

I

INTRODUCCIÓN

1.1. Antecedentes históricos

En 1981, un joven Salman Rushdie, escritor indo-paquistaní exiliado en Londres, ganaba el Booker Prize, el más prestigioso de todos los premios literarios en el mundo anglosajón, con su obra *Midnight's Children*. Que una obra literaria escrita por un inmigrante recibiera la atención de la crítica no era novedoso. Ya otros, como Sam Selvon (*The Lonely Londoners*, 1956), George Lamming (*In the Castle of My Skin*, 1953) habían suscitado algún interés dentro de un país que a partir del año 1948, con la llegada del buque *Windrush* desde el Caribe británico, había abierto su política migratoria a los habitantes de sus colonias, que venían a la antigua metrópolis para buscar una nueva vida y cubrir la necesidad de mano de obra en la economía británica. También V.S Naipaul había conseguido ganar el premio Booker en 1971 con *In a Free State*. Pero Rushdie representaba, con sus reflexiones intelectuales y con la estética rupturista de *Midnight's Children*, con su magistral manejo del realismo mágico, la capacidad literaria renovadora que venía de las antiguas colonias. 30 años después, tiempo suficiente para evaluar el impacto histórico de aquel hecho, la importancia de *Midnight's Children* no ha disminuido un ápice. Tanto es así que en 1993 y en 2008 recibió el “Booker de los Bookers”, ediciones especiales para celebrar el 25 y 40 aniversario de este premio, reconociendo a la obra como una de las más influyentes de las letras en lengua inglesa de las últimas décadas.

Salman Rushdie cuenta en su ensayo “Imaginary Homelands”, publicado en 1982, cómo se fraguó esa obra literaria después de una visita a Bombay, la ciudad en donde había crecido. Pero la ciudad era tan diferente que

simplemente cayó en la cuenta de que ese lugar en el que había vivido existía sólo en su memoria y que sólo a través de la escritura sería capaz de revivir un recuerdo inevitablemente perdido en el pasado:

But if we do look back, we must also do so in the knowledge –which gives rise to profound uncertainties- that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind. (10)

Rushdie aborda una serie de cuestiones estrechamente relacionadas con los dilemas de la escritura de la diáspora. En primer lugar, que la pérdida del sentido de un hogar, la constatación de que ese mundo ya no existe, es una cuestión dolorosa que en muchos casos ha sido impuesta y crea seres fragmentados, heridas de infancia, una manera provisional de acercarse a las supuestas verdades. Rushdie se pregunta sobre el papel del escritor, sobre todo de aquel que pretende escribir sobre la realidad de un país que ha abandonado hace tiempo, y concluye que lo importante es la calidad de su trabajo, el mundo imaginativo que genera y la capacidad para ensanchar los horizontes: “the real risks of any artist are taken in the work, in pushing the work to the limits of what is possible, in the attempt to increase the sum of what is possible to think” (15).

Pero sobre todo, reivindica esa posición intermedia entre un país y otro. Por un lado, les permite ver la realidad de sus países desde un ángulo diferente, el que les da la larga distancia. Pero también les permite incidir sobre la realidad del país en el que viven, apropiarse de su lengua, abrazarla para

cambiarla, discutir la realidad que se ha creado a través de ella. Para Rushdie, “Indian writers in these islands, like others who have migrated into the north from the south, are capable of writing from a kind of double perspective: because they, we, are at one and the same time insiders and outsiders in this society” (19). Eso también significa huir de la tentación de una mentalidad de ghetto y buscar un público amplio, sin renunciar a conectar con aquellos que más te puedan entender: “I write for people who feel part of the things I write ‘about’, but also for everyone else whom I can reach” (20).

Rushdie sintetiza aquí las condiciones en las que se desarrolla la literatura de la diáspora. Por un lado, la relación con el pasado y con un territorio, el que se ha abandonado, que cambia con el tiempo y en el que a veces, los que lo abandonaron ya no se encuentran en casa. Por otro lado, la relación con el nuevo territorio que se habita, las tensiones de sentirse extranjero pero también la capacidad de reinventarse uno mismo, con una identidad que se reconstruye constantemente. En su ensayo “Cultural Identity and Diaspora” (1993), Stuart Hall habla precisamente de esa forma de entender la identidad cultural, alejada de las formulaciones esencialistas que caracterizaron a ciertas perspectivas anticolonialistas como el panafricanismo o la Negritud de Aimé Césaire, en un mundo caracterizado por la esclavitud, desplazamientos forzados, migraciones económicas, exilios, etc. Para Hall,

Cultural Identity [...] is a matter of “becoming” as well as of “being”. It belongs to the future as much as to the past. It is not something which already exists, transcending place, time, history, and culture. Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being

eternally fixed in some essentialized past, they are subject to the continuous “play” of history, culture, and power. (236)

Como Rushdie, a lo largo de los ochenta y noventa varios autores han explorado en su literatura la complejidad del ámbito cultural y vital que se construye entre dos espacios geográficos y temporales distintos. Es un panorama extremadamente variado. Unos comparten con Rushdie el hecho de haber nacido fuera del Reino Unido y haber emigrado relativamente jóvenes al Reino Unido. Es el caso del paquistaní Adam Zameenzad, el nigeriano Ben Okri o Abdurazak Gurnah, que nació y vivió parte de su vida en Zanzíbar. Otros, sin haber nacido fuera de Gran Bretaña, han incorporado elementos narrativos y temáticos de los países de los que procedían algunos de sus progenitores, como Kazuo Ishiguro (Japón) o Timothy Mo (Hong-Kong). Y también los hay que, siendo británicos, como Caryl Phillips, David Dabydeen o Frederick D’Aguiar, han escrito como si muchas veces sintieran que el colonialismo y el racismo ha seguido formando parte de la historia central de su país. Todo ello porque, según Bruce King, “[they] felt outsiders because of the humiliations they faced when young [and] their sense of identity was strengthened by the black consciousness and radicalism of the 1970’s” (*The Internationalization* 155). Según King, “their work is concerned with representation, race, and history while showing how a diaspora continues to feel uprooted” (155).

Se han utilizado diferentes términos para referirse a los autores que emigraron a Gran Bretaña y viven y escriben allí, o a los hijos de inmigrantes que se han convertido en escritores. Algunos hablan de escritores poscoloniales, relacionándolos con aquellos que, como Chinua Achebe en

Nigeria o Ngugi wa Thiong'o en Kenia, han contribuido a la creación de literaturas nacionales en sus países. Pero este término parece complicado, teniendo en cuenta que, en la mayoría de los casos, las situaciones no son equiparables y muchos de los autores que empezaron a escribir en los setenta u ochenta se centraban en un universo muy distinto, el del mundo urbano occidental, sus conflictos sociales y raciales y una realidad cultural cada vez más mezclada. Para muchos de ellos se utiliza la etiqueta de *Black British*. No es un término nuevo. Se empezó a utilizar a finales de los años sesenta por un grupo llamado Caribbean Artists Movement y, con el paso del tiempo, ha servido para referirse de manera retrospectiva a autores como Selvon o Lamming, cuya obra está más ligada a los problemas de las primeras oleadas de emigrantes en Gran Bretaña. O incluso, para referirse a algunos africanos que llegaron a Gran Bretaña en los siglos XVIII y XIX, que no eran esclavos y que dieron testimonio escrito de sus experiencias, como Ignatius Sancho (1782), Olaudah Equiano (1789) o Mary Prince (1831). Pero ha sido a partir de los ochenta cuando este término ha desarrollado toda su potencialidad política y literaria. David Dabydeen asegura que "Black British Literature refers to that created and published in Britain, largely for a British audience, by black writers either born in Britain or who have spent a major portion of their lives in Britain" (*A Guide to West-Indian and Black British Literature* 10). Sin embargo, es un término mucho más complejo, como muy bien refleja Mark Stein en su libro *Black British Literature: Novels of Transformation* (2004). Según Stein,

In broad terms, the denomination *black British* has been used to forge political alliances between culturally distinct groups from Asia, Africa, and the Caribbean in order to stress commonalities faced in Britain.

[However], in its broadness and strategic inaccuracy the term has received criticism from the start. (14)

Estas críticas emergieron en un principio por considerar que el término homogeneizaba realidades culturales muy distintas ¿Cómo es posible situar dentro de un mismo grupo a escritores y artistas africanos, asiáticos o caribeños? Stein articula su respuesta desde la cercanía a Stuart Hall y los argumentos que éste desarrolla en *New Ethnicities* (1988). Hall hablaba a finales de los ochenta de dos momentos dentro del *black cultural politics*. Una primera fase, “when the term *black* was coined as a way of referencing the common experience of racism and marginalization in Britain and came to provide the organizing category of a new politics of resistance, among groups and communities with, in fact, very different histories, traditions and ethnic identities” (163). Esta fase se caracteriza por la constatación de que existe una “black experience” común a diferentes grupos étnicos y que consiste en su marginación social y política al ser situados como “the unspoken and invisible other” (164) dentro de los discursos estéticos y culturales de la mayoría blanca y anglosajona de Gran Bretaña. Ese ha sido el elemento unificador del *black cultural politics* durante esta primera fase, con unas estrategias destinadas “to challenge, resist, and, where posible, transform the dominant regimes of representation” (164). La segunda fase, por el contrario, se define por un cambio “from a struggle over the relations of representation to a politics of representation itself”. Se trata, según Hall, de una mayor conciencia de las estructuras de representación, no ya en una confrontación discursiva entre *blacks* y una mayoría blanca, sino en una reflexión sobre los múltiples niveles, diferencias, discursos en torno a los cuales se puede representar la realidad y

que suponen “the end of the innocent notion of the essential black subject” (165). Y sobre todo, el reconocimiento de la pluralidad de este espacio político y cultural:

What is at issue here is the recognition of the extraordinary diversity of subjective positions, social experiences, and cultural identities which compose the category “black”; that is, the recognition that “black” is essentially a politically and culturally *constructed* category, which cannot be grounded in a set of fixed transcultural or transcendental racial categories and which therefore has no guarantees in Nature. (166)

Esta situación implica el reto de construir una política articulada sobre el cambio constante, sobre nuevas posiciones que se redefinen constantemente y que reconocen esta pluralidad, además de la fuerte imbricación de la problemática racial con otras circunstancias de género, clase, etc. Una visión heterodoxa que Mark Stein recoge también en su reflexión sobre este espacio cultural:

The term black British Literature does not necessarily claim to represent a singular experience. Rather, I use it as a collective term that covers an imagined experiential field of overlapping territories. [...] This new space denoted by the label black British literature is far from homogeneous; on the contrary, its heterogeneity is one of its defining features. (*Black British fiction* 17-18)

La complejidad para establecer definiciones y categorías específicas en este ámbito cultural es cierta. Uno de los momentos que pusieron de manifiesto esta dificultad tuvo lugar con la publicación de *The Satanic Verses*, de Salman

Rushdie, con la quema de ejemplares de la novela en lugares como Bradford y la fatwa de Jomeini contra Rushdie, apoyada por algunos líderes musulmanes locales en Gran Bretaña. Como dice James Procter, este suceso “pointed to the breakdown of traditional alliances within and between Britain’s various non-white communities” (*New Ethnicities, The Novel and The Burdens of Representation* 102). Pero también es cierto que los ochenta fueron una época de grandes alianzas entre distintas comunidades étnicas que se tradujeron en múltiples iniciativas políticas y culturales. Entre otras cosas, por motivos políticos como el Thatcherismo. Según Bruce King, “Thatcher and her attempt to change England from a welfare to a laissez-faire state gave artists something at which they could shoot. Thatcher’s rhetoric of traditional British values threatened the new immigrants and their cultures” (*The Internationalization* 127).

En 1981, tras los disturbios raciales de Brixton, el gobierno de Thatcher promulgó la British Nationality Act, que limitaba el derecho de nacionalidad a aquellos cuyos padres hubieran nacido en el Reino Unido o estuvieran en situación legal en el país. Los que se encontraran en una situación irregular podían ser deportados. Este contexto movilizó a muchas personas e intensificó el grado de conciencia social, política y cultural de la comunidad inmigrante. En 1982 se comenzó a organizar, por ejemplo, “The International Book Fair of Radical, Black and Third World Books” en el norte de Londres, bajo el impulso de John LaRose, fundador de la editorial de literatura caribeña New Beacon. Esta feria, que duró hasta 1995, fue punto de encuentro de muchos escritores y pensadores como C.R.L James, Lindon K. Johnson, Ngugi wa thiong’o o Ben Okri. A este ambiente de politización cultural, contribuyeron hechos como la

invasión americana de Grenada, que significó el exilio de muchos escritores a Inglaterra y una mayor radicalización de los debates. Algunas revistas como *Kunapipi* publicaban numerosas entrevistas a escritores de la Commonwealth que vivían en Inglaterra o sacaban números con el título de "Black Britain". También se fundaron otras publicaciones, como *Wasafiri*, en 1984, dedicada desde entonces a la difusión de trabajos artísticos y crítica literaria de autores de origen africano, asiático o caribeño. Pero hubo asimismo en esa época un auge del feminismo dentro de la comunidad inmigrante. En 1983, Bernardine Evaristo y Gabriela Pearse, entre otras, fundaban Black Womantalk, la primera editorial dedicada a mujeres negras. Un año más tarde lo hacía la Sheba Feminist Press, con una obra, *Dangerous Knowing: Four Black Women Poets*, que incluía poemas de Grace Nichols, Jackie Kay, Barbara Burford y Gabriela Pearse. Ese mismo año se organizaba The Asian Women Writers' Workshop, con el objetivo de poner en común las inquietudes vitales y artísticas de las mujeres asiáticas. También se produjo un desarrollo de los grupos artísticos que reclamaban atención a la cuestión homosexual. Durante el congreso de 1981 de la Organization of Women of African and Asian Descent, hubo enfrentamientos entre quienes querían hablar sólo de problemas raciales y aquellas que querían tratar también la problemática de las mujeres lesbianas negras. Hubo que esperar hasta 1993 para que Anna Khambatta y Valerie Mason-Jones publicaran *Making Black Waves*, el primer libro sobre lesbianas negras en Gran Bretaña. Por último, hay que citar el importante trabajo teórico que se realizó aquellos años y que, de alguna manera, era una continuación de la tarea intelectual que ya habían comenzado muchos años antes personas como Frantz Fanon o Amílcar Cabral y, más tarde, Edward Said. Porque parte

de la teoría poscolonial tenía que actualizarse al hecho de que la confrontación discursiva no tenía lugar únicamente en el antiguo espacio colonial, sino que se había trasladado al centro mismo de las antiguas metrópolis, donde la mezcla cultural era ya una realidad que no tenía marcha atrás. Ahí cabe destacar el trabajo de Stuart Hall al frente del Centre for Contemporary Cultural Studies, en la Universidad de Birmingham. A Hall no sólo le debemos sus trabajos teóricos, sino también su actividad dinamizadora. Entre otras cosas, desde su centro promovió y editó la famosa obra *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70's Britain*. Otros trabajos muy importantes son los de Homi Bhabha (entre otros, *The Location of Culture*, 1994) y su incorporación del marco psicoanalítico lacaniano a las relaciones coloniales así como su estudio de la hibridación en los procesos de contacto y confluencia cultural del mundo contemporáneo, marcados por el derrumbe de las grandes epistemologías de la modernidad. También hay que mencionar a Paul Gilroy (entre otros *There Ain't No Black in the Union Jack*, 1987 o *The Black Atlantic*, 1993), cuya obra ha estado destinada a teorizar y defender un mundo multicultural y multirracial, superando viejas categorías raciales y nacionales. Gilroy ha tratado de demostrar que, lejos de estar encerrados sobre sí mismos, hay un viaje cultural de ida y vuelta entre los pensamientos africanos y europeos que, en numerosas ocasiones históricas, ha sido enormemente fructífero. A todos ellos nos referiremos a lo largo de esta tesis.

Pero más allá de una dialéctica política y teórica, hay que decir que los cambios culturales, la incorporación de nuevos artistas, revitalizaron y dieron aire fresco a la literatura británica, como lo había hecho la literatura hispanoamericana del *boom* en el caso de las letras españolas. En su libro *The*

Contemporary British Novel (2004), el crítico Philip Tew dedica un capítulo a este proceso de hibridación dentro de la novela contemporánea en Gran Bretaña, que para él no ha consistido simplemente en abrir un espacio más o menos grande a nuevas formas de expresión consideradas “exóticas”, sino que se ha convertido en algo más profundo. Según Tew,

Attributing any unique and separable categorization for postcolonial ‘subalterns’ is to be seduced by a subliminal and unconscious imperial (and racist) structure, a legacy inherited by white liberal intellectuals who see themselves positively in terms of an unpalatable mixture of radicality, virtuous interventionism, and perhaps a secularized form of Christian Salvationism. (150)

Para Tew, la hibridación cultural ha sido un fenómeno que se ha traspasado a otros ámbitos. Escritores como Martin Amis, James Kelman, Irvine Welsh, también han sido capaces de trasladar la voz de comunidades y grupos condicionados por la explotación capitalista contemporánea, que viven en las viejas ciudades metropolitanas y que tienen “robust vernacular styles of language”. Es como si lo poscolonial hubiera abierto un *Zeitgeist* en los antiguos centros de poder, un verdadero radicalismo, diferente de las aproximaciones del liberalismo burgués disfrazado de supuesto izquierdismo: “what was once perceived as the basis of chiefly a postcolonial consciousness has become a more general one, both in ethnic and other ‘communities’ or modes of identification of the self, as a global phenomenon, not just a British one” (170). Es una demostración de la productividad del espacio poscolonial, sea cual sea la etiqueta que se le quiera poner:

The postcolonial shadow is very persistent, and yet, such hybridity is a sign of an edginess and self-awareness that has marked strands of literary creativity in a manner that is distinguishably not simply postmodern, reflexive or self-aware, nor is it simply constituted by a postcolonial identity. (172)

Antes de centrarme en el momento generacional que corresponde a Zadie Smith, la autora que estudiaré en esta tesis, quiero mencionar a uno de los escritores que considero básicos en este proceso de hibridación de la literatura británica: Hanif Kureishi. En *New Ethnicities* Stuart Hall considera a Kureishi un paradigma de la nueva fase en la que ha entrado la *black British culture*. Según Hall, las películas *My Beautiful Laundrette* o *Sammy and Rosie Get Laid*, con guión del propio Kureishi, “make it perfectly clear that this shift has been engaged, and that the question of the black subject cannot be represented without reference to the dimensions of class, gender, sexuality, and ethnicity” (167). Desde mi punto de vista, la trayectoria y la obra de Kureishi son un ejemplo de este proceso de hibridación y de una visión compleja de la realidad, donde convergen y a veces entran en conflicto distintas prácticas discursivas. Hijo de un inmigrante paquistaní, Kureishi ha dedicado su carrera, primero como autor teatral y guionista y luego, como novelista, a reflejar los conflictos que sufrían los indios y paquistaníes que habían emigrado a Inglaterra y sus hijos nacidos ya allí. Pero no lo hacía articulando su resistencia mediante la idealización del país natal de su padre, sino constatando el fracaso de las expectativas de muchos de los que emigraron a Gran Bretaña. Es bastante célebre la imagen del padre de Omar, el protagonista de *My Beautiful Laundrette*, enfermo y postrado en la cama, un símbolo de esos intelectuales progresistas y laicos llegados de Asia, con sus ideas izquierdistas, que tuvieron

que enfrentarse al rechazo xenófobo de muchos británicos. Kureishi tampoco simpatizaba con la reacción islamista para resistir el racismo e hizo explícito este rechazo con la publicación en 1992 de su novela *The Black Album*, cuyo argumento se centra en torno a la vida de Shahid, un joven que se debatirá entre su fidelidad a un grupo islamista o dejarse llevar por el deseo y la pasión que simboliza una de sus jóvenes profesoras, de la que cae enamorado. El libro se publicó con la estela de la *fatwa* contra Rushdie en el ambiente y recibió muchas críticas de la comunidad islámica. Kureishi parece haber creído siempre en otras estrategias políticas, como explica en uno de sus ensayos, "The Rainbow Sign", recopilado dentro de un libro titulado *Dreaming and Scheming*:

