa in its extravagance.

...

It had been home to her and yet now New York beckoned. She had a different life there, an ordinary life unmarked by the contours of heroism, sacrifice and guilt that were so much a piece of everything South African.²⁷

At the conclusion to Sarah Penny's novel, *The Beneficiaries*, Lally, a white South African émigré living in London, faces her oppressive childhood and returns to South Africa, to the Eastern Cape. The catalyst for her decision to return is a letter from the Truth and Reconciliation Commission which indicates that her knowledge of particular events makes her complicit in the apartheid system. As a white South African she is, of course, by definition a 'beneficiary' of that system. The novel shuttles between Lally's anorexic teenage self, caught in the sadism of a South African boarding school, and the older but seemingly equally damaged and disturbed woman who is eventually brought to face her past. Both the older and younger Lally shun positions of prominence, choosing instead 'anonymity (an obedient child in a corridor)'²⁸ – femininity as apparent compliance – whilst rejecting inwardly the mores of the society she is forced to tolerate. Her adolescent anorexia is thus an external sign, a corporeal textuality that declares, ironically, the necessity of abstraction. Her fragility, her physical lack, gestures towards the desire to render the self inconspicuous, absent from the harsh complicity of white militarised society, detached from quotidian existence under apartheid. Whilst the young Lally is sheltered, in a sense, within a whites-only school, the novel is careful to draw the connections between the cruelty of adolescence and its amplification and extension within a political system that encourages stringent military training for boys, in order to prepare for *swart geweld* (black violence/peril). Lally's withdrawal – physical and emotional – is from a system which demands intellectual compliance with a discourse of oppression and brutality.

Lally stays away from the South Africa of the 1980s, in London, to avoid choosing between being 'a citizen or an activist'. Her deliberations over choices and roles are inextricably concerned with her white, feminine identity and reveal the dilemmas of masquerade, the inevitable performance within ontology.

Being a citizen will mean shutting herself down, shutting down her faculties – sealing her eyes, ears, mouth, mind – blundering as obtusely as possible through whatever is thrown at her – studentship, schoolmistrusting, marriage. It will be a pretence but life is always a pretence.

26 Slovo resides in London but returned to South Africa for the Truth and Reconciliation Commission hearing which considered the events surrounding her mother's death by bomb blast (1982).

27 Slovo, *Red Dust*, p. 338.

28 S. Penny, *The Beneficiaries* (Johannesburg, Penguin Books, 2002), p. 14.

The idea of being an activist is less clear. She knows indistinctly that there is a category of white women *those terrible unnatural women* who help perpetrate violence, who operate somehow in a way which is destructive to the state. The name Ruth First is in her mind.²⁹

The figure of the white woman is thus clearly marked for a restrained number of acceptable guises, all of which demand limited, restricted accessing of the public space. Indeed, within the definition outlined in this text, being a 'citizen' signifies complete denial or shrouding of self, where 'self' implies critical agency. The alternative is simply 'unnatural' womanliness: women who choose acts of violent denial over roles of support and nurturance (like 'schoolmistressing'). Many white women in South Africa during the State of Emergency (as Thenjiwe Mtintso pointed out in her address to the 'Special Hearings on Women' at the TRC) supported the armed forces of the South African apartheid state, sent packages to the 'boys on the border', demonstrated their supportive roles as wives, lovers and sisters and were thus inscribed within a discourse of guilty collusion.³⁰ Penny's character attempts to evade this complicity by leaving South Africa.

As in Slovo's novel, the Truth Commission forms a nexus for past and present, individual and social, private agony and public event. Initially, for a woman who has chosen self-controlled isolation, a persona of extreme reserve and withdrawal – demonstrated most eloquently by her eating disorder – public expression is impossible. 'Even if it is only the reading of a letter, it is her letter, her words, her life, her past. How can what has been so entrenched in private space move so defiantly to the public space?'³¹ Interestingly, her testimony is noted as an act of defiance: what had been silenced by the conventions and restrictions of aggressive, patriarchal structures in her boarding school must now, apparently transgressively, erupt. Once she has taken the opportunity to 'confess' by letter, to express what it was she witnessed, Lally returns to South Africa to face her culpability; her place – albeit tainted, tentative – in a country marked by 'heroism, sacrifice and guilt'.