I saw the taking up of Islam as an aberration, a desperate fantasy of world-wide black brotherhood; it was a symptom of extreme alienation. It was also an inability to seek a wider political view or cooperation with other oppressed groups –or with the working class as a whole- since alliance with white groups was necessarily out of question. (31)

Pero quizá lo que más destaca en Kureishi es una explosiva celebración de los elementos de la cultura pop, la música, las drogas, la búsqueda de la diversión o el deseo como fórmulas en torno a las cuales articular la identidad. No desde la frivolidad, sino desde una profunda reflexión sobre estas cuestiones. Es lo que ocurre en su célebre novela *The Buddha Of Suburbia* (1990). Se trata de formar parte de discursos de un país en el que muchos de ellos han nacido, apropiarse de ellos, hasta el punto de que quizá Kureishi se haya convertido en unos de los mejores retratistas de esa rica cultura urbana de finales de los

setenta y los ochenta. Porque, como dice Kureishi en Bradford, otro ensayo recopilado dentro del mismo libro,

But for me and the others of my generation born here, Britain was always where we belonged, even when we were told –often in terms of racial abuse- that this was not so. Far from being a conflict of cultures, our lives seemed to synthesize disparate elements: the pub, the mosque, two or three languages, rock ‘n’ roll, Indian films. Our extended families and our British individuality co-mingled. (70)

En 1997 Kureishi publicó *Intimacy*, una novela acerca del fin de una relación matrimonial, la pérdida de deseo por el otro dentro de la pareja, la aparición de terceras personas. Algo particular de la novela es que en ningún momento aparece la cuestión étnica entre sus páginas. El tema no es baladí, porque considero que Kureishi conseguía así abrir una brecha dentro de la *black British culture*, consistente en escribir sobre un tema sin ser explícitamente étnico, una cuestión que los jóvenes autores de generaciones posteriores ya han hecho con más normalidad –aunque no exentos de algunos conflictos, como veremos un poco más adelante-. Michael L. Ross, por ejemplo, recuerda que “[Hari] Kunzru has observed that Kureishi’s groundbreaking work has enabled younger second-generation writers like [Zadie] Smith (and by implication himself) to find authentic voices of their own” (*Race Riots* 270). Mark Stein define el tipo de literatura que escribe Kureishi como “post-ethnic”:

In my usage, the term *postethnic literature* characterizes writing that shows an awareness of the expectations that so-called ethnic writing faces; I apply it to texts working through these expectations and going beyond them. “Postethnic”, then, does *not* try to transcend the “ethnic”.

Instead, it disputes the confinements of the very category. [...] When labeling Kureishi's novels *postethnic* (to varying degrees), I thereby mean to indicate Kureishi's play between external ascriptions and active affiliations, and the assumption that ethnicity is partly chosen. (*Black British* 112-113)

1.2. Una literatura para el siglo XXI

Con el cambio de siglo, la situación de la ficción multicultural en Gran Bretaña estaba bastante consolidada. Se había abierto un espacio cultural más o menos definido que parecía encontrar un hueco en el país. El triunfo en 1997 del Nuevo Laborismo de Tony Blair llevaba aparejado, entre otras cosas, la celebración de la Gran Bretaña multirracial como parte de la idea de una "Cool Britannia", con Blair y Gordon Brown hablando de una nación "young" y "mongrel". Dentro de su equipo había gente como el productor y presentador Trevor Philips, activista durante muchos años en la lucha por la igualdad racial, que más tarde ocuparía la presidencia de la Comisión For Racial Equality. La victoria laborista coincidió también con el cincuenta aniversario de la llegada del *Windrush* a Gran Bretaña, fecha que se aprovechó para organizar varias actividades conmemorativas. El propio Trevor Phillips organizó junto a su hermano Mike una serie de entrevistas para la BBC con el título de *Windrush: The Irresistible Rise of Multiracial Britain*. David Dabydeen editó para *Kunapipi* *The Windrush Commemorative Issue: West Indians in Britain 1948-1998*. Como dice Bruce King, "The Windrush story gave the British West Indians a usable past, a mythology of arrival, struggle" (225). Pero lo más importante es

que esta mitología se insertaba también en los canales de difusión mayoritarios como la BBC. Ha habido congresos importantes sobre *black British culture*, como 'Tracing Papers' en el Museum of London, en 1997 o 'Write Black, Write Britain' celebrado en 2001 en el Barbican Centre. Pero hay quienes también piensan que ha habido claroscuros, porque parte de esta consolidación ha sido posible gracias al interés de muchos departamentos americanos en cuestiones de *black British Culture*. Según afirma Ben Carrington en su artículo "Improbable Grounds: The Emergence of the Black British Intellectual" (2010),

the broader diversity agenda that drives most U.S academic institutions to hire faculty of color has no meaningful equivalent in Britain. [...] The vibrancy of the theoretical debates of the 1980's and 1990's did not readily translate into academic positions within the British university system or centers for black cultural studies. Yet many of these very academics and writers found a critically appreciative audience in the United States. (381-282)

Pero lo cierto es que la situación ha avanzado mucho desde los ochenta y que los autores de ámbito cultural, llámeselos poscoloniales, *black British* o ambas cosas, son parte importantísima de la ficción británica contemporánea. Los más clásicos, como Rushdie, Kureishi, Naipaul o Caryl Phillips han seguido publicando y cosechando éxitos de lectores y crítica. Pero desde finales de los noventa y a lo largo de esta última década también ha surgido una generación de escritores más jóvenes como Diran Adebayo, Kiran Desai, Monica Ali, Andrea Levy, Hari Kunzru o Zadie Smith.

En su ensayo sobre Monica Ali, Andrea Levy y Zadie Smith, titulado “Representing Third Spaces, Fluid Identities and Contested Spaces in Contemporary British Culture” (2009), Irene Pérez Fernández afirma que

The problematics that [they] address goes beyond the logic of post-colonialism and at first sight questions categories such as *insiders* and *outsiders*. The literary production of Ali, Levy and Smith differ from that of the postcolonial tradition in the sense that their positions as British-born writers situate them at the core of British society and its literary production. (144)

Sin embargo, según dice Roy Sommer en “‘Simple Survival’ in ‘Happy Multicultural Land’?” (2003), dentro de esta nueva generación, ya crecida en una Gran Bretaña indefectiblemente multirracial, sigue habiendo distintas tendencias a la hora de enfrentarse con esta realidad, en la misma línea de lo que defendía Stuart Hall en *New Ethnicities*. Por un lado, estarían las obras que “traditionally give voice to the world-views and interests of migrant communities, often also highlighting the internal tensions within diasporas” (165). En este grupo Sommer incluye la novela de Courttia Newland, *Society Within* (1999), que cuenta la historia de unos personajes que viven en el barrio de Greenside, un lugar ficticio situado en el sur de Londres. Los problemas sociales y raciales que allí tienen que vivir sus protagonistas hacen que “notions of identity [...] are characterised by the strict opposition of ‘us’ and ‘them’ rather than by liberal notions of social mobility and cultural change” (169).

Por otro lado, según Sommer, hay otro tipo de autores: “there is a much smaller yet enormously influential of what I would like to call ‘transcultural’ novels, promoting a kind of cultural hybridity compatible with Bhabha’s vision of

the third space” (165). Dentro de este grupo Sommer menciona como ejemplo paradigmático a Zadie Smith, de quien hablaremos largo y tendido. Pero también se puede mencionar a otros, como Hari Kunzru. Su primera novela, *The Impressionist* (2002), es una historia muy bien construida de un personaje, hijo accidental de un militar inglés y de una muchacha de buena familia india cuya azarosa vida convierte su identidad en una especie de caleidoscopio donde se superponen distintas personalidades: joven de familia bien, exótico juguete sexual de la corte, aprendiz de un pastor protestante o joven estudiante y ayudante de un profesor de Antropología. Es un ejemplo de cómo las relaciones coloniales alteran los procesos de la formación de la subjetividad, pero también de cómo los distintos discursos culturales se pueden mezclar en una sola persona, hasta el punto, a veces, de impedir una identidad estable. La segunda novela de Kunzru, *Transmission* (2004), es un interesante relato de las consecuencias del neocolonialismo y la fascinación por el mundo occidental entre algunos países de Asia. El protagonista es un joven indio que deja su patria para trabajar en una empresa informática de EE.UU, alimentado por la idea capitalista de la tierra prometida. Cuando llega a Norteamérica se da cuenta de que él, como tantos otros jóvenes de su país, no es más que un peón de una enorme cadena de producción y un sistema de explotación que lo condena a trabajos precarios, viviendas infrahumanas y relaciones sentimentales enfermas. Obras como la de Kunzru, Smith o Ali, de carácter innegablemente cómico, sirven a Michael L. Ross para afirmar que este tipo de autores se han convertido en los máximos exponentes de algo tan típico de la literatura británica como es el humor, pero haciéndolo mucho más inclusivo:

In the most accomplished comic fiction of the new Century, laughter seldom gets directed from “high” to “low”, from those presumed to occupy the cultural core toward those stranded on the margin. Instead, literary humour has itself migrated to the periphery. The writers who produce such comedy may not be more gifted than Evelyn Waugh, but they are more inclusive, in that their humour attunes us to the manifold otherness of the motley inhabitants of their works, and of our world. (*Race Riots* 280)

No obstante, este reconocimiento de la ficción multicultural coincide también con un debate sobre su supuesta domesticación, la pérdida de su potencial subversivo. Este argumento, que ha sido paralelo al desarrollo de los estudios poscoloniales, se ha acrecentado con el auge de este tipo de literatura. Algunos se han planteado si los estudios poscoloniales no eran sino una mascarada de la academia occidental para abrir nuevas líneas de investigación o directamente una forma de dominación con aroma neocolonial que debilitaba el potencial crítico de las formas de expresión no canónicas. En *In Theory: Classes, nations, Literatures* (1992), Aijaz Ahmad considera la preocupación por la cuestión poscolonial como una extraña coalición de intereses entre académicos que han abandonado el análisis marxista. Ahmad se refiere a los académicos que hablan con fervor del tercer mundo, Cuba y la liberación nacional, pero que “would often enough not affiliate even with that other tradition which had also descended from classical Marxism, namely social democracy, nor be affiliated in any degree with any labour movement whatsoever” (192). En su lugar, estos académicos prefieren lo que él llama “manifestly reactionary anti-humanisms enunciated in the Nietzschean tradition and propagated now under the signature of anti-empiricism, anto-historicism,

structuralism and post-structuralism”(192). Entre estos también están los académicos originarios de las antiguas colonias que se han formado en universidades de las metrópolis y que abrazan ese credo anti-marxista porque la mayoría pertenece a las clases altas de sus países: “What the upwardly mobile professionals in this new immigration needed were narratives of oppression that would get them preferential treatment, reserved jobs, higher salaries in the social position they already occupied”. Y por último, un campo de estudio, al que él se refiere como “Third World Literature” (196), que unifica muy variados productos y que se analiza sin una perspectiva histórica rigurosa:

‘Third World Literature’ was to be the narrative of authenticity, the counter-canon of truth, good faith, liberation itself. Like the bad faith of European knowledge, the counter-canon of ‘Third World Literature’ had no boundaries –neither of space nor of time, of culture nor of class; a Senegalese novel, a Chinese short story, a song from medieval India, could all be read into the same archive: ‘Third World Literature.’ (197)

Casi diez años después, Graham Huggan publicaba *The Post-Colonial Exotic*, un libro que profundiza en este planteamiento. Huggan, utilizando unos argumentos ya esgrimidos por Ella Shoat, distingue entre “postcolonialism” y “postcoloniality”. El primero sería “an anti-colonial intellectualism that reads and valorises the signs of social struggle in the faultlines of literary and cultural texts” (6). Para Huggan, el postcolonialismo comparte ciertas preocupaciones con el posmodernismo –como el carácter indeterminado del texto, la crisis del significado y la cuestión del sujeto-, pero “it does not, or at least does not aim to share postmodernism’s somewhat irresponsible lack of commitment, its self-

regarding obsession with play, or its Eurocentric frame of reference” (6). “Post-coloniality”, sin embargo,

is a value-regulating mechanism within the global late-capitalist system of commodity exchange. Value is constructed through global market operations involving the exchange of cultural commodities and, particularly, culturally ‘othered’ goods. Postcoloniality’s regime of value is implicitly assimilative and market driven: it regulates the value equivalence of putatively marginal products in the global marketplace. (6)

Para Huggan, hay un conflicto evidente entre ambas definiciones, pues “postcolonialism [...] implies a politics of value that stands in obvious opposition to global processes of commodification” (6). Sin embargo, según Huggan, la realidad de los departamentos universitarios occidentales y la comercialización de algunos de los productos culturales de este espacio demuestran que se ha producido un proceso de desmantelamiento del potencial crítico del poscolonialismo: “the point that needs to be stressed here is that postcolonialism is *bound up with* postcoloniality –that in the overwhelmingly commercial context of the twentieth-century commodity culture, postcolonialism and its rhetoric of resistance have become consumer products (6). Huggan analiza, entre otras, la obra de Salman Rushdie para poner en duda su capacidad subversiva, considerando que se ha convertido en un ejemplo de lo que él llama “staged marginality”, que “denotes the process by which marginalised individual or social groups are moved to dramatise their ‘subordinate’ status for the benefit of a majority or mainstream audience” (87). Esto no significa que un autor como Rushdie pierda completamente su componente rupturista, pero sí lo atempera. En su análisis sobre *The Satanic*

Verses, Huggan afirma que “the novel’s numerous, self-consciously theatricalised parody-reversals of imperialist image-making are themselves contained and prescribed –they are bound, that is, by the commercial contract that governs late twentieth-century metropolitan consumer society” (93). Huggan arremete también contra los premios literarios como el Booker Prize. Más que una herramienta para incorporar nuevas voces y sensibilidades a la literatura en lengua inglesa, considera que su objetivo es puramente domesticador, pues sirven a los intereses de la industria editorial y a su agenda ideológica:

Booker plc’s supportive role can thus be seen within the wider context of a symbolic legitimation of ‘multicultural’ and/or exotically ‘foreign’ goods. The discursive link is provided here by exoticist objectification, as English-language literature splinters into a variety of commercially viable ‘othered’ forms. This fetishisation of cultural otherness risks merely reduplicating the authority of the assimilationist paradigms [...] that such multicultural writing apparently seems to replace. (111)

Sin embargo, mientras unos han alertado sobre la posible domesticación del ámbito poscolonial, otros consideran que el peligro fundamental de estos últimos años ha sido una cierta retirada de la idea multicultural a causa de los atentados de las torres gemelas en 2001, los de Madrid en 2004 y los de Londres en 2005. En su libro *Multiculturalism* (2007), Tariq Modood destaca el giro dado en la agenda política británica tras los atentados y que incluía no sólo a la derecha ideológica, sino a sectores del centro-izquierda que hasta entonces habían mantenido ciertas simpatías por la idea multicultural: “The new criticism, however, came from the pluralistic centre-left, people who do not see

everything in two-racial or two-class terms, and have been sympathetic to the rainbow coalition politics of identity and the realignment and redefinition of progressive forces” (10). Moodod cita el nombramiento de David Blunkett como ministro de Interior en 2001, con una política mucho más dura en cuestiones de inmigración y asilo político que su antecesor, Jack Straw. Blunkett dijo en 2001 que los inmigrantes debían incrementar su “sense of belonging” hacia Gran Bretaña. También algunos periodistas como Hugo Young, uno de los más importantes columnistas de *The Guardian*, comenzaron a deslizar comentarios escépticos hacia el multiculturalismo. Incluso el ex activista Trevor Phillips habló de una fetichización de la diferencia en Gran Bretaña, en un polémico debate con el entonces alcalde de Londres, Ken Livingston –alejado entonces del Partido Laborista- , que lo acusó de estar derechizándose tanto, dijo con ironía, que podía terminar convirtiéndose en miembro del ultraderechista British National Front. No sólo Moodod denunciaba esta situación de retroceso del multiculturalismo. Este argumento es el punto de partida del libro de Paul Gilroy *After Empire: Melancholia or Convivial Culture* (2004). Gilroy afirma en la primera página de su obra que “multicultural society seems to have been abandoned at birth. Judged unviable and left to fend for itself, its death by neglect is being loudly proclaimed on all sides. The corpse is now being laid to rest amid the multiple anxieties of the *war on terror*” (1). Según Gilroy, se está produciendo una cierta recomposición de una nostalgia de los valores imperiales que es necesario combatir y considera que las “multicultural ethics and politics” son necesarias para el advenimiento de un verdadero “planetary humanism”.

Sin embargo, a pesar de este supuesto retroceso del multiculturalismo, los escritores *black British* han seguido gozando de buena salud. Probablemente, el desarrollo de este tipo de literatura no ha sido exactamente paralelo al de la discusión teórica. Bruce King ofrece una síntesis cronológica bastante interesante de esta evolución:

After 1948 most writers of colour were concerned about the problems of immigration. By 1970 many were young black radicals. By 1985 they were affirming the right to be in England and claiming a racial history in England. By 1995 they were writing about middle-class lives, or those who had been left behind in black ghettos, and noting the social history of the recent decades that had produced them. Some writers seemed more interested in private lives than racial and political matters. Recent immigrants seemed to fit in without the anguish and the problems of the past. (235)

Como dice Irene Pérez Fernández, hay autores que siguen mirando al pasado del colonialismo o las dificultades de la emigración y a quienes no les importa demasiado las etiquetas étnicas, como Andrea Levy. Según esta crítica, “Levy stated her motivations as being driven by an eagerness to unearth the silenced history” (“Representing Third Spaces” 146). Como muestra, unas declaraciones de la misma Levy: “For me the starting point of writing books has always been about wanting to make the unseen visible, wanting to show the experience of [my] parents’ generation and the children that came after, having to live in this country, quite a hostile environment and how they cope with it” (ctd en (“Representing Third Spaces” 146). Pero Pérez Fernández también recuerda que otros autores como Zadie Smith o Monica Ali rechazan estas etiquetas (146-147). Si uno lee las declaraciones de algunos de ellos, no sólo observa

esta reticencia a ser clasificados, sino incluso a debatir sobre cuestiones como el multiculturalismo. En una entrevista sobre su libro *The Impressionist* hecha para un medio digital en 2003, Hari Kunzru expresaba su escepticismo sobre esta etiqueta:

I suppose it is a contemporary book as well. It's a coded way for me to unpick all the weird debates about race and identity that are floating around at the moment. People talk so much about multiculturalism, which is a term I have a terrible problem with, already being multicultural in a way. The more I looked at ideas of race with my own life the less stable it all became and so my central character is somebody for whom all these categories are totally up in the air.
(<http://www.readersread.com/features/harikunzru.htm>)

Zadie Smith también se ha mostrado escéptica con las discusiones teóricas sobre el multiculturalismo desde el inicio de su carrera y hace poco más de un año decía en una entrevista de Stephen Bates titulada “Zadie Smith dismisses big society and multiculturalism policy”, publicada en *The Guardian*, que “instead of arguing about it as an ideological concept, you might as well deal with it as a reality”. Lo que está claro es que estos autores tratan de huir de las etiquetas y de convertirse en portavoces de un grupo étnico determinado y simplemente quieren ser escritores británicos. Eso no significa falta de compromiso. Hari Kunzru, por ejemplo, renunció al John Lewellyn Rhys Prize, patrocinado por *The Mail On Sunday* a causa de la línea editorial hostil de este periódico frente a la población negra y asiática. Pero sí se trata de explorar nuevos territorios, sentirse libres y quizá huir de convertirse precisamente en eso de lo que habla Graham Huggan, *the postcolonial exotic*. Como dice James Procter, “As difference gets incorporated, reworked, and pieced according to

the logic of late global capitalism, it is worth asking whether (ethnic) difference is still capable of making a difference” (“New Ethnicities, the Novel” 113). La última novela de Kunzru, *My Revolutions* (2008) no tiene absolutamente ningún tipo de componente étnico más o menos explícito. Y sin embargo, sí hay una profunda carga política, una reflexión sobre el compromiso, la violencia política, el pasado que vuelve y el aburguesamiento de muchos de aquellos que en los setenta estaban dispuestos a cambiar el mundo.

1.3. Mi tesis

Llegamos, por tanto, al punto de partida de esta tesis. Este trabajo pretende demostrar que Zadie Smith es mucho más que una autora multicultural. En primer lugar, intentaremos analizar la representación que hace Zadie Smith del multiculturalismo como ella misma lo define, como “a reality” y no como un concepto filosófico. Y como toda realidad, tiene sus aspectos positivos y negativos. Habrá un primer bloque (I Parte) que refleje la recepción que han tenido las tres obras de Zadie Smith y un segundo bloque (II Parte) dedicado a mi análisis de estas obras. Dentro de este segundo bloque, los dos primeros capítulos estarán dedicados a *White Teeth*, el gran éxito de ventas de esta autora y todo un fenómeno editorial en Gran Bretaña. El primer capítulo tratará sobre la representación del derrumbe de viejas narrativas y constructos producidos en Occidente, precisamente como consecuencia de la llegada de nuevos discursos de las antiguas colonias y la articulación de una realidad más plural. Para ello utilizaremos, entre otras aportaciones, las de teóricos clásicos como Frantz Fanon y Edward Said. El segundo capítulo, sin embargo, tratará

sobre las dificultades de articular una identidad más o menos estable en un contexto cultural cambiante. Partiremos del concepto de “hybridity” que define Homi Bhabha, pero también nos haremos eco de algunas posturas críticas con el multiculturalismo, como las del filósofo Slavoj Žižek, que lleva ya un par de décadas dirigiendo parte de sus críticas al discurso de los estudios culturales, considerándolo una especie de exotismo occidental y privilegiado que habla de subjetividades híbridas desde una atalaya teórica.

Pero la realidad es mucho más que el multiculturalismo. O el multiculturalismo es una de sus texturas, pero confluye en otras, como refleja la obra de Zadie Smith. Su segunda novela, *The Autograph Man*, que analizaremos en el tercer capítulo del segundo bloque, es sobre todo un retrato de los procesos de producción de la posmodernidad, encarnados especialmente en el mundo cinematográfico, el televisivo, la celebridad y la fama. Smith despliega aquí todo un arsenal de imágenes y mitos que parecen condicionar absolutamente la personalidad de su protagonista. El problema es que toda esta realidad, o suprarrealidad, parece ser una forma de escapismo frente a los problemas reales del individuo, a sus traumas. Y en última instancia, estos mecanismos lo hacen profundizar en su neurosis particular. Como forma de resistencia, Smith parece sugerir una especie de giro ético final, una toma de contacto con la realidad, un desarrollo del mundo emocional profundo como estrategia para recuperar los vínculos con la sociedad, debilitados por las formas de relación del capitalismo global. Para analizar estas cuestiones, utilizaré algunas aportaciones de teóricos como Baudrillard, pero también de críticos que trabajan sobre la cuestión del trauma y su representación a través de la cultura, como E. Ann Kaplan o Cathy Caruth.

En el cuarto capítulo de esta Segunda Parte me ocuparé de *On Beauty*, donde Smith articula quizá mejor este giro ético. En este caso, la joven autora británica disecciona las polaridades del discurso político liberal y conservador, mostrando que tales discursos se han convertido en un escudo protector de quienes los sustentan. Frente a éstos, aparecen nuevas formas de compromiso que se generan desde la base de un profundo convencimiento moral, de la vivencia real, y no sólo discursiva –y por tanto, a veces impostada-, de la justicia, la solidaridad, la belleza y el amor. Aquí, como en el resto de la tesis, las aportaciones teóricas de filósofos de tradición psicoanalítica como Badiou o Žižek serán muy importantes.

Por último, considero necesario decir que Smith es una escritora profundamente ética y, como espero demostrar con suficientes pruebas a lo largo de este trabajo, su obra está sobre todo concernida con la búsqueda de un bien tan intangible como la autenticidad, la única manera de vivir una vida verdadera y, sin duda, un paso fundamental para establecer relaciones de solidaridad entre individuos sinceramente genuinas.

I
PARTE

II

CONTEXTOS Y LECTURAS DE LAS NOVELAS

2.1. *White Teeth* en el mundo

2.1.1. El fenómeno Zadie Smith y la historia de *White Teeth*

¿Qué tipo de novela es *White Teeth*? ¿Es una novela poscolonial o una radiografía del Londres multicultural del siglo XXI? ¿Es una buena novela o un producto de la industria cultural? ¿Es todas esas cosas al mismo tiempo? La publicación en el año 2000 de *White Teeth* supuso un tremendo impacto mediático en el mundo anglosajón. En primer lugar, por la juventud de su autora. Zadie Smith era, en el momento en que su libro salió a la venta, una joven de veinticuatro años recién graduada en literatura inglesa por la Universidad de Cambridge. Hasta entonces, había publicado unos cuantos relatos que habían sido incluidos en *Granta*, *The New Yorker*, en alguno de los diferentes números anuales -entre 1995 y 1997- de la *May Anthology of Oxford and Cambridge Short Stories* y en una antología de la editorial Penguin editada por Nick Hornby.

Sin embargo, lo más destacado que se conocía en ese momento sobre Zadie Smith era el hecho de ser la protagonista de una sonora operación editorial que tuvo lugar en 1997, en la que había participado un importante cazatalentos literario y una de las más prestigiosas editoriales del mundo anglosajón, Hamish Hamilton. Eso, y que había recibido un anticipo de doscientas cincuenta mil libras por dos novelas que aún no habían sido escritas, y de las cuales apenas existía un manuscrito de ochenta páginas que iba a ser el embrión de su primer gran éxito editorial. No obstante, y pese a las

reticencias que esta súbita aparición en el mundo de las letras pudiera provocar en algunos ámbitos del mundo cultural, la novela de Zadie Smith cumplió las expectativas.

Como dice Dominic Head en *Contemporary British Fiction* (2003) “*White Teeth* turned out to be just as significant as the hype had proclaimed; so good, in fact, that reviewers were unable to shoot it down” (107). Como resultado de este éxito, *White Teeth* recibió numerosos premios, entre ellos el “Whitbread First Novel Award”, el “Commonwealth Writers Best First Book Award” y el “Guardian First Novel Award”.

Zadie Smith fue incluida desde el principio dentro del grupo de escritores poscoloniales, escritores de origen no anglosajón que normalmente procedían, ellos mismos o sus familias, de naciones que habían formado parte del Imperio británico. Escritores que, como afirma Peter Childs en *Contemporary Novelists* (2004) “depict an *inbetween* experience and viewpoint in their novels, aware of the changes handed to be wrought on traditional ideas of British identity in order to include the migrant’s experience and also recognize the new Brit ethnic mix brought about by the post-war diaspora” (21-22). Desde el principio la condición de escritora “étnica” de Zadie Smith tuvo importantes repercusiones. No se trataba solo de una cuestión con implicaciones literarias, sino que este hecho se convirtió en una parte esencial del símbolo mediático en el que se iba a convertir la autora. El título del artículo que escribió Stephanie Merrit para *The Observer* es buena muestra de ello: “She’s young, black, British and the first publishing sensation of the millenium” (2000). O quizá fuera todavía más gráfico lo que escribió Alex Renton en el vespertino *Evening Standard* (2000): “These New Year stars follow a strict model. They are always one or more of:

frighteningly young; ethnically interesting; still at college or just about to chuck in some very ordinary job (wait-ressing, bus-driving); in receipt of a record-breaking advance that makes every other wannabe novelist grind their teeth and weep envy's sour tears". Y es que, como muestra este pequeño extracto, el fenómeno Zadie Smith tuvo desde el principio todos los ingredientes necesarios para convertir a la autora en una estrella mediática.

En primer lugar, era una escritora joven. Esto ayudaba a reformular una vez más el mito del artista precoz, a asociarla inconscientemente a la figura de otros avezados jovencuelos de la historia de la cultura: desde Mozart a Rimbaud, pasando por Keats, Forster o Evelyn Waugh. Pero además de ser joven, no era blanca ni anglosajona. Y muy pronto sus particularidades étnicas se convirtieron en un instrumento al servicio del mercado. Desde el principio sus orígenes y las características de su familia fueron objeto de interés por parte de los medios de comunicación. Smith era la mayor de una familia de tres hermanos fruto de la relación de un padre británico y una madre nacida en Jamaica. Su madre había llegado a Gran Bretaña en 1969, realizando diferentes trabajos hasta convertirse en trabajadora social y psicóloga infantil. A pesar del divorcio de sus padres durante la adolescencia, Smith había sido una joven feliz y estudiosa que había conseguido convertirse en la primera persona de su familia que cursara estudios universitarios, haciéndolo en una institución tan prestigiosa como la Universidad de Cambridge. Sin duda alguna todos estos datos biográficos favorecieron la posibilidad de que se presentara a Zadie Smith como un ejemplo exitoso de la nueva sociedad multicultural británica. Eso y que su novela *White Teeth* estaba indisociablemente ligada a la idea del Londres multicultural. Como dice Claire Squires en *Zadie Smith: A Reader's*

Guide (2002) “the expression *multicultural writer* suggests a double definition, referring to Smith both as an author with a mixed-race background, and as an author who writes *about* multiculturalism” (15).

Desde el punto de vista de la crítica, Zadie Smith y su obra *White Teeth* fueron inicialmente comparados, tanto en el estilo como en el contenido, con algunas obras y autores de carácter étnico ya consolidados en el mundo literario británico. Según Childs, “Her writing has been compared to that of several other novelists, but most regularly to the work of Salman Rushdie and Hanif Kureishi. *White Teeth* is similar in its use of repetitions, digressions and hyphenated constructions to Rushdie’s style, but is closer to Kureishi’s in its extensive use of social satire rather than methods that could be likened to those of magic realism” (*Contemporary Novelists* 201). Sin embargo, había algo nuevo en esta obra, algo que hizo que muchos críticos consideraran que *White Teeth* y su forma de enfrentarse a las realidades de una Gran Bretaña multicultural demostraban que una nueva generación de escritores estaba surgiendo, una generación que apenas miraba ya hacia las antiguas colonias, que no concebía los problemas de integración de la misma manera que sus inmediatos predecesores, sino que aportaba una visión positiva frente a los problemas que este proceso podía presentar. Como ha escrito Dominic Head,

this novel, part celebration, part cautionary tale, is an apt summation of the triumphs of multiculturalism at the end of the century. But it also embodies a potential solution to several of the difficulties that have beset earlier migrant writers in the postwar years. Where Rushdie and others have worried about integration and assimilation, Smith presents integration as a productive, two-way street; where the magic realists have distanced themselves from a sustained engagement with place,

Smith's novel is mostly located in London. ("Zadie Smith's *White Teeth*" 111)

La novela refleja una forma de afrontar la realidad cotidiana de Inglaterra que, de alguna manera, también han desarrollado otros jóvenes autores como Monica Ali (*Brick Lane*), enfrentada también a las peripecias de la Inglaterra multirracial y que, al igual que Zadie Smith, ha sido señalada por la revista *Granta* como una gran promesa literaria de principios del presente siglo.

White Teeth presenta una visión esencialmente positiva de las relaciones interraciales. Cuenta la historia de dos familias, la familia Iqbal y la familia Jones, cuyas vidas simbolizan los avatares de la Inglaterra multicultural. Archie Jones y Samad Iqbal son dos amigos que se conocieron en un tanque durante la Segunda Guerra Mundial, mientras su unidad estaba perdida en medio de Bulgaria y la guerra se decidía en otro lugar del mundo. Su única hazaña aparente había sido la pintoresca captura –Samad gana la custodia del preso mediante una partida de póquer- y el supuesto fusilamiento por parte de Archie de un famoso científico nazi. Durante muchos años, la vida los va a mantener separados. Samad, por un lado, soltero y en su Bangladesh natal, y Archie, viviendo en Londres y casado con una camarera italiana a la que había conocido nada más terminar la guerra. Sin embargo, cuando ambos han alcanzado ya la mediana edad, sus vidas van a dar giros inesperados. Archie, frustrado con su vida y su primer matrimonio, a punto de cometer un suicidio envenenándose en su coche con el humo del motor, conocerá repentinamente a la joven y bella Clara, que ha escapado de su casa para huir de las manías

religiosas de su madre y su antiguo novio. Ambos se casan en poco tiempo y tienen una hija llamada Irie.

Mientras, en el otro lado del mundo, su amigo Samad contrae matrimonio, siguiendo las tradiciones de su país, con Alsana, mujer a la que ni siquiera conoce y con quien poco tiempo después emigra a Inglaterra, donde tienen a sus dos hijos gemelos, Millat y Magid. Y es en Londres donde Samad, Archie y sus respectivas familias van a encontrarse, donde sus hijos van a crecer y donde todos tendrán que enfrentarse a los dilemas de una sociedad multicultural.

Por un lado, pues, nos encontramos con Samad, frustrado por su trabajo como camarero, poco acorde con la formación académica recibida en su país natal y con las expectativas que tenía puestas en su vida en Londres. Por ello estará dividido entre la realidad mediocre que le toca vivir en Inglaterra –a pesar de haber servido a este país en una guerra a cuyo recuerdo heroico sigue aferrándose- y los recuerdos y costumbres de su país, razón por la cual decidirá mandar a su hijo Magid a Bangladesh, para que al menos uno de sus vástagos no se corrompa con los valores occidentales –una jugada que terminará convirtiéndose en un fracaso total, con la vuelta, varios años después, de un Magid completamente anglófilo, apegado al secularismo y el cientifismo occidentales-. Mientras, su otro hijo, Millat, que ha pasado toda su vida en Inglaterra, acabará convertido en un fundamentalista islámico, más movido por la ira ante el rechazo racial de los blancos que por un sosegado estudio de la religión musulmana, más parecido a un gángster o a un matón que a un clérigo devoto de *El Corán*.

Por otro lado, Archie, con un trabajo igual de mediocre que su amigo Samad e igualmente obsesionado con su recuerdo de la guerra y con una hija, Irie, que tendrá que enfrentarse al sentimiento de no pertenecer al país donde vive y donde ha nacido, buscando sus raíces en la Jamaica de su abuela. En medio de todo este caos, hallamos a Clara y Alsana, dos mujeres unidas a sendos matrimonios que no se sabe bien si son un verdadero proyecto de familia o más bien una losa.

Y planeando sobre sus vidas, los Chalfen, una familia blanca de origen polaco que en su época transformó el apellido para ajustarse a los requisitos de pureza anglosajona (quizá no tan pura en el fondo). Los Chalfen simbolizarán la típica familia blanca y liberal, que va a intentar ayudar a los hijos de Archie y Samad, con una actitud a veces teñida de algo de paternalismo orientalista y que en el fondo refleja que a menudo la solidaridad esconde una cierta necesidad de absorber nuevos elementos capaces de dinamizar una vida burguesa y aburrida. Pero también simbolizarán el racionalismo científico del mundo occidental, a través del personaje del padre, un investigador dedicado al mundo de la genética. Su proyecto científico, encarnado en la figura de un pequeño ratón manipulado genéticamente para padecer ciertas enfermedades en momentos precisos de la vida, parece querernos decir que la vida se puede controlar hasta en sus más pequeños detalles.

Zadie Smith hace que todos estos elementos y personajes se encuentren en un apoteósico final, donde el ratón se escapa de su jaula el mismo día de la presentación pública del proyecto científico, mientras en la algarabía producida entre el público por las protestas de los ecologistas – dentro de los cuales se encuentra el propio hijo de los Chalfen, Joshua- y un

disparo ejecutado por Millat y sus fundamentalistas, todos los personajes se verán obligados a confrontarse con su propia historia personal: en primer lugar, Archie, que ha interceptado el disparo de Millat contra uno de los científicos que presentaban el proyecto y que no es otro que el mismo que dijo haber matado durante la guerra. Pero también Samad, quien de repente se da cuenta de que el episodio heroico de la captura del científico, sobre el que ha basado su amistad con Archie, se derrumba repentinamente. Así, uno tras otro, los personajes se dan cuenta de que la historia siempre vuelve de nuevo, pero que el presente y el futuro van a estar llenos de mezcla y diversidad, de miles de discursos sobre la realidad que tendrán que convivir en el día a día.

2.1.2. La recepción mediática y crítica de *White Teeth*

Zadie Smith cree en sus personajes, en su capacidad para trascender las dificultades estructurales de la sociedad y avanzar hacia una situación más favorable. Las posibilidades de futuro planean con más fuerza que cualquier tipo de determinismo originado por los condicionamientos étnicos y sociales. Como ha escrito John McLeod en *Postcolonial London* (2004), "Smith's novel offers a version of London in which the depressingly familiar social conflicts are no longer primarily determining the formation of character and fortunes of plot" (161). Esta actitud positiva hacia las relaciones interraciales, hacia las posibilidades de Londres como metáfora multicultural, ha sido sin duda fundamental para el proceso de marketing de la obra y de su autora. La trascendencia del fenómeno *White Teeth* ha sido tal que hay quienes han hablado de la contribución de la novela a la dignificación del espacio urbano

multi-étnico. Longmore Zenga, por ejemplo, decía en *The Spectator* (2000) que “in a few years' time, students all over the country will be poring over Zadie's opus in an attempt to re-examine the marginalisation of the multi-ethnic urbanisation of the late 20th century [...] it is refreshing to read descriptions of Harlesden with no mention of crack cocaine or gunfights, the heavy, jargonised style dulls the bite of *White Teeth*” (“Fairy-sweary-land”). Claire Squires habla en su libro sobre *White Teeth* de un creciente valor del área urbana de Willesden Green y no tiene ninguna duda en atribuir una gran influencia a la novela en este proceso por el cual este barrio ha pasado a convertirse en un moderno paradigma de la multiculturalidad (10). Y es que, según McLeod, “such projective, utopian impulses possess a transformative potential which contributes to and resources the changing shape and experiences of London's facticity” (*Postcolonial London* 16).