In contrast to Slovo and Penny's novels, Elleke Boehmer's *Bloodlines*³² is set at a point prior to the advent of the Truth and Reconciliation process. Nonetheless, truth, reconciliation and white, feminine reparation are the distinctive discursive threads which colour the narrative. The novel's plot is complex, pivoting around four women and moving between past (the Boer War) and present (the early 1990s). Anthea, whose fiancé is killed by a bomb, plays the role I have attempted to outline in this article. Like Sarah Penny's character, Anthea is thin, restrained and pale, almost colourless. Described by the overweight, Coloured woman, Dora, she is 'light-skinned and blonde, blond with highlights'. 'Funny', thinks Dora, 'how so many of them want to look even paler than they are'.³³ Anthea's pallid vulnerability becomes a motif within the narrative; her susceptibility to sunburn a subject of conversation and concern.

'I have thin skin, I know, prone to moles. It's irritating. Sun-sensitive but not a real blonde. Pale skin without the benefits.'

Speaking without thinking, Dora suspects.³⁴

The poet, Isobel Dixon, similarly inscribes the body of a white woman with texts of vulnerability and fragility in 'every twenty-six seconds', a poem about South Africa's high rape statistics.

29 *Ibid.*, p. 177.

30 *The Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*, Volume 4 (London, Macmillan Reference Ltd., 1999 [1998]), p. 312.

31 Penny, *The Beneficiaries*, p. 200.

32 E. Boehmer, *Bloodlines* (South Africa, David Philip Publishers, 2000).

33 Boehmer, *Bloodlines*, p. 36.

34 *Ibid.*, p. 71.

she is a mollusc, pale, without a shell
 she sunburns easily
 wears layers of cream
 a hat when walking on the beach
 and often finds bruises on her hips

...

she takes the kitchen knife to bed
 and prays her fifteen minutes fame
 won't be the television reconstruction
 of the scene, the crime, her shame³⁵

Dixon presents the feminine white figure at its most defensive, cringing at the thought of the potential she represents for public shaming. She is easily damaged, apparently innocent, ultimately powerless in a society that will not protect her. She should, the narrative voice suggests, 'marry' or 'move back home' – presumably to claim male protection within a deeply patriarchal system. It is, however, her skin colour that appears to render her most apt for this subjective position: she is 'pale' and thus 'without a shell'.

The anxious discourses surrounding skin colour are of course endemic to South African narrative, the taint of pigment expressed in its crudest form within the laws of the apartheid state. What Boehmer's text explores, however, is the staining of white women's subjectivities as an inevitable consequence of that ambivalent pale benefit. In the section of the novel which deals with the colonial past (the Boer War), the British nurse, Kathleen Gort, lists 'Personal Essentials for Africa'. She prepares for travel from Ireland to assist the wounded in the battlefields and British concentration camps in Natal. She notably concludes with the following:

Papier poudre?

Aunt Margaret's advice: a hot climate gives a tendency to greasiness, even in the best complexions. I am aware that my complexion is far from good....Papier poudre, Aunt says, leaves no white streaks.³⁶

Thus her white skin is to be protected from the heat of Africa, masked with cosmetics. It will not be an easy adaptation for the idealistic, anti-imperialist Kathleen and she is by no means left unmarked.

In South Africa just before the first democratic elections, Anthea's uneasy deliberations over the significance of Dora's comments on her skin become laden with significance, over-determined by the burdens of historical infection.

What she saw in the mirror was the red-brown half-circle of her collar burn and a mole, two moles, nothing angry. A familiar aspect of her body since childhood summers, wearing the garment of her white skin. ... Moles as concentrations of melanin, nuggets of darkness bedded deep in skin whatever its colour or sheen. We all carry a blackness inside us, Dora Makken was saying? A treacherous blackness to boot.³⁷

The susceptibility of white skins to sunburn becomes more than a corporeal indicator of the inadequate adaptation of people of European origin to African conditions. It becomes a page of betrayal, a surface which may seep, may reveal guilty subtexts – or rather, this is how Anthea reads Dora Makken's comments on her skin. Boehmer's text suggests, however, that Dora's remarks gesture towards a desired yet complex hybridity, a mesh of common origins, the threads of which link rather than divide South Africans. Indeed, the

35 I. Dixon, *Weather Eye* (Cape Town, Carapace Poets, Snailpress, 2001), pp. 36–37.

36 Boehmer, *Bloodlines*, p. 38.

37 *Ibid.*, p. 75.

unravelling of the plot of the novel indicates that it is precisely the complexity of racial heredities, of past alliances, which may facilitate and enable a discourse of hope for white subjectivities. Nonetheless, it is Anthea's sense of responsibility for social ills, her sense that she is in some way accountable, as a white woman, for the actions of 'freedom fighters' – for the bomb blast that killed her fiancé – that propels her into a series of actions designed to assist the man who planted the bomb.