Aparte de titulares más o menos publicitarios, entre los medios de comunicación también se han abierto camino algunas reflexiones que pretenden ir más allá de dibujar a Zadie Smith como un icono de la Inglaterra multicultural y que analizan en profundidad el trasfondo ideológico de su obra. El escritor Caryl Phillips, por ejemplo, hizo en el periódico *The Observer* (2000) un análisis muy interesante de la novela y de sus implicaciones en el contexto de la Inglaterra poscolonial:

Britain has perennially sought to define herself and her character by defining others. Naturally enough, the country finds herself in great difficulty when presented with those who seem keen to resist definition. These 'in-betweens', these Abdul-Mickeys (or his brother Abdul-Colin), these working-class white men, like Archie, who marry Jamaican women 20 years their junior, these non-believing 'Muslims' such as Millat, these

'white birds' who go weak at the knees for people such as Magid - such people present Britain with a problem of categorisation. ("Mixed and Matched")

Phillips analiza la novela desde un punto de vista esencialmente clásico en relación con la cuestión poscolonial. Da muestra de cómo los discursos producidos por Gran Bretaña para definir al "otro" se encuentran con serios obstáculos, pues el "otro" ya no solo no vive en alejados territorios, sino que es parte cotidiana de la vida británica. Phillips sugiere la existencia de un vacío en el discurso colonial, que ha sido desbordado por la propia realidad y no puede ya sostener las categorizaciones de antaño. Pero este autor considera que la novela no sólo ayuda a imposibilitar el mantenimiento de algunos discursos ancestrales sobre las cuestiones raciales, sino que incluso ayuda para re-evaluar algunos de los mitos e imágenes que históricamente se han configurado en torno a la propia Inglaterra y que, por otra parte, fueron el aliciente de muchos habitantes de las antiguas colonias para emigrar a la metrópolis. Como ejemplo, nos señala el personaje de Alsana : "She is of an immigrant generation that expected to encounter a benign Britain; a 'civilised' Britain, as characterised by BBC announcers in dinner-jackets, crumpets for tea and the comforting thwack of leather on willow. Quite probably a Britain that never existed, but nonetheless - in her mind - a more reliable Britain than that to which she is currently being exposed" ("Mixed and Matched"). Para Phillips, *White Teeth* es reflejo de un proceso en construcción en torno a un futuro multi-étnico. Frente a quienes puedan tener la tentación de frivolar sobre este proceso, Phillips advierte sobre la existencia de un legado histórico repleto de complicaciones y situaciones dolorosas para muchos, un legado que aún pende en la construcción de una nueva narrativa nacional: "The 'mongrel'

nation that is Britain is still struggling to find a way to stare into the mirror and accept the ebb and flow of history that has produced this fortuitously diverse condition and its concomitant pain" ("Mixed and Matched").

La historia es una cuestión constantemente presente en esta novela. Como decía en 2000 Lisa Allardice, "The historical scenes are well researched, and the accounts of events which have occurred in Smith's own lifetime - the 1987 storms, the burning of Salman Rushdie's *Satanic Verses* (a writer to whom Smith will undoubtedly be compared) and the fall of the Berlin Wall - are authentic and demonstrate how the certainties of the Western world are also crumbling" ("From Tangled Roots"). La propia Zadie Smith ha hablado de la concepción de la historia que introduce en la obra. En una entrevista que le hizo Kathleen O'Grady en 2000, Smith dijo:

All that is an elaboration of things I thought of from a very younger stage. If you take the whole human history as a body or as a person then there are events within that which are like traumas, like childhood traumas. The Second World War is a trauma like being abused as a child, being slapped over the head with a brick, or whatever, it's a trauma, and it's something that takes generations to get over [...] That whole kind of 60's, 70's liberation ethic that you will be released by knowing your roots, that you will discover yourself, I just always thought was acrock basically, and it's partly true, but your roots come with baggage. And the baggage isn't always fun. ("A Conversation with Zadie Smith")

La experiencia histórica de la que habla Zadie Smith parece ser el fruto de una reflexión que la autora no sólo aplica a la cuestión poscolonial, como han hecho fundamentalmente algunos lectores como Caryl Phillips. Para ella, como bien

refleja este fragmento, las consecuencias de cualquier proceso histórico traumático son aplicables a cualquier colectivo y estos no solo han sido sufridos por habitantes de las antiguas colonias o descendientes de estos. En una entrevista realizada en *La Vanguardia* por Víctor Amela en 2001, Zadie Smith responde con cierta virulencia a quienes pretenden convertirla en gurú de la literatura poscolonial:

- A usted, por cierto, la han definido como una “Dickens poscolonial”.
- ¡Otra majadería! A ver, ¿a qué viene eso de poscolonial? No lo acepto. ¡Yo soy tan inglesa como Dickens!
- Creo que lo dicen porque consideran que la suya es una novela de la multiculturalidad.
- También estoy harta de oír eso.
- Lo cierto es que salen ahí jamaicanos, musulmanes bengalíes, indios, todas las razas...
- Así es Willesden, mi barrio, al norte de Londres. Ahora acaba de llegar una oleada de australianos. Si escribiese hoy “Dientes blancos”, saldrían ellos, y los periodistas me harían la absurda pregunta: “Oiga, ¿por qué escribe usted sobre australianos? (“La Contra. Zadie Smith”)

Smith parece querer huir de la reflexión teórica que plantean intelectuales como Caryl Phillips, preocupados por establecer espacios de encuentro donde se reconozcan las experiencias traumáticas del colonialismo y el sesgo racista de los planteamientos ofrecidos por los antiguos discursos originados en la metrópolis. Gran Bretaña y quienes viven en ella están repletos de experiencias históricas traumáticas. Para Zadie Smith la experiencia (pos)colonial es ya un hecho inamovible y parece más interesada en asumir y analizar este legado –y explorar las posibilidades de futuro que presenta el mundo real, la vida en el

barrio- que en detenerse exclusivamente en cuestiones teóricas. Para algunos críticos, la razón de esta actitud por parte de la autora reside en el simple hecho de que, al contrario de lo que algunos consideraron en principio, a Smith no se le puede catalogar de poscolonial.

Algunos se atreven a hablar incluso de “post-post-colonialism”. Como dice Laura Moss en un artículo de *Wasafiri* publicado en 2003, “*White Teeth* does not foreground the culture of racism, nor does it erase it. This, it seems, is precisely what a post-post colonial novel might do. This novel draws the everyday –in a comic portrait of hybrid community and in a portrait of quotidian racism- in order to show both as the legacy of the history of multi-Britain” (“The Politics of Everyday Hybridity” 15). La historia no puede convertirse en una razón para la parálisis, sino que es necesario seguir avanzando. Asimismo Daniel Soar escribe en el *London Review of Books* (2000) que “The moral of the story is that holding onto your past is impossible, that cultural cross-fertilisation is inevitable and necessary” (“Willesden Fast-Forward”).

Sin embargo, esta visión positiva de Zadie Smith sirve a algunos para criticar ideológicamente el planteamiento de la novela, como si la idea de la realidad británica que la joven autora retrata en *White Teeth* tuviera ciertas dosis de ingenuidad y fuera el producto de ciertas tendencias dominantes dentro de Gran Bretaña. Es el caso del escritor Hari Kunzru:

Smith’s version of Britishness, and the hype surrounding her is certainly a sign of a changing cultural climate [...] The New Labourite rebranding of Britain has coopted second-generation immigrant achievements (along with pop music, fashion and design) as a sign of the Blairite renaissance, a move which sits ever more uneasily with the bubbling anti-immigrant

panic. One can't help feeling that *White Teeth* is being sold as a piece of Islingtonian (or Chalfenist) beach reading, giving the usual white liberal reading public a reassuring frisson of contemporaneity while they vote to send the parents of the next generation of Zadie Smiths off to asylum-seeker's detention centres. (www.harikunzru.com)

Kunzru envió en 2000 esta dura crítica –que, por cierto, parece haber desaparecido de la web con el paso del tiempo- al *London Review of Books*, pero nunca fue publicada. Sin embargo, no parece tanto (o solamente) una crítica a *White Teeth*, sino que más bien dirige sus ataques contra la utilización que desde ciertos ámbitos de la industria cultural y desde algunos sectores del Nuevo Laborismo británico se pueden hacer de esta novela. Es una crítica a la fachada de cartón-piedra que a menudo caracteriza la modernidad. Como afirmaba Stephen Moss en un artículo que escribió en 2000 para *The Observer*,

reading through her press cuttings dating from the time, one gets the feeling that had Zadie Smith not come along, certain sections of the media - broadsheet rather than tabloid, for once - would have been forced to invent her. She seems at times to have been the product of a collective wish fulfilment by a British press which needed an attractive, young, black, female literary starlet to fulfil some notion of a newly progressive multiracial Britain where race riots, the BNP and the Stephen Lawrence murder were unfortunate aberrations. ("*White Teeth* by Zadie Smith")

A menudo, los intereses de la industria cultural no se pueden desligar de determinadas intenciones políticas. Aunque no me voy a detener aquí a hablar sobre ello, Tony Blair convirtió la idea de la modernización de Gran Bretaña en un eslogan político. Dentro de este proceso, la idea de la Gran Bretaña

multicultural con oportunidades para todos los que habitan en ella se ha convertido en una referencia constante. Sin embargo, como dice Jürgen Schlaeger en “Reshaping British National Identity” (1998), “the government’s Project of reshaping national identity has all the elements of a great theatrical spectacle –of a dramatised pageantry on a grand scale- and Britain is, after all, the country and culture which produced the greatest dramatist of all times” (58). Detrás de esta imagen progresista y moderna de Gran Bretaña, se esconden grandes crueldades raciales que, para escritores como Hari Kunzru, no se deben obviar. De ahí que este autor vea un exceso de ingenuidad y optimismo en Zadie Smith.

Corinne Fowler realiza en su ensayo “A Tale of Two Novels: Developing a Devolved Approach to Black British Writing” (2008) un análisis muy interesante sobre las razones por las cuales la novela de Smith ha triunfado tanto. Y lo hace comparando el éxito de ventas de *White Teeth* con el relativo fracaso de otra novela de la época, *Forever and Even*, también de un escritor *black British*, Joe Pemberton, que recibió numerosas elogios por parte de la crítica pero consiguió vender pocos libros en las tiendas. Según Fowler, la campaña en torno a Zadie Smith comenzó mucho antes de la publicación del libro, con el talonario de 250.000 libras que recibió por su manuscrito y que al mismo tiempo empezaba a engrasar la maquinaria publicitaria. A eso hay que añadir el apoyo de otros escritores como Salman Rushdie, en la órbita poscolonial, pero también parte de una élite académica y literaria que se puso del lado de la joven autora: “Indeed, the Oxbridge network seems to have played a role here for Smith, whose path to literary success resembles many of Britain’s best-known ‘postcolonial writers’ who have benefited from the network”

(79). Tampoco le quita importancia a la relación entre editoriales y librerías, algunas de las cuales, las más importantes, reciben suculentas cantidades de dinero por poner determinados libros en lugares estratégicos que llamen la atención de los clientes. Otra cuestión importante es el centralismo económico y cultural. La novela de Pemberton refleja la historia de un niño negro de nueve años en la ciudad de Manchester, mientras la obra de Smith se sitúa en Londres. “As David Law points out, while the novel from the south is ‘the novel’, the novel from the north is invariably viewed as the ‘northern novel’” (82). Esto tiene evidentes consecuencias para Fowler –y otros autores que no escriben sobre Londres-, porque se limita la representación de las minorías a la zona sur del país, con esa imagen de centro metropolitano y cosmopolita de la multiculturalidad, oscureciendo al mismo tiempo otras experiencias en Gran Bretaña. Otra cuestión interesante que plantea Fowler es si pueden triunfar novelas del *black British fiction* donde no haya pandillas y enfrentamientos raciales con una cierta virulencia: “Again, while gangs and slavery are different stereotypes, the point remains that such demands are connected to expectations regarding the novel’s performance of ‘blackness’” (85). Sin embargo, sí considera que Zadie Smith acierta en plantear bastantes temas universales, al contrario que Pemberton, que tiene un planteamiento más local. Ahora bien, cree que se pierde un enfoque más sencillo de los problemas de la realidad: “As Procter points out, there is an established (if somewhat neglected) intellectual tradition in postcolonial studies of attending to the significances of everyday life since, as he argues, ‘the habitual, the mundane and the taken for granted are all performing, or capable of performing, important cultural tasks after empire’” (87). Las críticas de Fowler, sin embargo, no van dirigidas contra

Smith. Más bien lo hace contra la industria editorial y parte del mundo académico, por no tener una visión general de la literatura que se produce. Sobre Smith dice que muchos han querido ver en su libro un retrato más optimista del que realmente ofrece: “This is hardly a fair reading of *White Teeth* (or indeed of the author’s own disquiet over the novel’s putative celebration of British multiculturalism)” (83).

En su ensayo “Simulated Optimism: The International Marketing of *White Teeth*” (2008), Katarzyna Jakubiak afirma que “[the] high international visibility of a text by a Jamaican-British author, which engages in the subjects of immigrant identity, assimilation, and tradition, as well as racial and class conflict in the postcolonial world, sheds positive light on the contemporary global publishing market and its involvement in the most vital political issues of our times” (201). Sin embargo, también considera que muchas de las lecturas que se han hecho de la novela en términos optimistas y utópicos se deben a técnicas de marketing y no precisamente al contenido real de la novela, mucho más crítico y menos optimista de lo que algunos se empeñan en considerar: “Where does the ‘optimistic’ reading of *White Teeth* and the reading’s international popularity come from? How did the novel’s sarcasm become so unanimously translated among the international readership into a happy tale?” (205). Jakubiak considera que la narrativa de Smith se alimenta de un discurso televisivo y mediático, lleno de múltiples imágenes, anécdotas y referencias, que permea en su estructura y permite una lectura más mediada que real, en detrimento de un acercamiento a los conflictos más profundos de tipo social, racial y cultural que ofrece la novela: “I believe it is exactly Smith’s strategy of borrowing from these media and from their patterns of evading a direct human-

to-human interaction that allows the marketing industry a convenient foothold for translating Smith's critique of multicultural society into a celebration" (207).

Molly Thompson afirma en su ensayo "Happy Multicultural Land? The implications of an excess of belonging in Zadie Smith's *White Teeth*" (2005) que la visión de la novela no es tan optimista:

The text suggests that, as a result of belonging to different generations and holding a diversity of cultural beliefs, the possibility of feeling at 'home' in this multicultural world is unlikely. The experience of many in the text is of *an ever present anger and hurt, the feeling of belonging nowhere that comes to people who belong everywhere* and the novel ends in fragmentation and uncertainty. (123)

Thompson hace suya la opinión de Robert Lee en su libro *Other Britain, Other British* de la diferencia entre los primeros escritores de la *black British fiction*, casi todos inmigrantes, para quienes "living in London was felt as part of a wider experience of travel and adventure; for a later generation, England is felt as a place of oppression and restriction" (ctd en Sesay 122). Para Thompson, lo que la novela pone de manifiesto es que el respeto a la diferencia cultural no es una cuestión del todo real y que muchos de los personajes sufren las consecuencias de una sociedad que acepta a las otras culturas en tanto en cuanto se sometan a un modo de vida hegemónico: "The persistence of stereotypes arguably reinforces the fact that the dominant belief systems remain firmly in place and that society is often unwilling to be open to alternatives, at the same time as negating any ideas of multicultural tolerance" (130).

Sin embargo, Oliver Grob considera en su ensayo "Finding Brown Strangers Really Stimulating: Xenophobia and the Second Generation in Zadie Smith's *White Teeth*" (2003) que la novela refleja precisamente una disminución del impacto del racismo en las segundas generaciones, que ya no tienen que enfrentarse a un problema radical, sino a una cuestión que aparece de manera más puntual y con la que puede lidiarse más fácilmente:

If we are to judge from Zadie Smith's narrative, the second generation of British migrants have found ways of appearing, or rather, have learnt it the hard way to appear, more level-headed and less angst-ridden in the face of xenophobia and racism than the generation of their mothers and fathers who may still be haunted by their personal equivalents of middle passage, isolation and (non-)arrival. Where the trauma of dislocation and homelessness is less acutely felt [...] racism in its more primitive variants can be either disregarded or dismantled with the cool detachment of sarcasm and farcical comedy. (48)

Jeremy David Scott menciona en su ensayo "Shared and Told Tales: Multiculturalism and Participatory Narrative Identities in Zadie Smith's *White Teeth*" (2007) una anécdota que para otros críticos es reveladora del tipo de novelista que es Zadie Smith: en la primera edición de la obra, aparece como una joven estudiante negra de pelo rizado y gafas de intelectual bastante diferente del aspecto casi neutral, desde el punto de vista étnico, con el que aparece en la segunda novela, con el pelo liso y un perfil mucho menos marcado:

This ability to adopt different guises [...] or to show different faces to the world is emblematic of a particular kind of cultural (as well as ethnic) hybridity. To extend the analogy further: hybridity, or Janus-like ability to face in two different directions at once, to orientate oneself both outwards

and inwards, lies at the heart of Smith's novelistic response to the complex questions of cultural, communal, regional and/or national identity which seem very much in the Zeitgeist at the beginning of the globalised century. (207)

Scott se inspira en parte en la obra de Homi Bhabha, *Nation and Narration*, para explicar este proceso. Según este autor, lo que ocurre es que las minorías problematizan, fragmentan y renegocian las narrativas sobre la nación tradicionalmente sostenidas por la mayoría blanca. Las minorías fuerzan a rearticular el discurso de nación. Para él, "*White Teeth*, then, can be read as an exemplar of this process of renegotiation through narrative fiction and, further, as a castigation of conceptions of ethnicity as a 'neutral gear' for notions of identity" (209).

Tracey L. Walters se pregunta en "We're all English Now Mate Like It or Lump It: The Black/Britishness of Zadie Smith's *White Teeth*" (2005) por qué la novela de Smith ha recibido la etiqueta de *British* y no solo la de *black British*. Según Walters, eso es un fenómeno que se da cada cierto tiempo, por el que un autor de los márgenes pasa a formar parte del canon, al contrario que muchos de orígenes étnicos similares que se quedan fuera. Dentro de este grupo de los incluidos señala a Salman Rushdie, Hanif Kureishi o Beryl Gilroy. Y ahora a Zadie Smith. La razón que da es que

Where other Black writers have focused on life in Britain from a singular ethnic Black perspective (Anglo Indian, Anglo Caribbean, Anglo African), Smith's novel focuses on the complexity of the multiethnic *English* experience, which in the context of this novel is represented in a myriad

of ways: Bengali, Jamaican, Jewish and so on [...] Rather than focusing primarily on how the native and immigrant populations collide she investigates how the groups adapt to each other. (314-315)

Para Walters, Smith trata de persuadirnos para que aceptemos que las categorías raciales en Gran Bretaña han cambiado hacia otras formas de representación y, por tanto, es necesario un nuevo discurso para abordar cuestiones sobre la identidad: “Smith demonstrates that although in past times ethnic identity could be signified and maintained by cultural markers such as dress, food, specific cultural traditions or even language, today these distinctions are nebulous” (317): Imanes que hablan cockney, jóvenes bengalíes que se expresan con acento jamaicano, mujeres musulmanas que visten con ropas tradicionales y chándal al mismo tiempo, son muestras de esta pluralidad de acentos y símbolos culturales que contrastan con una mayor endogamia que “separates Black writing from the mainstream” (318). Según Walters, esta dimensión en la que se mueve Smith hace que no sólo se limite a representar la situación de las minorías étnicas, sino que le permite relatar con precisión y profundidad los problemas en los que se ven sumergidos sus personajes blancos:

While Black texts focus on how migrant groups grapple with rootlessness, Smith explains that rootlessness is not limited to the Black experience. In *White Teeth*, British born Archie Jones feels as alienated and displaced as Samad. Archie’s failed relationship with his Italian wife and her extended family leave Archie feeling suicidal and rootless. (320)

Esta capacidad para trascender ciertas barreras étnicas y llegar a un público más amplio tiene ciertos riesgos. Esa es la conclusión que se extrae de otro artículo escrito por Tracey L. Walters sobre la obra de Zadie Smith. En “Still Mammies and Hos: Stereotypical Images of Black Women in Zadie Smith’s Novels” (2008), Walters afirma que

While some black female writers are clear about their endeavour to alter false representations of black women, transforming them from stereotypes into positive images of black womanhood, writer Zadie Smith does not always leave readers with the sense that she wishes to move her black female characters beyond stereotypical archetypes. (123)

A Walters no le gusta cómo están contruidos los personajes de Clara y Alsana, “dependent upon the male characters [...] whose stories drive the narrative” (125). Y critica también la representación que se hace de Hortense, la madre de Clara, siempre en términos caricaturescos y estereotípicos, como una clásica matriarca negra: “Like the matriarch, Hortense is a strong, independent, domineering black woman who rules her husband and daughter with an iron hand” (133).

Nick Bentley defiende en su ensayo “Re-writing Englishness: imagining the nation in Julian Barnes’s *England, England* and Zadie Smith’s *White Teeth*” (2007) que la novela de Smith representa tres dimensiones del multiculturalismo que aparecen en el espacio público y que sirve para redefinir y rearticular el concepto de nación y de “Englishness”. Una se articula a través del personaje de Archie, que según Bentley, representa a esa Inglaterra amable que no cree en discursos predeterminados sobre la historia y la raza, cuya actitud abierta al azar y el destino –simbolizada con su uso de una

moneda para decidir en momentos vitales- entronca con una actitud liberal, proclive a los cambios sociales graduales y contra aquellos dogmas científicos y religiosos que pretenden moverse en la certidumbre y eliminar el azar: “That Archie emerges as an unlikely hero, therefore, supplies the novel with a residual form of national identity that is incorporated, rather than rejected by Smith’s model of an emergent, multicultural Englishness” (498). Pero también está el lado amargo del multiculturalismo, el que afecta a personajes como Samad o, quizá con más virulencia, a sus hijos Magid y Millat, a pesar de haber nacido en Inglaterra. “Multiculturalism emerges here, not as a panacea for the problems of England’s relationship with its own colonial past, but as a displacement of the legacies of colonialism that continue to impact on individuals in the present” (499). Para Bentley, el colonialismo representa lo Real de la estructura lacaniana, esa pesadilla del conjunto simbólico del “Englishness”, que cada vez que aparece lo desestabiliza por recordar un pasado sangriento. No obstante, en lugar de reprimir ese contenido histórico, según Bentley, también puede ser renegociado. Y ahí surge la tercera dimensión del multiculturalismo, una mucho más optimista y que está representada en la novela por Irie: “The undecidability of the child’s paternity represents a significant (although not total) evasion of the nightmare of history, and symbolizes an escape from the ideological weight of colonial genealogy” (500). Irie representa, según Bentley, un tipo de multiculturalismo que, más que la suma de individuos con diferentes culturas es la suma de individuos que reconocen las diferentes culturas que viven dentro de cada uno de ellos (496).

En el debate sobre *White Teeth*, ciertos críticos han considerado que el 11-S ha problematizado algunos aspectos optimistas de la novela. Según dice

Philip Tew en su libro *Zadie Smith* (2010), “despite a status of radical newness conferred by many early critics, Smith’s novel looks backwards in a celebratory style, in ways subsequently more difficult after 9/11” (66). Uno de los temas que, retroactivamente, pueden parecer algo improcedentes después de esos atentados –y luego los de Madrid en 2004 y Londres, en 2005-, es la representación del terrorismo, que aparece en términos fundamentalmente cómicos. En su artículo “Humouring the terrorists or the terrorised?” (2005), Helga Ramsey-Kurz advierte la posibilidad de que esta obra, al igual que otras como *The Satanic Verses*, de Salman Rushdie o *The Black Album*, de Hanif Kureishi, no hubieran visto la luz en un contexto post-atentado: “Whether in this situation, the humorous explorations which Salman Rushdie, Zadie Smith and Hanif Kureishi offer [...] would have seen publication or prompted the same approval with which the west has met their appearance is more than doubtful” (74). Sin embargo, críticos como McLeod consideran que ya *White Teeth* contenía elementos que mostraban en parte esa realidad compleja que hace que jóvenes británicos de alguna minoría étnica puedan acabar girando hacia el fanatismo. “The identity crises and divided consciousness of London have *not* been so easily dismissed in the London of *White Teeth* as some critics have presumed” (ctd en Tew, *Zadie Smith* 54). El problema, por tanto, es que hay quienes no han querido leer lo que verdaderamente decía el libro. Para McLeod, “The example of *White Teeth* suggests that in engaging with significant literary texts, at times we need to attend closer to what they seem to say, rather than what we might want them to say” (ctd en Tew, *Zadie Smith* 55). No solo eso, hay quienes piensan que con el *Zeitgeist* post-11S, descubrimos algunos aspectos de *White Teeth* con una claridad más evidente. Como dice

Kathy-Ann Tann en “Caught Between Worlds” (2007), “Smith’s examination of how cultural and religious ideology can become twisted and subversive, her unflinching look at religious fundamentalism in postcolonial Britain, is also frighteningly accurate, especially when read in the light of the September 11th attacks on the World Trade center” (237).

Por otro lado, algunos críticos se han centrado en la capacidad de Smith para describir el carácter multicultural del Londres contemporáneo. John Clement Ball asegura en su libro *Imagining London: Postcolonial fiction and the Transnational Metropolis* (2004) que “her suburban London is inescapably transnational and steeped in the history of its (now more than ever) multicultural people” (238). Es un espacio donde la teoría poscolonial ha hecho una cierta limpieza de los viejos discursos imperiales, según Ball: “The postcolonial still, as the word suggests, includes and foregrounds the history and aftermath of colonialism, but it hopes to view that messy and complicated inheritance [...] from alternative perspectives” (238). El resultado es una ciudad que invita al optimismo, a pesar del pasado colonial que también forma parte de ella:

The London (and Britain) she implicitly constructs is a consequence of its history, including imperialism, but while it may be too layered with history’s residue –its shit- ever to be wiped clean and made neutral, her thematics also imply that London’s future possibilities need not be defined or limited by that excremental history. (242-243)

Dagmar Dreyer considera en su ensayo “London at the Millenium: Imaginary Constructions of the City in Zadie Smith’s *White Teeth* and Diran Adebayo’s *My Once Upon a Time*” (2008) que uno de los méritos de la novela es que combina la capacidad de afrontar temas muy vinculados a los grandes

debates actuales con la preocupación por los problemas cotidianos de quienes tienen que hacer grandes esfuerzos para adaptarse al hecho de ser extranjeros en tierras lejanas a sus hogares:

We should not forget that on a less theoretical level (in everyday reality) such adjustments frequently involve painful processes. These struggles are impressively illustrated in the text (despite its often ironic tone) and this, I think, has been somewhat underestimated in critical discussion so far. Thus it can be said that in her novel Zadie Smith gives us a “Happy Multicultural Land” (465) in which friendship and relationships successfully transcend the boundaries of class and race, of binary oppositions, yet she also clearly highlights the considerable difficulties these transgressions pose for the first and second-generation characters –difficulties which may not be overcome until the next generations. (177)

Pilar Cuder-Domínguez considera en su ensayo “Ethnic Cartographies of London in Bernardine Evaristo and Zadie Smith” (2004) que Zadie Smith forma parte de esa ola de autores postcoloniales cuya obra ha modificado las formas de representación de Londres tras los cambios acaecidos en su configuración étnica durante las últimas cinco décadas. Para Cuder-Domínguez, la novela contiene espacios determinados como el pub O’Connell, donde se reúnen Samad y Archie, o la escuela en la que estudian Irie, Millat y Magid, que simbolizan ese nuevo espacio urbano, “both of them depicted as temples of hybridity and complexity” (183). Eso no significa que el colonialismo haya desaparecido de un plumazo. Como bien explica, el nombre de la escuela, Glenard Oak Comprehensive School, está ligado a Sir Edmund Flecker Glenard, que en la novela es un personaje que expulsa a la bisabuela de Irie de su casa -en la que ella trabajaba como parte del servicio- por estar embarazada. Muchos años después, Irie acude a un colegio con ese nombre,

simbolizando que las consecuencias del colonialismo y su fuerza simbólica aún persisten. Porque, como dice Cuder-Domínguez, “The city is the stage where the identity conflict rages, but its roots reach beyond continents and centuries” (186). Eso no significa que no haya evolución. Porque como demuestra la novela, las segundas generaciones comienzan a considerar el paisaje urbano como suyo y se mueven por él de una manera completamente distinta a la de sus progenitores:

Despite their parents’ concern, the novel shows that second-generation children learn to appropriate the city they were born in in creative ways. Hiding is certainly one possibility, as conveyed by Samad’s son Magid, who as a child used to name himself ‘Mark Smith’ and pretend he was Caucasian rather than Bengali English. Nevertheless, as his twin Millat grows into adolescence, he becomes the stereotypical ‘bad boy’ of inner cities, leading his own urban tribe, the Raggastanis, whose philosophy and looks show how they are bringing together East and West in ways his father Samad cannot possibly accept. (184)

Es curiosa la interpretación del espacio urbano en *White Teeth* que da Raphael Dalleo en su ensayo “Colonization in Reverse: *White Teeth* as Caribbean Novel” (2008). Londres parece convertirse en una extensión del Caribe:

Smith shows how Caribbean people have moved into London and made it their own, and how Caribbean culture has become a central part of the culture of the city. Even more than that, the novel depicts London as a womb-space, a site of creolization, a far-flung island of Caribbeanness adrift in the sea of the English countryside. *White Teeth* shows how London has become a contact zone for cultures from around the world. (92)

Se trata, según Dalleo, de una “colonization in reverse”, que no consiste en un proceso político o cultural jerarquizado y bien planificado, porque “Caribbeanness is never an essence but rather a process, the borders of the archipelago infinitely fluid” (93). Con apelaciones a los procesos de transculturación que estudió el antropólogo cubano Fernando Ortiz o al trabajo acerca de los procesos de hibridación señalados por Néstor García Canclini, Dalleo establece unos criterios para definir la caribeñidad de la novela. De esa manera, señala referencias salpicadas en el texto a espacios geográficos jamaicanos, como Kingston, o a frutas tropicales como el coco y el mango como símbolos de un espacio urbano cada vez menos anglosajón. También señala el lenguaje de los jóvenes, llenos de giros lingüísticos de esa zona: “It is in language that the novel makes one of its most explicit nods to London as Caribbean space” (94). Pero también señala otros menos evidentes, como la fusión de estilos y ropas que usan los jóvenes como Millat y que ciertamente están llenos de mezclas culturales: “This indiscriminate borrowing suggests the kinds of syncretic fusion seen in contact zones like the global Caribbean” (95). Lo que sí resulta evidente de esta relación entre *White Teeth* y el mundo caribeño son algunas de las historias de la novela, como el capitán Durham, amante (en la ficción, evidentemente) de Ambrosia, la abuela de Clara, que además quiso llevar población jamaicana a Inglaterra para que los ingleses les contagiaran su ética del trabajo y éstos a su vez les mostraran a los ingleses su fervor religioso: “The narrative juxtaposes these moments top lay up their historical irony; the multicultural present is both product and repetition of the nearly erased Caribbean-based past” (99).

También Rebecca Dyer explora las cuestiones caribeñas de la novela en su ensayo “Generations of Black Londoners: Echoes of 1950s Caribbean Migrants’ Voices in Victor Headley’s *Yardie* and Zadie Smith’s *White Teeth*” (2004). Para Dyer, hay una conexión entre Smith y los autores caribeños que llegaron en las primeras olas de emigración al Reino Unido, como Sam Selvon, George Lamming o Naipaul. Para Dyer, estos autores consiguieron apropiarse del espacio urbano londinense: “While the fiction that each wrote about London can be seen as a reaction to the canon of British fiction set in the same location, Caribbean-born writers’ work also provides a fictionalized record and a tribute to the immigrant generation, who [...] quickly began to make the city of London their own” (84). Para Dyer, la relación de Zadie Smith con estos autores se fundamenta en su capacidad para hacer una relectura desde el espacio poscolonial de determinados monumentos y celebraciones históricas que ocultan el pasado criminal del colonialismo británico: “Smith’s depiction of London in *White Teeth* reveals the influence of her Caribbean-born literary forbearers as well as of her own inventiveness –apparent in her updated critique of Britain’s colonial policies, historiography and memorialization” (91). Dyer se refiere sobre todo a una supuesta reivindicación que se hace en la novela de la figura de Mangal Pande, líder del Motín de la India en 1857. En *White Teeth*, Pande es el bisabuelo de Samad, que habla constantemente sobre su antepasado. Para Dyer, esto es una forma de traer a colación un suceso que la historia “oficial” ha ensombrecido y que sin embargo fue la mecha de un proceso que, un siglo después, condujo a la independencia de la India. No en vano, como bien recuerda Dyer, ya Marx y Engels llamaron a este suceso la primera guerra de independencia de la India. Pero sobre todo,

también muestra el contrasentido de que el empequeñecimiento de Pande tenga un correlato en la geografía urbana como el monumento en Trafalgar Square a Henry Havelock, responsable de la represión de miles de indios durante y después del motín. Según Dyer, la reivindicación de esta figura por parte de Samad y la visita que hace Millat a ese monumento, hay que leerlas como intentos de actuar y apropiarse de la geografía urbana de una ciudad donde los restos del colonialismo están presentes. “In *White Teeth*, Smith’s character Samad manages to revise the ‘text’ of London through his storytelling, and he and his son respond personally to a public monument that erases their ancestors’ stake in the history being memorialized” (97).

Éric Tabuteau compara a Smith con Sam Selvon en su artículo “Marginality Correct: Zadie Smith’s *White Teeth* and Sam Selvon’s *The Lonely Londoners*” (2003) y considera que la joven autora británica recoge el testigo del ya célebre escritor caribeño. Ambos libros han sido elogiados por la crítica por su capacidad para contar la vida de personajes extranjeros que tratan de abrirse camino en Londres y han sido capaces de reflejar las peculiaridades culturales, el ritmo y las características de un paisaje urbano en transformación: “Thanks to a series of linguistic, literary and cultural innovations, *The Lonely Londoners* allowed the reader to discover a new facet of the British capital and *White Teeth* invited him/her to revisit it nearly a century later and to wonder if London was still ‘the very center of the Empire on which the sun seldom rises’ (83). Tabuteau hace hincapié en esta apropiación de Londres, vista con otros ojos, los que revelan la multiplicidad de colores que surgen con la llegada de extranjeros:

The parts of London which are under scrutiny, what could be called the city's superstructure, are now seen from a new angle insofar as they are described by coloured immigrants who come from far away places and who communicate, without the benefit of hindsight, the personal feelings the city inspires. A new light is cast on London because the new beholders do not have the same interests or references as their predecessors. They have different preoccupations which cause them to linger on specific aspects which, for anyone else, would be futile. (90)

Para Tabuteau también hay que resaltar el hecho de que ambas novelas han servido para visibilizar las vidas de aquellos que a veces no están representados, porque las dos obras "describe an underground world which only gradually rises to the surface" (91). Es una forma, según este crítico, de desafiar las visiones heredadas de la capital británica para demostrar que hoy en día hay numerosos y diferentes tipos de habitantes, sin que nada se pueda dar por supuesto en una gran megalópolis.

Ha habido un debate bastante vivo sobre el estatus que tiene la historia en esta novela de Zadie Smith. En una época marcada por la revisión constante de la terminología histórica e historiográfica, en función de posturas más posmodernas o más clásicas, determinar de qué manera entiende Zadie Smith esta cuestión se convierte en un elemento central para intentarla situar en algún lado, desde el punto de vista crítico. Un ejemplo de este debate es el ensayo "Memorial Culture in Transformation" (2006), donde Jan Rupp analiza de qué manera Zadie Smith, como miembro de la generación más joven de escritores *black British*, revisa la manera de afrontar la relación entre presente y pasado, crucial en el ámbito poscolonial. Como señala Rupp, "central to this is

the view that the colonial past continues to cast its shadows, metamorphosing into popular racism and other neocolonial spectres, which need to be fended off and to that end require a high degree of sensitivity and alertness among those believed to be affected by them” (294). La posición de Smith es diferente, según Rupp, y esta cuestión ha producido bastante controversia y ha suscitado, como ya señalé anteriormente, la reacción de escritores como Caryl Phillips:

As Phillips rightly observed, *White Teeth* is not a fully faithful representation of this approach to history, because it adds satire and irony, and moreover introduces a second-generation sensibility which is no longer constantly on guard against the latter-day consequences of the past, displaying a rather diffuse sense of history instead. (294)

Para Rupp, esta actitud de Smith se materializa a través de dos personajes fundamentales. El primero es Samad y su obsesión con Mangal Pande y la revitalización de una historia alternativa a la oficial británica. Pero al contrario que Rebecca Dyer, él cree que Smith trata la cuestión con cierta ironía: “While all this has the obvious effect of poking fun at Samad’s reveries, it at the same time makes them appear utterly anachronistic, taking away the seriousness traditionally attached to the business of constructing alternative histories” (296). Eso no significa que Smith quite importancia al motín indio de 1847 y a su trascendencia histórica, según Rupp. Es sobre todo la crítica a los motivos oscuros que alimentan esa obsesión de Samad, “as compensation for what he feels is the dim reality of immigrant life” (297) y que termina convirtiéndose en una deriva purista que separa a sus hijos para mantener a uno de ellos en relación con un pasado legendario asociado al lugar de sus orígenes: “This questionable outcome of Samad’s educational objectives presents his reveries

not as harmless escapism, but as the rather dangerous musings of an ideologue” (297). El otro personaje a través del cual se proyecta esa actitud respecto al pasado es Irie. En este caso, se trata de una visión positiva que “represents an innovative second-generation attitude which sets her apart from Millat’s radicalism and Magid’s assimilationism” (297). En especial, Rupp se refiere a una frase que pronuncia Irie (“No shit in attics”) y que identifica, en el pensamiento poscolonial, el concepto de las buhardillas con el lugar donde se esconden esas criaturas demonizadas por la historia colonial y a las que hay que liberar. Según Rupp, “Whereas Samad evokes historical continuity to retrieve and preserve some ethnic authenticity [...] Irie endorses hybridity and disconnects the concept of belonging from the geographical space of homeland” (298).