Together with the bomber's mother, Dora, Anthea enacts a recuperation of the past in order to redeem and transcend the present. What is particularly significant is that Anthea sacrifices – or effaces – her own loss and trauma, in an attempt to facilitate applications for the Coloured bomber's release. Critics³⁸ have pointed to the snags in credibility caused by the figure of a young white woman who not only attempts to assist in the pardoning of her lover's killer, but also asks to wear the bomber's T-shirt. I suggest, however, that whilst Anthea's character may mark a flinching in the narrative, the subjectivity she performs provides a metonymic marker in the allegorical patterns of the novel: designs in the discourses of the 'new' South Africa which indeed (as Boehmer's text indicates) had their roots in the colonial past. Schreiner's heroine, Lyndall, in *The Story of an African Farm* died despite – and perhaps precisely as a consequence of – her expressed desire for agency, aware of the masquerade of femininity she was obliged to perform in the colony. The white women in the novels of a post-apartheid South Africa enact feminine roles which, of necessity, cloak agency in the robes of collective contrition and reparation.

It is significant that in one of the very few testimonies delivered by a white woman at the TRC,³⁹ the speaker, in this most public of forums, similarly assumes an attitude of self-effacement and submission. Beth Savage, a woman whose life has been irreparably constrained by physical and emotional damage caused in an attack on a social gathering at a golf club in East London, issued the following final, extraordinary plea at her hearing.

... what I would like, what I would really, really like is, I would like to meet that man that threw that grenade in an attitude of forgiveness and hope that he could forgive me too for whatever reason.⁴⁰

Savage's desire is for reconciliation – she is willing to submit her individual status as 'wronged' to the broader demands of society's imperative for collective penitence. Furthermore, her public appearance at the hearing for 'victims', potentially her act of self-affirmation, or assertion of her right to justice, is undermined by her final acknowledgement of shared white guilt. As with Boehmer's Anthea, suffering is subsumed by the greater need for reparative, sacrificial and deferential action.

What I have attempted to unmask in this article is the negotiation of identity performed by white women in contemporary South African narratives. The stories told are of guilt and alienation; of truth and reparation; of women's place in a space inscribed by shame, fear, power and desire. Mike Hill, in his introduction to *Whiteness: A Reader*, says that immanent in a whiteness which is critically aware of itself, lies a conflict which contains the terrifying contradictions between 'what whiteness wants' and what – despite efforts to the contrary – whiteness 'is'. He insists, quite rightly, that any scholarly activity around notions of whiteness must assume the impossibility of a white identity free from histories of domination and power. Thus, whilst the white critic may desire the identification – the

38 For example, K. Scherzinger, review in *Scrutiny2. Issues in English Studies in Southern Africa*, 6, 2 (2001), pp. 76–77.

39 Of the 7,128 applications for amnesty received by the Commission only 56 were known to come from women. Even fewer were white women. A small number of white women testified as 'victims'.

40 Transcript. 'Truth and Reconciliation Commission Human Rights Violations Submissions – Questions and Answers', 17 April 1996 (Case EC0051/96). Website: <http://www.doj.gov.za/trc/trccom.htm>

exposure – of whiteness as race, she must also be prepared to contemplate and reflect its ‘face of terror’.⁴¹ This acknowledgement is, for white women in South African fiction, complicated yet further by the narcissistic insurances demanded by femininity’s masquerade. Like the novelists to whom I have referred, Antjie Krog observed and wrote about the Truth and Reconciliation Commission, looking whiteness, its terror, directly in the face. An Afrikaans poet and journalist, Krog’s wrestling with identity, her appalled recognition of her particular and unavoidable complicity with the men named as perpetrators at the hearings she recorded, are documented in a text which speaks of guilt, of shame and of the desire for an impossible reparation.