Jonathan Sell hace una comparación entre la visión de la historia que refleja Zadie Smith en esta novela y la que ofrece *The Nature of Blood*, de Caryl Phillips, que revisita la figura de Otelo desde una perspectiva poscolonial. Desde esta comparación se extrae que Smith disiente, según Sell, de otros autores poscoloniales. La obra de Phillips se construye desde una perspectiva causal de la identidad, donde el presente está completamente vinculado al pasado. Según Sell, el Otelo de Phillips está aquejado de lo que Frantz Fanon llama “neurosis syndrome”, que aparece sobre la base de una visión en la que la identidad está determinada históricamente, vinculada al color de la piel –y las asociaciones de todo tipo que esta produce- y entendida como algo a lo que puede agarrarse o decidir huir, en una especie de dilema existencial: “On this account, because identity is intrinsic, related to some essential element like blood, the only possible future is one of permanent self-defence or outright self-

denial” (123). Por el contrario, Sell considera que la filosofía que alimenta *White Teeth* trata de huir precisamente del determinismo histórico que sostienen personajes como Samad, que salen mal parados de la novela, y privilegia a otros como Archie, que para él es el auténtico héroe de la novela: “*White Teeth* demotes the past from a position of casual pre-eminence with respect to the present and the future. No longer are the present and future inevitably pre-determined; any relationship obtaining between past and present may be simply coincidental, rather than necessary casual” (121). Es lo que Jonathan Sell llama “metaphysic of contingency” y que, según él, huye de una visión de la identidad narrada, con un pasado, un presente y una idea teleológica que proyecta un sentido de futuro en el horizonte. “It is just this prevailing notion of identity as narratable and therefore intrinsically ethical –with some “significance beyond itself”, as Eagleton (2005: 13) puts it of the novel –and essentially unified that Zadie Smith’s novels question” (118).

Al contrario que Sell, Sigrun Meinig considera en su ensayo “Running at a Standstill: The Paradoxes of Time and Trauma in Zadie Smith’s *White Teeth*” (2004) que el pasado es un elemento importante que sigue condicionando la vida de los personajes de *White Teeth*. Para Meinig, en esta obra “People seek their place in a world entangled in stories of the past. In the post-colonial sphere, the negotiation between the various and different cultural position never ends” (249). Meinig considera que la primacía del determinismo histórico sobre la contingencia en algunos personajes se debe al componente traumático del colonialismo: “To explain the predominance of determinism in the characters’ views of time, however, we must regard the colonial experience in its entirety, and consider especially the pain and emotional upheaval that accompanies

colonialism” (250). Eso hace que la colonización de la India o el Caribe estén presentes de manera indirecta en personajes como Samad o Millat –como ya han señalado otros autores- o en Hortense, la madre de Clara. En el caso de Hortense, según Meinig, su religiosidad milenarista está completamente relacionada con la necesidad que tuvo su madre, Ambrosia, de buscar un refugio en la religión después de haberse quedado embarazada de un blanco y ser abandonada: “Hortense’s milenarism and Millat’s fundamentalism thus stem from the same root: the upheavals of colonialism” (251).

En su ensayo “‘Happy Multicultural Land?’ (2005) Molly Thompson defiende que la historia es una cuestión importante en la novela, una forma de revisión de acontecimientos injustos ocurridos en el pasado que algunos, los que detentan el poder, quieren esconder:

According to Stuart Hall, the “powerful”, that is hegemonic authorities that have policed ideology, culture and signification, “want to bring history to an end. They want one set of meanings to last forever”. In other words, the suggestion is that if one belongs to the “powerful” group, the belief that history is at an end may be beneficial as the “meanings” have arguably been created with a self-serving bias. Whereas for those with less power, univocal signs and interpretations can potentially be harmful as the dominant significations may occlude the specificity of individual experience. (131)

Thomsom sí cree que Smith está comprometida con recuperar la historia que ha sido oscurecida. Pero como refleja este extracto, no es sólo la Historia, sino las historias, que son muchas. La de Archie y Samad como combatientes de la II Guerra Mundial o la de Mangal Pande: “the text suggests that rather than history being at its end, its univocal stories need to be reimagined and rewritten

in order that fewer omissions and asymmetries will occur" (132). Pero también la de Irie, que bucea en la historia de su familia y las consecuencias que les produjo el colonialismo en el Caribe. Incluso la de los Chalfen, que a pesar de ser blancos, hunden sus raíces en los judíos polacos del siglo XVII. Pero el resultado de explorar el pasado es a la vez una forma de darnos cuenta de que las raíces se difuminan hasta perderse y que "the notion of home as having a fixed and singular origin for anyone in a multicultural world is therefore shown to be illusory" (133).

El componente judío que simbolizan los Chalfen también está presente a través del ensayo de Sander L. Gilman titulado "We're not Jews': Imagining Jewish History and Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature" (2003). Gilman hace una reflexión bastante interesante: "It is twentieth-century Jewish history, specifically the Shoah, that dominates the novel, not the history of Jamaica or the history of South Asia" (139). Por un lado, está la lucha de Samad y Archie contra el fascismo que pretendía instaurar una forma de pensamiento único y eliminar a los judíos. Y, por otro lado, el retorno del Dr Perret al final de la novela, el retorno de la historia en forma de horror nazi. Según Gilman, "The history of the struggle against the Nazi, becomes the background for the contemporary struggle against homogeneity" (139). Por eso resulta especialmente doloroso que un judío como Marcus Chalfen se convierta en el "unwitting" cómplice de los experimentos del Dr Perret. Desde un punto de vista judío, la única manera de devolver cierta armonía a este contrasentido tiene lugar con la rebelión de Joshua contra su padre. Gilman también hace otra reflexión que más bien podría entenderse como un motivo de orgullo: la paradoja de que los personajes judíos, a pesar de ser de un origen cultural

diferente, sean capaces de mezclarse con tanta facilidad, al contrario que otras minorías, y al mismo tiempo mantener su identidad:

[Los Chalfen] are, of course, merely disguised Orientals, Eastern Jews who appear to fit into this new English world better than most of the other hybrids. From the very moment of civil emancipation in the eighteenth century, Jews have been seen as having a natural mimicry as part of their difference. They can transform themselves into any nation or people. By doing this, they prove that they remain Jews. (138)

El debate cultural e histórico se mezcla con otra serie de cuestiones entre los críticos que se han acercado a la novela. Uno de ellos es el de las masculinidades y la crisis del modelo de hombre tradicional, tema que centra el ensayo de Taryn Beukema titulado “Men negotiating Identity in Zadie Smith’s *White Teeth*” (2008). Beukema defiende que los protagonistas masculinos de la novela hacen un esfuerzo por buscar una nueva forma de articular su masculinidad cuando los antiguos valores, marcados por el imperialismo, han entrado en un cierto colapso. Según Beukema,

The first generation men in the novel (Samad Iqbal, Archie Jones and Marcus Chalfen) have internalized the values and social codes set out for them by the British Empire of the past, placing a heightened importance on ancestry and assimilation, and Samad and Marcus have tried to teach these principles to their sons (Magid and Millat Iqbal and Joshua Chalfen). Smith thus maps the desires of the first generation men to negotiate pure and essentialized masculine selves and wants to suggest that these men are figures of confused masculinities in society that was so committed to patriarchal values during the establishment of an imperialist regime. (3)

Para Beukema, el resultado de esta negociación no parece ser demasiado positivo en la novela, con la sensación de que el pasado retorna una y otra vez, con sus valores masculinos e imperiales. Las dificultades de Magid y Millat para forjarse una vida feliz son una muestra de esto (13-14).

Otro de los debates que está presente en la obra y al que algunos críticos le han dado importancia es la cuestión científica y su relación con aspectos más filosóficos y culturales, algo que cobra especial relevancia a través del personaje de Marcus Chalfen. En su libro *Mongrel Nation* (2007), Ashley Dawson dedica un capítulo a esta cuestión titulado “Genetics, Biotechnology, and the Future of ‘Race’ in Zadie Smith’s *White Teeth*”. Dawson analiza la cuestión racial a tenor de las investigaciones publicadas en 2001 donde se revelaba la secuencia del genoma humano y gracias a las cuales se ha descubierto que el ser humano comparte características genéticas muy similares con especies animales tan diferentes como el ratón. Esta cuestión no es baladí, porque sirve para poner de manifiesto lo absurdo de las jerarquías raciales, dada la nula diferencia genética entre seres humanos de una raza y otra, cuya diferencia biológica reside en una mera cuestión de pigmentación que nada significa, más allá de las atribuciones culturales que uno y otro pensamiento raciológico hayan podido crear en función de intereses políticos, económicos y sociales en momentos históricos determinados. Para Dawson, la novela de Smith, “by exploring the contemporary return of eugenics, [...] offers us a timely warning that the history of ‘race’ is by no means over” (152). Según Dawson, la novela satiriza, a través de la figura del nazi doctor Perret, todo el pensamiento eugenésico que culminó en el holocausto, pero también establece inquietantes relaciones de éste con muchas teorías raciales de la Europa

democrática antes y después de la II Guerra Mundial. Marcus Chalfen es, en parte, heredero de esta tradición. Como dice Dawson,

Marcus is part of the contemporary attempt to initiate a new biotechnological era in which all life-forms can be transformed into factories for the production of commodities. Indeed, the genetic code of life itself is increasingly being commodified in what critics such as Vandana Shiva see as the final stage of primitive accumulation. By placing himself in this godlike position, Marcus opens a Pandora's box of issues relating to the ramifications of genetic research. (168)

Para Dawson, todo el desarrollo del ámbito de la biotecnología tiene relación con la eugenesia, pues puede implicar en el futuro la toma de decisiones en torno a cuestiones físicas no sólo por motivos de salud, sino también de otras razones más espurias en función de criterios estéticos, de orientación sexual, etc, que privilegien ciertas formas de ser y ciertos comportamientos en detrimento de otros. En este caso, "Unlike the eugenetics movements of the early twentieth century, the new biotechnology is driven not by totalitarian ideologies of national/racial uplift but by market forces and consumer desire. Nevertheless, reproductive technologies [...] force decisions on families and individuals that are inherently eugenic" (169). A las dudas sobre el futuro más o menos provechoso o más o menos peligroso sobre esta cuestión se debe, según Dawson, el final tan abierto que deja *White Teeth* y que muchos críticos discuten: "Yet this criticism misses the novel's main point: it is imposible to offer any final verdict on the impact of biotechnology at this early date. For while *White Teeth* can warn us against facile liberal models of multiculturalism by

highlighting the disturbing return of an age of eugenics, it cannot predict the outcome of this return” (172).

Sobre la relación entre la novela y el mundo científico habla también Gene McQuillan en su ensayo “Science Writing and the Holy Grail: Popularizing Genetic Research in Zadie Smith’s *White Teeth* and Jonathan Weiner’s *His Brother Keeper*” (2006). McQuillain no se adentra demasiado en el análisis de la novela de Smith. Solamente menciona un pasaje en el que Marcus Chalfen se encuentra en un aeropuerto con una joven estudiante de políticas que lee un libro escrito por él. La estudiante le dice que el libro muestra bastantes cosas inquietantes sobre el futuro por causa del desarrollo biotecnológico y al final le recomienda a Chalfen que lo lea, sin saber que es él el autor. Es más, ella le dice que el autor es Surrey T. Banks, escritor de ciencia ficción. Este malentendido que crea Smith le sirve a McQuillan para reflexionar sobre el modo en que la ficción popular refleja las investigaciones científicas y sobre la importancia que estos trabajos tienen para su divulgación:

While reading Zadie Smith, Jonathan Weiner, and E.O. Wilson, I often think of Jon Turney’s *Frankenstein’s Footsteps: Science, Genetics, and Popular Culture*. Turney’s basic argument is that ‘Fictional representations matter, that the science and technology we ultimately see are partly shaped by the images of the work which exist outside the confines of the laboratory report, or the scientific paper. (15)

Hay muchas y muy diversas lecturas sobre la primera obra de Zadie Smith. La razón para esta multitud de ensayos e interpretaciones es que Zadie Smith escribe sobre todo, incluye cuestiones históricas y debates

contemporáneos. Como dice Lisa Allardice en el *Evening Standard*, “While stressing the importance of the past, the novel is resoundingly modern: questions of fate are given a contemporary edge with a debate about genetics” (“From tangled-roots”). Zadie Smith tiene la vocación de incluir numerosas voces, contenidos y estilos en su narrativa, reflejando el espectáculo coral que convive en el espacio urbano que ha tratado de representar en esta novela. Michiko Kakutani, crítico del *New York Times*, escribió en 2000 que

Ms. Smith [...] sets her story in London, not the London of imperial monuments and long-running West End shows, but a cacophonous, Martin Amis-ish London of curry shops and pool halls and cheap hair salons. Here, frustrated waiters dream of making their mark on history, street people like Mad Mary and Mr. Toupee flaunt their eccentricities, and “Becks, B-boys, Indie kids, wide-boys, ravers, rudeboys, Acidheads, Sharons, Tracies, Kevs, Nation Brothers, Raggas and Pakis” swagger and limp their way, like Yeats's “rough millennial beast,” toward their own purgatories and heavens. (“*White Teeth*, Quirky, Sassy”)

Los personajes frustrados conviven con las tribus urbanas, los grupos ecologistas, la música, el consumo de drogas o la manipulación genética. Es un inmenso fresco de la sociedad actual, de su multiplicidad, pero también de su dispersión. Refleja un mundo narrativo profundamente influido por los medios de comunicación. Según escribe Stephen Moss en su artículo “*White Teeth* by Zadie Smith” (2000), esta obra “is a novel that, in places, has the rhythm and style of TV drama: certain scenes open and close almost as if she had the screen in mind when writing them”. Incluso la misma Zadie Smith reconoce que hay una estrecha conexión entre su escritura y los modos y formas del mundo

televisivo, como afirma en un reportaje en 2002 de Sean O'Hagan para el diario *The Observer*:

'It's weird, but often I feel when I'm writing certain characters and their traits that I have already seen them on TV. In sitcoms or whatever. The humour, I suppose, is TV humour to a great extent, absorbed from the usual suspects - Python, Pete and Dud and the rest. Plus, everything is always moving towards a certain point, and that's a very TV thing. A lot of American writers, like Jonathan Franzen or David Foster Wallace, are aware of these traits and go out of their way to avoid them. ("Zadie bites back")

No en vano, los derechos de autor de *White Teeth* fueron adquiridos por Channel 4 para una adaptación multimillonaria de la novela, aunque el resultado tampoco tuvo demasiado éxito. Algo parece traspasarse de la televisión a la novela de Zadie Smith, algún resto de la voracidad totalizadora del medio, que pretende incluirlo todo, pero que al mismo tiempo confunde los contenidos y aporta una cierta ligereza a los temas tratados, conformando lo que Susan Bordo denomina "plastic discourse": "Television is, of course, the great teacher here. Our prime modeler of plastic pluralism: if one [...] show features a feminist talking about battered wives, the next day a show will feature mistreated husbands. Incest, exercise addictions, women who love too much, the sex habits of priests, disturbed children of psychiatrists, male strippers –all have their day, all are given equal weight by the great leveller: the frame of the television screen" (Bordo 1104).

Para algunos críticos, el afán inclusivo y totalizador de la autora va en detrimento de su capacidad narrativa. Su novela puede parecer a ratos algo forzada y dispersa al mismo tiempo, pues la voluntad de Smith por cuadrar todos los elementos de la novela se vuelve contra ella, resta cierta naturalidad a la obra y a menudo deja sin explorar en profundidad algunos conflictos y personajes cuyo dibujo se ajusta más a tópicos e imágenes irreales que a un concienzudo acto de reflexión narrativa. Para el crítico James Wood, en *White Teeth* estamos ante una muestra de lo que él denomina *hysterical realism*. Wood publicó en 2004 un libro titulado *The Irresponsible Self* en el que dedica casi la totalidad de un capítulo al análisis de la primera obra de Zadie Smith. Wood aplica el término *hysterical realism* a una serie de novelas entre las cuales incluye también otras como *Underworld*, de Don DeLillo o *Infinite Jest*, de David Foster Wallace. Son novelas ambiciosas que pretenden abarcar múltiples temas, que tratan de imbuirse de cierta tradición realista pero que al mismo tiempo resultan poco convincentes: “The conventions of realism are not being abolished, but, on the contrary, exhausted, overworked. Appropriately, then, one’s objections should be made not at the level of verisimilitude, but at the level of morality: this style of writing is not to be faulted because it lacks reality –the usual charge- but because it seems evasive of reality while borrowing from realism itself. It is not a cock-up, but a cover-up” (Wood 168).

Este tipo de novelas conecta sucesos e historias de forma compulsiva. Y no es que sean imposibles en el sentido lógico de no poder ocurrir, sino que son sencillamente improbables y poco elaborados literariamente; son recursos teñidos de intenciones satíricas que terminan alejando a la novela de cualquier cercanía con la realidad. Un ejemplo de ello es la relación de sucesos que

ocurren al mismo tiempo a los dos gemelos de *White Teeth*, Millat y Magid, a pesar de vivir en dos países que se encuentran a miles de kilómetros de distancia. Según Wood, detrás de esta tendencia al artificio, se encuentra una obsesión por la velocidad, por contar muchas cosas en poco tiempo, pero sobre todo se halla una incapacidad para la representación de los personajes: “This in turn has to do with an awkwardness about character and the representation of character in fiction, since human beings generate stories. It might be said that these recent novels are full of inhuman stories, whereby that phrase is precisely an oxymoron, an impossibility, a wanting-it-in both ways” (169).

Wood reconoce las cualidades literarias de Zadie Smith, su inmensa capacidad de fabulación, su uso del monólogo interior y del estilo indirecto, además de su inmenso sentido de la comicidad. Sin embargo, critica el hecho de que la autora utilice algunas de sus aptitudes hasta el agotamiento. Smith es, a ojos de Wood, excesiva en algunos aspectos. Y para ello pone como ejemplo la descripción del personaje fundador del grupo fundamentalista al que pertenece Millat, el KEVIN: un individuo nacido en Barbados, hijo de dos pastores presbiterianos que se convierte al Islam cuando tiene catorce años. Viaja entonces a Riyadh para profundizar en sus estudios coránicos pero vuelve a Inglaterra desilusionado. Entonces toma la decisión de encerrarse en el garaje de su tía acompañado de un ejemplar del *Corán*. Su único contacto con el exterior se reduce a consumir la comida que le proporcionan a través de la trampilla del gato y en pasar sus excrementos en una lata de metal de galletas “Coronation”. Eso lo convierte en un fenómeno mediático y hace que los periódicos le den el apodo de “The Guru in the Garage”, convirtiendo a su

orgullosa tía, miembro de la Iglesia de Jesucristo de los Últimos Santos Días, en una asidua entrevistada. Para Wood, todo este compendio de anécdotas y elementos cómicos es una buena muestra de los excesos de la autora: “As realism, it is incredible; as satire, it is cartoonish; as cartoon, it is too realistic; and anyway, we are not led towards the consciousness of a truly devoted religionist. It is all shiny externality, a caricature” (172).

Para algunos, la excesiva presencia autorial de Zadie Smith resta libertad a sus personajes. Parecen estar supeditados a la poderosa red de ideas morales, sociales, políticas e históricas -Kunzru los llama “vehicles for ideas”(www.harikunzru.com)- que recorren el conjunto del texto literario y al final carecen de cierta vida, convirtiéndose en algunos casos en una especie de personajes-tipo. Según escribe Daniel Soar en el *London Review of Books*, “Zadie Smith has power and she does exactly what she likes with her characters, but they’re not projections of her desires: they’re projections of herself. Her novel works because it’s full of personality, the kind she’s been seen in the papers with [...]: the characters are all sassy, voluble versions of each other and of her” (“Willesden Fast-Forward”).

En su ensayo “Zadie Smith and Monica Ali: Arrival and Settlement in Recent British fiction” (2007), Peter Preston afirma que “there is a sense in *White Teeth* that [narrative comment and incidental detail] are often used for their own sake, because the author is anxious to prove her ability to bring off certain effects” (13). Pero Preston no comparte en absoluto la descalificación general que hace James Wood de la obra de Zadie Smith y defiende que “[the] instability of narrative structure is a feature of recent immigrant writing, and its

function is to disrupt the reader's sense of fictional decorum, to enable texts to describe unanticipated trajectories and to tell stories whose outcomes are both varied and unpredictable" (11). Preston también considera muy interesante la variedad de registros lingüísticos que hay en la novela:

Furthermore, Smith's extraordinary linguistic virtuosity, her capacity to catch the rhythms and vocabulary of a variety of speech-registers, from intellectual middle-class English to the dialects of Jamaica and Bangladesh and a number of forms of hybridized speech, some of them very recent developments in spoken English, although demanding attentiveness from readers is one of the novel's most impressive features. These speech registers are used for a variety of purposes, sympathetically, satirically and for verisimilitude. (11)

Precisamente sobre esta variedad de registros lingüísticos habla Isabelle Génin en su ensayo "White Teeth de Zadie Smith: Polyphonie et Multiculturalisme" (2004). Génin hace un análisis exhaustivo de las características de las variedades lingüísticas que se dan en la obra, centrándose en cuestiones eminentemente fonológicas y considera que la elección de estos acentos no es casual y que

La polyphonie est au coeur même de l'oeuvre. Elle n'est pas décorative mais participe directement à la construction du roman dans lequel Zadie Smith, s'interroge sur l'identité nouvelle de la Grande-Bretagne, se fait le porte-parole des doutes de chacun face à l'étranger et explore la difficulté qu'il y a à trouver son identité et à assumer ses origines raciales, sociales ou simplement familiales. (61)

Algunos críticos han criticado una manera supuestamente superficial de construir el personaje de los Chalfen. Caryl Phillips, por ejemplo, ha dicho que

“it is frustrating not to have a more 'substantial' white family at the heart of the novel, for Irie, Millat and Magid are treated by the Chalfens with a degree of patronage that is unsurprising. Their son, Joshua, has a more complicated response to the situation, for Irie is the object of his desire. However, his two-dimensional parents do little more than enliven the more farcical elements of the narrative” (“Mixed and Matched”).

Para Claire Squires, unos personajes tan tópicos y poco desarrollados argumentalmente no pueden sostener, como de hecho hacen, el desenlace de la novela. Para Hari Kunzru, por ejemplo, el personaje de Marcus Chalfen, el pater-familias, está absolutamente desaprovechado y mal caracterizado, pues alguien encargado de un proyecto de tanta envergadura como la manipulación genética no puede ser representado como un científico excéntrico que ha logrado todo en un pequeño estudio en casa. Para Kunzru, habría sido mucho más interesante crear un personaje a través del cual adentrar al lector en el complejo mundo de relaciones entre la investigación genética, el ámbito universitario y la industria (www.harikunzru.com). Esa misma superficialidad de la que habla Kunzru sirve a otros autores para criticar algunos otros aspectos de la novela, como la incursión que Smith hace en la subcultura urbana de Londres. Según decía Sukhdev Sandhu en su artículo para *Times Literary Supplement* en el año 2000, “*White Teeth* is at its weakest when Smith devotes herself to chronicling the teen groupings and subcultural effusions of the late 1980’s, when Millat becomes one of the self-marginalising ghetto youths who National-Express their way up to Bradford to incinerate blasphemous books. There is something rather perfunctory and unfelt about such mocking excursions” (“Excremental Children”). Para Kunzru, esta incapacidad se

fundamenta en el hecho de que “sometimes an atmosphere of library research takes over altogether” (www.harikunzru.com), imposibilitando un verdadero acercamiento a las dinámicas de la subcultura.

2.1.3. Zadie Smith y su obra

La relación de Zadie Smith con su obra *White Teeth* ha sido en general bastante compleja. Se revolvió contra las críticas de James Wood, rechazando que ella y otros escritores como David Foster Wallace fueran unos escritores históricos con un ego enorme intentando escribir *novelas totales*. Se presentaba más bien como una joven autora intentando lidiar con una realidad enormemente compleja y a veces escalofriante. En un artículo titulado “This is how it feels to me” escrito para *The Guardian* en 2001, Zadie Smith decía:

These are hysterical times; any novel that aims at hysteria will now be effortlessly outstripped - this was Wood's point, and I'm with him on it. In fact, I have agreed with him several times before, in public and in private, but I appreciate that he feared I needed extra warning; that I might be sitting in my Kilburn bunker planning some 700-page generational saga set on an incorporated McDonald's island north of Tonga. Actually, I am sitting here in my pants, looking at a blank screen, finding nothing funny, scared out of my mind like everybody else, smoking a family-sized pouch of Golden Virginia.

(<http://www.guardian.co.uk/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan>)

Smith ha enfocado su participación en el panorama mediático a lo fundamentalmente cultural, contribuyendo a la discusión intelectual acerca de las distintas cuestiones planteadas por la novela. Cabe destacar, por ejemplo, la entrevista que concedió a Gretchen Holbrook Gerzina y que fue publicada en 2004 en el libro *Writing Across Worlds. Contemporary Writers Talk*. Allí, Zadie Smith se explaya comentando sobre alguno de los aspectos más significativos de la obra. En esta entrevista, la autora habla sobre su visión de la historia a través del libro, sobre aquellos personajes que parecen quedarse desplazados históricamente en un mundo en constante movimiento. También se refiere a los objetivos de su novela, a cómo *White Teeth* es una manera de enfrentarse con el pasado: “I had just to put the past in order. Not really my personal past, but the past of the place I am from, maybe even of England, and on a larger scale English Literature, just to kind of shake free of some of my influences and move on” (271) .

White Teeth es para su autora una novela acerca de la incertidumbre vital e histórica, en la que aquellos personajes que, como los Chalfen, parecen estar absolutamente satisfechos consigo mismos, salen mal parados. Es una novela que sigue mostrando alguna de las asombrosas consecuencias del colonialismo, como era la fascinación del colonizado por el colonizador. Para la autora, el personaje de Irie refleja ciertos rasgos de esta forma de ser. Irie rechaza el peso de su legado histórico y trata de mimetizarse –a sabiendas de que es imposible- con los Chalfen, del mismo modo que, durante el colonialismo, muchos de los que eran vorazmente arrasados por el Imperio intentaban ganar el favor de los colonizadores, asombrados por la pomposidad occidental. Pero sobre todo, para Zadie Smith, *White Teeth* es una novela que

está asociada a un nuevo momento histórico y generacional: “You do write as a generation and you do write under the influence of some of the same things, and one of the main things we are influenced by is the idea of a network, so instead of centres and roots –things that Rushdie’s generation were maybe more concerned with- my generation thinks of things as networks and having many different causes and effects, of being far more complex maybe [...]” (Holbrook 274). Hablamos, por tanto, según la autora, de una novela con vocación de inscribirse en un mundo transcultural y globalizado que supuestamente ha redefinido las relaciones étnicas y culturales, una novela con vocación de reflejar algunos de los aspectos más significativos de la modernidad.

Pese a una inicial y entusiasta participación de la autora en el debate sobre su primera obra, Zadie Smith pasó de la fascinación ante el fenómeno en el que se encontraba inmersa a revolvearse contra la presión mediática y el intento de encasillarla dentro de un tipo de escritura particular. Aparte de su rechazo a ser considerada una autora poscolonial –cuestión ya mencionada anteriormente-, Zadie Smith ha terminado teniendo serios problemas con el personaje público que se ha creado en torno a ella. Ser reconocida públicamente, la tendencia de la crítica a buscar restos autobiográficos en su novela, el interés por detalles acerca de su vida, han sido las razones por las cuales Zadie Smith se ha contrariado a menudo con el mundo mediático. En definitiva, una situación insostenible para la autora, como refleja este extracto de un reportaje de la Agencia EFE ofrecido por *El Mundo* con motivo de su visita a España para la presentación de *White Teeth*:

le gustaría *volver a tener una vida, mi vida* [...] El extraordinario éxito comercial y crítico que siguió a la publicación del libro ha puesto su nombre en boca de críticos y lectores de todo el mundo, y su imagen en las portadas de los periódicos más prestigiosos. La resultante presión mediática ha sido dura para Smith, que asegura sentirse *como si fuera una empleada de este libro que escribí hace 3 años y que ahora persigo por el mundo como si fuera una sombra* [...] *La celebridad no es tan fantástica como parece*, piensa ahora Zadie Smith [...] *Ahora me doy cuenta de que la gente que está muy preocupada e impresionada por la fama son personas emocionalmente desequilibradas* [...]. (El Mundo, 28 de septiembre de 2001)

Zadie Smith trató de desmitificar su imagen. Para ella, el trabajo del escritor es una ardua labor que dista bastante de parecerse a la imagen romántica que a veces se representa: largas horas de trabajo y absoluto alejamiento de la vida social, un cierto autismo nada saludable. Por eso nunca ha entendido que intentaran buscar en ella todo tipo de respuestas a problema de tipo político y social. En su entrevista con Víctor Amela para *La Vanguardia* decía: “Lo que a mí me tiene impresionada es que ahora voy por varios países y los periodistas me preguntan de todo, como si yo fuera un gurú. ¿Por qué se deposita esta fe increíble en los escritores? Estoy estupefacta” (“La Contra. Zadie Smith”). .

White Teeth fue probablemente la señal de que nos encontrábamos ante una futura promesa de la literatura en lengua inglesa. Para los críticos más aficionados a etiquetar a los autores y a ser complacientes con la fascinación capitalista por crear nuevas modas, estábamos ante una indiscutible obra maestra que ofrecía una nueva imagen del Londres multicultural. Para los más cautos y reflexivos, nos encontrábamos con una autora de indudables

cualidades narrativas, con gran talento y sentido de la comicidad, capaz de crear una historia ágil y dinámica en donde resonaban múltiples procesos históricos. Sin embargo, también estábamos ante una obra con algunas deficiencias narrativas y una autora cuyo estilo, según ciertos críticos, el tiempo se encargaría de pulir. El final de la crítica que Sukhdev Sandhu hacía en 2000 en el *TLS* resume bastante bien esta posición: “Smith will produce better, more concise fictions in the future, but, for now, her lack of narcissism, allied to her ability to weld together history and the heart, intellect and intimacy, mark her out as a writer of mighty potential” (“Excremental Children”).

2.2. La recepción de *The Autograph Man*

2.2.1. La historia del judío

En 2002, tan sólo un par de años después del sonoro éxito editorial de *White Teeth*, Zadie Smith publicó su segunda novela, *The Autograph Man*. La novela no se centraba esta vez en la representación de los conflictos raciales, culturales e históricos, sino que utilizaba la realidad del Londres contemporáneo como telón de fondo para contar la vida de un joven judío, cazador de autógrafos, Alex-Li Tandem, con orígenes ingleses y chinos a partes iguales, que está obsesionado por las celebridades del mundo cinematográfico y las dinámicas sociales y culturales de la posmodernidad. El libro está dividido en tres partes: un prólogo largo –cuarenta páginas- y dos libros. En la primera parte, el protagonista, Alex-Li Tandem acude a un espectáculo de lucha libre en el Royal Albert Hall, acompañado por su padre y otros dos chicos que, al igual que Alex, tienen doce años, están en pleno inicio de la adolescencia y pasan gran parte del día enfrente del televisor, devorando los clásicos productos culturales del capitalismo de consumo, salpicados de héroes, villanos y chicas jóvenes y guapas a las que salvar. Pero esta visita a la lucha libre tiene también un toque dramático. Alex no lo sabe, pero su padre, Li-Jin, un joven médico nacido en China, está terminalmente enfermo de un tumor cerebral y vive angustiado –y solo, pues no le cuenta nada a su familia- ante la idea de una muerte próxima. Tan cercana, que al final de esta parte del libro, mientras los chicos corren para conseguir un autógrafo de uno de los luchadores y, con un tumulto de gente rodeándole, Li-Jin cae al suelo y muere.

Las otras dos partes del libro son más homogéneas y cuentan la historia de Alex, ya con veintisiete años. Alex vive en un barrio londinense de las afueras llamado Mountjoy, uno de esos barrios dormitorio que no parecen tener demasiada personalidad y donde la gente recala al final de la jornada para descansar de su día de trabajo. Al principio de esta segunda parte, Alex se levanta de la cama después de una larga marcha de varios días, con sustancias estimulantes de por medio, y un accidente de coche que ha destrozado su vehículo y ha obligado a su novia, Esther, la hermana de Adam, su mejor amigo, a tener que usar un collarín para reponerse de las heridas sufridas durante el choque. El accidente parece ser una especie de metáfora de la vida disoluta que lleva Alex: sin padre, con una madre que vive fuera de Londres y ha rehecho su vida y con una relación sentimental algo quebrada. Y sobre todo, con una profesión, la de cazador de autógrafos, que es un símbolo de la precariedad, al mismo tiempo que del culto a la imagen y la celebridad, a menudo evanescente, que reina en el capitalismo de consumo. Alex se debate entre su entorno familiar, con su novia y sus amigos, Adam, Joseph y Rubinfine, y la vida que le ofrece su profesión, llena de buscavidas con una existencia bastante diletante, repleta de bares, chanchullos, chismorreos y pequeñas puñaladas por la espalda. Pero en su trabajo, Alex también encuentra la posibilidad de acceder a Kitty Alexander, un icono del cine clásico al que ha convertido en su musa y con la que lleva intentando establecer contacto durante años, para conocerla personalmente. Kitty simboliza precisamente el ideal, el mito cinematográfico que funciona como instrumento de escapismo para Alex frente a su incapacidad para relacionarse con las personas más cercanas.

La mañana en que Alex se levanta de su larga juerga, se encuentra en su cocina con una fotografía firmada por Kitty. Alex no sabe su origen, porque ha estado demasiado borracho en los días anteriores para saber qué ha pasado. Entonces, pese a la opinión contraria de sus amigos, decide aprovechar la celebración de una feria internacional de cazadores de autógrafos en Nueva York para conocer a Kitty y verificar el origen de la foto que ha llegado a su casa. No importa que a su novia la vayan a operar para cambiarle el marcapasos que tiene desde hace años. Tampoco le importa demasiado que su familia y sus amigos estén preparando el Kaddish, una oración fúnebre de los judíos, organizada por el aniversario de la muerte de su padre. Alex siente que tiene que ir a Nueva York. Allí, Tandem entra en contacto con Honey Richardson, una exprostituta que se dedica también al mundo de los autógrafos y cuya historia recuerda mucho a la de Divine Brown, la mujer que fue sorprendida practicándole sexo oral al actor Hugh Grant y que luego se convirtió en cantante. Junto a Honey Richardson, Alex emprende la búsqueda de Kitty, hasta que descubren que vive prácticamente encerrada, todo el día vigilada por Max, exmarido de Kitty, homosexual - y presidente de su club de fans. Juntos, Alex y Honey convencen a Kitty para que deje su hogar y se marche a Inglaterra con Tandem para iniciar una nueva vida en la que podrá vivir de sus autógrafos, extraordinariamente cotizados por su escasez en el mercado. Pero el encuentro con Kitty también le sirve a Alex para darse cuenta de que el icono cinematográfico que lleva adorando durante muchos años no es ya sino una entrañable viejecita que ni siquiera parece sentir demasiado apego por sus años en el mundo cinematográfico.

Cuando llegan a Inglaterra, todo se sucede muy rápidamente. Alex descubre que Max, ante la huída de Kitty, ha anunciado que la actriz ha muerto. Sin decírselo a ella, decide que es una extraordinaria oportunidad para sacar dinero y acude a una subasta importante en el centro de Londres. Los resultados son los esperados, Alex gana un buen montón de dinero, pero al mismo tiempo sufre el rechazo de sus compañeros de profesión, que ya no lo ven como un buscavidas sino como un millonario. Alex siente un gran vacío, ha ganado dinero, ha encontrado a Kitty, pero no consigue ningún tipo de tranquilidad vital y decide ahogar sus penas en un pub de su barrio. Hasta allí lo van a buscar sus amigos. Todos ellos -Adam, un gran devoto de la mística judía y el budismo zen, Rubinfine, rabino por decisión de su padre, y Joseph, que había iniciado a Alex en el mundo de los autógrafos- están muy interesados en que Alex acuda a la oración en honor a su padre, porque lo interpretan como una especie de vuelta de Alex al redil familiar y la estabilidad emocional. La novela termina con Alex pronunciando el Kaddish hebreo frente a sus familiares, un gesto que algunos interpretan como muestra de un acercamiento de Alex a su entorno y otros como un gesto sin demasiada trascendencia en la vida de Alex.

2.2.2 Cierta decepción crítica

A pesar del enorme éxito de *White Teeth* y de las expectativas que había levantado esta segunda novela, las críticas fueron bastante menos entusiastas en esta ocasión. Se puede decir que Smith intensificó su espiral de rechazo a los medios de comunicación por toda la presión mediática que estaba

recibiendo. Se sucedían las entrevistas en las que a menudo el periodista hacía un comentario sobre la sequedad de la joven autora. Y ella se quejaba de las expectativas que se creaban en torno a los jóvenes autores y las dificultades para tener una carrera literaria tranquila en Inglaterra. Veamos una entrevista con David Steven para *Bookslut* publicada en 2004:

This culture is *so* overdrive about any kind of youthful fiction, she fulminates. [Monica] Ali doesn't think hers is the greatest book ever written, but you find yourself defending something you never believed. The hype is an enormous psychological pressure on a writer. Not that anyone should weep for a writer who has earned loads of money. But the bottom line is, this is not a healthy thing to have in your head at eight in the morning when you're trying to write something. It's just very messy. Even in America you have a better chance of having a basically literary career, at least in the beginning, than you do in England. We're driven by the celebrity mania that this whole country is sunk. in" (www.bookslut.com/features/2004_03_001702.php.)

Entre las peores críticas que recibió la segunda novela de Smith estaba la que escribió James Wood en el *London Review of Books*, titulada "Fundamentally Goyish" (2002). Wood volvía a la carga contra ella y contra la generación de jóvenes escritores –sobre todo americanos- que ya había criticado en su libro *The Irresponsible Self*:

Contemporary British novelists and American writers are in love with what might be called irrelevant intensity. In fiction, information has become the new character, and information is endless. We know the signs of irrelevant intensity: an obsession with pop-culture trivia; a love of comedy of culture rather than the comedy of character; zany scenes

interrupted by essayistic riffs –on hotel minibars, on videophones, [and] on the semiotics of street manners in major European cities, what have you –the riffs always expertly blending the sentimental and the Cultural-Studies –theoretical.

(<http://www.lrb.co.uk/v24/n19/james-wood/fundamentally-goyish>)

Wood compara la supuesta afición de Zadie Smith por el análisis cultural con la de otros autores como Foster Wallace o Dave Eggers, “whose prose is choppy with interruption”. La tendencia de Smith a meterse en discursos tan diversos como el cinematográfico, el televisivo, el musical o el religioso, termina creando, según Wood, un cierto vacío: “*The Autograph Man* has no moral centre because that place is so neglected by Smith’s uncertain wandering. She seems to like Alex much more than we do, to find in him resources which are invisible to the reader”. Para Wood, los personajes están cargados con demasiada información, son la externalización de múltiples conflictos contemporáneos, pero al final parece que los que hablan no son ellos, sino la propia Smith, que simplemente “extends characters out into generality and away from individuation”. Otro de los problemas que detecta es que la novela parece sucumbir al mundo que pretende criticar, al de la cultura de masas: “And if Smith is really concerned about Alex’s destiny, his wandering in the field of signs that is his career, then why does the novel so willingly indulge in just the sort of pop-culture vacancy that Alex tries to resist”. El problema, según Wood, es que no es lo mismo querer criticar una realidad que conseguir hacerlo: “The identification of a problem is not necessarily a form of resistance to it, and may be only an easy complicity”. Tampoco el final tiene ninguna credibilidad para Wood, porque la resolución del conflicto personal y existencial

de Alex a través del rezo del Kaddish carece de fuerza, teniendo en cuenta la inconsistencia general del personaje. Lo único que Wood le reconoce a Smith es que su “ear for speech is superb” y que consigue captar algunos momentos y cadencias de la vida urbana londinense con una agudeza significativa. Nada de eso, sin embargo, es suficiente para salvar la novela.