The failure of Afrikaner leadership to admit that something is owed has not only left the Afrikaner trapped in anger and guilt, but it has, somewhat deviously, deprived the oppressed from the opportunity to say, clearly: this is what you owe. We of the white nation try to work out the conditions for our remaining here. We are here for better or worse. We want to be here, but we have to accept that we can no longer stay here on our terms. Therefore I prick up my ears and try to hear what the new conditions for my existence are. Taxes. Mbeki mentioned that – the transfer of resources. Is it that? Is he saying: your money will do, but please dear God, spare us your meagre little white souls? ... And should one not also be willing to be available as a punchbag? Can that be part of the deal?⁴²

Whilst Krog negotiates her place in a ‘new’ South Africa from a position which both acknowledges and is repulsed by her specifically Afrikaner heritage, she writes and speaks not only for her immediate cultural community but for/to all South African whites – and to blacks.⁴³ In a radio interview in March 2004,⁴⁴ Krog spoke in halting, tortured tones of the apparent impossibility for whites, even – and perhaps most especially – in intellectual circles, to locate a place from which to critique or comment on events (political or cultural). Furthermore, and yet more tellingly, she argues that this position of ontological tenuousness is such that it renders the white would-be critic unfit even as supporting voice in public debate: that a white voice serves only to ‘taint’ the argument with which it engages. Better, she suggests, to remain silent. The figure of the silenced woman takes Riviere’s masquerade one obscuration further: this public white woman’s voice is not fit, it would seem, to be heard.

In this article I have employed a calibration of reading which shuttles between the literary and the social,⁴⁵ and which takes into account the writing of a small sample of contemporary women’s novels written in English. My suggestion is that a teasing of discourse within these and, indeed, other white women’s texts – for example, the novels of Pamela Jooste, or Jo-Anne Richards; the poetry of Isobel Dixon, or the Afrikaans narratives of Jeanne Goosen – reveals threads which may be traced in the wider mesh of guilty negotiations surrounding white South African identity. I suggest that these strands are indicators of a broader crisis in white identity, are identifiable markers in a larger, ineluctable process which, as Vron Ware insists in *Out of Whiteness*, ‘means moving inexorably toward a place that lies beyond the homelands of colour and the ghastly strictures of “thinking white”’.⁴⁶ In this transitional period in South African history, white

41 M. Hill, *Whiteness: A Reader* (New York and London, New York University Press, 1997), p. 3.

42 A. Krog, *Country of my Skull* (London, Vintage, 1999 [1998]), pp. 437–438.

43 Carli Coetzee writes of Krog’s multiple audience in “‘They Never Wept, the Men of my Race’: Antjie Krog’s *Country of my Skull* and the White South African Signature”, *Journal of Southern African Studies*, 27, 4 (December 2001), pp. 685–696. Coetzee suggests that the voice in the text is ‘highly self-conscious’, appealing for inclusion within the wider (black) community in South Africa, whilst simultaneously addressing a white (English- and Afrikaans-speaking) audience.

44 BBC Radio 3, *Over the Rainbow*, 17 March 2004.

45 A. Quayson, *Calibrations. Reading for the Social* (London, University of Minnesota Press, 2003), p. xv. ‘When I speak of calibrations, I intend it to mean that situated procedure of attempting to wrest something from the aesthetic domain for the analysis and better understanding of the social’.

46 V. Ware and L. Back, *Out of Whiteness. Color, Politics and Culture* (Chicago and London, University of Chicago Press, 2002).

writers are still, uneasily, 'thinking white'. In Alex Mpondo's words (*Red Dust*), 'There was too much bad history ... all that South Africa could aspire to was a general moving on'.⁴⁷ There will be no easy exfoliation of South African narrative, but rather, I suggest, an ambivalent, unstable and unavoidably painful *process* of radical redefinition. In the interim, in a part of the world that is, as Elleke Boehmer's narrator says in *Bloodlines*, being 'painted over again',⁴⁸ a number of white women writers must of necessity, it would seem, seek a discourse of self-effacement, a bleed into anaemia – a whiter shade of pale.

GEORGINA HORRELL

New Hall, University of Cambridge, Huntingdon Road, Cambridge CB3 0DF, UK. E-mail: georginahorrell@hotmail.com

47 Slovo, *Red Dust*, p. 337.

48 Boehmer, *Bloodlines*, p. 18.