Para Thomas Mallon, la novela es una especie de acto fallido después del éxito y la calidad de *White Teeth*. En su artículo “Too Little, Too Soon”, escrito en 2002 para la revista *The Atlantic Monthly*, afirma que “*The Autograph Man* feels not so much busy as empty, like a short story that’s been padded beyond any reason –almost the opposite of *White Teeth*, an enormous production that still felt too small to hold all it had on its mind”. El principal problema, según Mallon, es el del personaje de Alex, que “is harder to read than a doctors scrawl”. Smith intenta toda una serie de estrategias para definir su personaje. Incluso, lo pone a rellenar un formulario de hotel para dejarnos claras cuales son sus opiniones sobre diversos temas. “But Alex never coheres”. Ni su relación con su novia -que no considera nada creíble- ni su relación con sus ídolos, ni su amistad con sus colegas. Todas flotan en una especie de vacuidad y sin un fin específico. Hay una falta de corporalidad en sus personajes, entrampados en un mundo de signos y gestos que los hacen poco creíbles: “The author constantly, tediously, has characters make “the International Gesture for surprise”, “the International Gesture for calm”, and so on, instead of just letting them get on with their own body language. She keeps referring to “the popular actress Rita Hayworth” or “the popular actor Jimmy Stewart”, as if the novel aspired to be a reference book”.

También en un sentido negativo se manifiesta Ruth Franklin en su artículo "The Box of Tricks" (2002), escrito para *The New Republic*. Franklin considera que "Gone almost completely are the imagination and the humanity of *White Teeth*; they have been replaced by gimmickry. The gimmicks, unfortunately, are not confined to the level of topography; they are manifest in nearly every aspect of Smith's new novel from the cartoonish figures to the caper-filled pot". Esta crítica tiene un sabor agri dulce. Por un lado, Franklin valora la capacidad imaginativa de Zadie Smith: "At a time when few young novelists seem willing to wander from the comforts of autobiography, Smith's flexible imagination confirms her as a writer who deserves to be taken seriously". Pero, por otro lado, considera que muchos de los personajes son planos. Según Franklin, "as on television, certain characters are defined by one or two repeated attributes", la novela está llena de "improbabilities" y "*The Autograph Man* [...] is told entirely from Alex's perspective, and we are given no reason to take him seriously". Michiko Katutani dice en su artículo para *The New York Times*, "An Elusive, Whimsical Autograph" (2002), que "the plot [...] manages to be simultaneously schematic and messy, propelling its protagonist on willfully whimsical adventures" y que su personaje principal, Alex-Li Tandem, "turns out to be much of an annoying sourpuss to sustain this lengthy Bildungroman". Sobre el resto de los personajes, considera que "they often seem like collections of attributes and eccentricities: representative figures (standing for things like faith, narcissism or family devotion)".

Sin embargo, hay algunas críticas sobre la novela que son positivas. Por ejemplo, Sukhdev Sandhu, critica alguno de los argumentos que utiliza James Wood. En su artículo "The Pornography of Fame" (2003), publicado en

Wasafiri, Sandhu afirma que la abundante información que hay en la novela no es un signo de debilidad narrativa, sino precisamente una virtud: “one of the appealing things about Smith as a writer is her generosity, her eagerness to share with her readers some of the random but fascinating Knowledge she has recently found out” (66). Sandhu considera que Smith, como Foster Wallace o como Dave Eggers “is an acute critic as she is a story-teller” (66), sin que ninguna de las dos cosas invalide a la otra. Frente a la crítica de algunos respecto a la supuesta vacuidad de los personajes y del entorno que describe Smith en la novela, Sandhu dice que “though *The Autograph Man* is set in the present day, lolloping with agony and ecstasy in the cultural disjecta of this ever-more amnesiac age, it’s shot through with a passionate desire, however over-explicitly stated, for shit, blood and an end to neutral spaces” (65).

También positivo hacia la novela es el artículo “Signature style” (2002), escrito para el *New Statesment* por Peter Bradshaw, que afirma que “It’s only very, very good; it’s only funny and charming and seductively readable; it’s only the equal of anything being published at the moment in British fiction. That’s all”. Bradshaw considera que *The Autograph Man* es una especie de retrato de una generación, la que comienza su entrada en la edad adulta en la primera década del siglo XXI y donde sus personajes son profundamente “self-conscious”. Para Bradshaw, por muy excitante que sea el mundo de las estrellas y personajes famosos, estos temas “always becomes dull when discussed in the fictional abstract”. No obstante, “That’s not the case here, though –or not quite. The *Autograph Man’s* livelihood is more than just a symbol of our supposed shallow obsession with fame. It is a metaphor for value, identity and authenticity”. Se trata, además, de una novela que refleja un páramo urbano, con apenas

nombres para identificar calles y plazas, que está, según este crítico, muy en sintonía con el mundo post-11S. “But it is just so left-field, and carried off with persuasive insouciance, that it’s not only warm, but intelligent and humorous. But one of the most individual talents around, it’s an unfakeable signature”. William Deresiewicz hablaba en su artículo “Zadie Smith’s Indecision” (2005), escrito para *The Nation*, del “unjustly maligned *The Autograph Man*”. Para Deresiewicz,

By narrowing her scope, she not only created a more thematically coherent and architecturally streamlined work but also got closer to her material. Her characters are more deeply felt, more intimately known, than in *White Teeth*, and so seem more autonomous and unpredictable, less an emanation of their creator’s ideas –and this without Smith’s having forsworn her satiric edge or the comic sparks she’s so deft at striking off it. (<http://treball.splinder.com/post/5754212/zadie-smiths-indecision>)

Deresiewicz considera que en esta novela de Smith hay ciertas similitudes con Amis en el uso de la ironía, “but not so much as to seem derivative”. También valora su capacidad para meterse en la piel de un judío y crear un personaje como Alex: “Smith writes from inside his perspective so convincingly –including, ironically, his familiar Jewish obsession with dividing everything into Jewish and goyish –that she seems to have been inhabiting it her entire life”.

En una especie de tablas se queda la crítica hecha por Alex Clark para el periódico *The Guardian* y que se titula “Signs and Wanders” (2002). Clark ironiza sobre los rumores que hablaban de un bloqueo creativo de Zadie Smith tras su éxito inicial afirmando que esta segunda novela había llegado para acallarlos. Sin embargo, aunque considera que *The Autograph Man* comparte

algunas de las cualidades de *White Teeth* en el uso del humor, el lenguaje o la capacidad para crear personajes interesantes, la novela se queda un poco en el aire: “At times, one feels that the cleverness, the wilful irreverence, the attitude, are getting in the way of something more substantial; Smith has a real talent for exploring pathos and sadness that she occasionally seems embarrassed to show, like a teenager caught in the act of being nice to her mother”. Algunos de los recursos narrativos, la excesiva dependencia de los juegos humorísticos en torno al judaísmo o al budismo, incluso los juegos gráficos que utiliza Smith son considerados “petty distractions from the main event”, la historia de Alex y su necesidad de forjarse a sí mismo más allá de las imposiciones externas, su atracción y repulsión al mismo tiempo por el compromiso emocional. Y aunque cree que “this is a genuinely funny and entertaining novel”, también considera que quizá Smith no deba parapetarse detrás del humor, porque quizá ni siquiera es una escritora cómica, sino alguien con muchas más cosas que decir. En términos muy parecidos habla Lavinia Greenlaw en su crítica para *The Times Literary Supplement*, titulada “What.Ever.You.Say”. Para Greenlaw, la novela mantiene parte del ritmo de *White Teeth* y está más centrada. Pero “it suffers less from nerves and more from embarrassment” (21). Cree que la novela da muestras de una inseguridad incomprensible dado el talento de la autora: “Zadie Smith can be so lucid and graceful that it is hard to understand the crisis of confidence which makes her simultaneously overwrite and undermine” (21). Como ejemplo, habla de su “little confidence in her perfectly good dialogue so sarcasm is over-directed” (21). Para Greenlaw, el exceso de sarcasmo es un recurso innecesario que termina mostrando un exceso insoportable de inteligencia: “The hormone-propelled

humour of the teenage boys is well done, but the book is infected with their stodgy sarcasm and elaborate coding. Neither she nor they can resist cleverness all the time” (21).

Gen' Ichiro Itakura defiende en su ensayo “Jewishness, Goyishness and Blackness” (2009) que las críticas negativas recibidas por parte de Smith se deben fundamentalmente a una cuestión de expectativas, pues los lectores de *White Teeth* esperaban una segunda obra diferente: “Smith’s second novel, *The Autograph Man* (2002), provides a case of such black author’s work being misconstrued by the reader’s expectation of blackness” (67). Los argumentos de que el protagonista/héroe de la novela resulta un personaje inauténtico no tienen fundamento, según Itakura. Tampoco Samad, en *White Teeth*, tiene rasgos de autenticidad y sin embargo nadie lo ha criticado. Es más, según Itakura, buena parte de la ficción contemporánea está llena de personajes inauténticos que generan la simpatía de los lectores. Lo que refleja esta situación es que “the strong reaction to the novel, then, can only be explained by our prejudice about the subject and black British writing” (68-69). Una de las razones por las que hay que valorar esta novela, según este crítico, es por su carácter sintomático, por reflejar la situación de los nuevos escritores poscoloniales, que se encuentran entre la lucha contra los prejuicios sociales y raciales de unos y los estrechos márgenes a los que algunos pretenden limitarlos: “They are fighting racism and prejudices, on the one hand, and tribalistic assumptions about ethnic privileges and myths of authenticity, on the other” (69).

Itakura considera que Zadie Smith es capaz de tratar un tema clásicamente poscolonial, como la cuestión de la diáspora y darle un giro a la

manera de enfocarlo. Diáspora, porque el padre de Alex es de origen chino, un país donde, según Itakura, las actividades comerciales inglesas sirvieron para saquear la economía del país –otra forma de imperialismo. Pero también habla de diáspora porque la madre del protagonista es judía y forma parte de un pueblo que históricamente ha sufrido las consecuencias, a veces horribles, del antisemitismo. Sin embargo, según Itakura, lo que verdaderamente destaca en esta novela, más allá de cuestiones históricas, es el debate entre autenticidad e inautenticidad cultural en el mundo contemporáneo: “Alex is not a stock type of Jew or Chinese; nor is he exceedingly British in the customary sense of the word. In fact, he is only eclectically associated with his parent and adopted culture” (70). Para Itakura “such inauthenticity, which cannot be equated with aspiration to the adopted culture, represents the decentredness caused by metropolitan life particularly in the time of mass migration and transculturation” (71). Dentro de ese espacio fluido que es la ciudad contemporánea se entremezclan discursos culturales que condicionan la identidad de los protagonistas y dificultan cualquier división maniquea de la realidad: “the media-oriented Alex does not distinguish the real from the imaginary as well as the Jewish from the Goyish” (72). Uno de los ejemplos más extremos se produce cuando aparece el obituario de Kitty Alexander, a pesar de que la actriz está viva, un símbolo de la irrealidad que domina el mundo contemporáneo. El espacio urbano “has entered what Baudrillard calls the realm of the hyperreal, where reality is subsumed under ‘the game of reality’ and ‘the consummate enjoyment (joissance)’ of the signs of guilt, despair, violence and death are replacing guilt, anxiety, and even death” (74).

Itakura utiliza algunas ideas del psicoanálisis para concluir que lo que Alex-Li Tandem demuestra es que en la sociedad contemporánea, la fantasía se ha convertido en el instrumento que nos enseña de qué manera desear: “Like postmodern philosophers, Smith warns us not to assume that reality precedes fantasy, and that this ‘madness’ is not a mere caricature of a highly specialized industry, but that of our everyday life” (74). Toda esta cierta ligereza, la falta de referentes sólidos no es en sí misma negativa, ni implica que ésta sea una mala novela, según Itakura. Simplemente forma parte del *Zeitgeist* contemporáneo. Otra cosa es que los críticos no hayan querido ver el interés de Smith por ir más allá de determinadas lecturas en clave étnica o poscolonial: “This postmodern philosophy has a devastating effect on the tribalistic or ‘black’ reading [...]. Smith relinquishes what may be her ethnic privilege, ‘blackness’, in favor of her postmodern understanding of the world” (75). William Derisiewicz hace una afirmación similar, enfatizando la capacidad de Smith para trascender binarismos y viejas categorías políticas y culturales:

Whatever value Smith may be thought to have as a poster girl for multiculturalism, her work is a stunning refutation of all attempts to partition culture or consciousness along any such lines: male and female; gay and straight; black, brown, yellow and white (or Christian and Muslim, for that matter, the Allies and the Axes of the cultural right). The empire of the spirit brooks no Balkanization.

En su crítica para *The Yale Review of Books*, titulada “Not Quite Signature Piece” (2003), Benita Singh afirma que “Zadie Smith may not be the next Salman Rushdie, but that’s because she doesn’t want to be”. Quienes tratan de hacer una lectura racial de la obra de Zadie Smith, están en un

camino equivocado. La diferencia racial es, simplemente, una parte de la modernidad, según Singh:

The ideas that strike us as disjointed in *The Autograph Man* –cultural identity and modernity- perhaps need not be connected at all in order [for the novel] to gain lucidity. The racial descriptions that seem cumbersome and disconnected from plot are simply a function of Smith’s realism. To read them otherwise is, as Smith would say, “racial nonsense”. One we accept the multiculturalism that is a “fact of life” [Smith’s words], *The Autograph Man* redeems itself. As we express our disappointment with Zadie Smith, we should also realize that she too has written a critique of us as readers.

(<http://www.yalereviewofbooks.com/archive/spring03/review.shtml.htm>)

2.2.3. Posmodernidad y judaísmo

Posmodernidad y judaísmo son la clave de la mayor parte de las reflexiones más elaboradas que se han hecho sobre esta novela. En “Keeping all options open: Zadie Smith’s Alex-Li Tandem and Contemporary Life Strategies” (2009), Krzysztof Knauer analiza el personaje de Alex-Li Tandem utilizando como referencia la obra de uno de los filósofos posmodernos más destacados, el polaco Zygmunt Bauman. Knauer describe a Alex-Li Tandem como una especie de encarnación del hombre posmoderno, de una ética basada en la conciencia individual y en la persecución de los deseos personales. Para Knauer, “his alternative, almost bohemian, lifestyle strangely merged with his consumerist drive to make a fortune dealing autographs could not possibly be derived from anything but his own choice and perhaps from the new predicament of his generation which attempts to avoid fixation and keep

the options open” (26). La clave de la novela, según Knauer, es que su personaje apuesta por crear nuevos modelos y rechaza imposiciones externas sobre la identidad de uno mismo. Por eso, “the memory of Li-Jin, his father, who was a role model for him and his friends when they were kids before he prematurely died, was supplemented with films, youthful experiments and negative examples of Joseph’s and Rubinfine’s authoritative fathers” (26). Knauer hace una analogía entre Alex y el artista que huye de la “modern certainty” y hace de la vida su propia obra de arte. También lo compara con la figura del vagabundo, por el componente errático que tiene su vida.

La falta de modelos heredados no significa que cuestiones históricamente centrales para el ser humano no se manifiesten en Alex. Una de ellas es la espiritualidad: “Although Alex does not really observe religious rules or customs as such, the reader can easily detect a spiritual strand in him” (28). Sin embargo, estas preocupaciones espirituales no implican la idea de una verdad definida e inmutable para todo el mundo y en todos los periodos históricos. Hay, por otra parte, una cierta parodia de esta manera de ver la religión e incluso de uno mismo sobre sus propias creencias. “His spirituality is of a postmodern kind and could be characterised by what Bauman calls *re-enchantment of the world, whereby reason ceases to be the only guide, the world becomes re-animated, not given form solely by human design, and shows itself full of mysterious meanings and magic*” (28).

Knauer también menciona el espacio baudrillardiano de la ciudad, donde no se distingue la realidad de su copia o simulacro, donde los modelos surgen con más fuerza del cine y la televisión que del contexto físico y personal que rodea a los protagonistas:

such liquidity between the reality of films and the reality of Zadie Smith's characters once again appears to accentuate the nature of contemporary choices as, for one, not restricted by the immediate surroundings and, secondly, as never quite final because like the actor on the screen we can envisage ourselves playing different roles with different people in different places at the same time. (30)

Pero ahí no se acaban los distintos modelos de los que habla Knauer. Para él, la vida de Alex, tan abierta, tan descentrada, es como la del jugador de cartas, que sabe que puede ganar y perder. Pero sobre todo, que tiene opciones abiertas. Alex improvisa, como un actor, como un jugador, "Life as pilgrimage does not seem to be his strategy [...] Alex is consoling himself thinking that it is all a game –neither real nor unreal- simultaneously wishing that he could press rewind or at least pause" (32). Eso no significa, sin embargo, que Alex renuncie a la ética, a pesar de que esto lo pueda alejar de algunos de los modelos en los que se basa su vida, según Knauer:

However, such crossroads can also suggest living with doubt because Alex's uncertainty does have an ethical dimension contrary to what we might expect from a player and a vagabond. In all his individualistic adventures Alex lives with a consciousness of others in the world, whom he might have wronged like Esther [su novia] and Kitty [su actriz fetiche] but with whom he also wants to reconcile. (34)

Urszula Terentowicz-Fotyga también reflexiona sobre la posmodernidad y las identidades líquidas a lo largo de su ensayo "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's *The Autograph Man*" (2008).

Ya sólo la forma de presentar el multiculturalismo en la novela es una muestra de un cierto cambio en el planteamiento de esta novela respecto a la anterior:

In *White Teeth*, the acceptance of multiculturalism is the destination of the protagonists' youthful quest for identity; in *The Autograph Man*, it is a point of departure. While in *White Teeth* the theme of migration is filtered through the lenses of history, the second novel is organized around the theme of culture industry and the hyperreal experience of space. (57)

Según Terentowicz-Fotyga, es imposible establecer una genealogía cultural delimitada entre Alex y sus antepasados. Apenas se menciona nada sobre los orígenes de Li-Jin, el padre de Alex. Pero tampoco se proyecta una imagen muy compacta de la comunidad judía, con un origen, en el caso de Tandem, que se pierde en el Este de Europa, pero sobre los cuales no se reflexiona nada. Una gran diferencia respecto al peso que tenía la historia y el colonialismo en *White Teeth*. Según Terentowicz-Fotyga, esta sensación líquida se proyecta también en el espacio urbano, que en la novela parece haber perdido su dimensión histórica:

The city no longer functions as a site of cultural memory; the past proves but a fake spectacle, representation deprived of a referent. The memory Smith's flaneur [Alex] refers to is not of historical past, but of culture industry, the global language of the mass media. Social, cultural and political practices become subsumed by media simulations, and the city turns into the matrix of postmodern mediaspace. (61)

La memoria en *The Autograph Man* es una memoria cinematográfica y televisiva, donde todo lo que hacen los personajes ya lo han hecho antes actores de cine y personajes célebres, donde "every creation is a recreation"

(62). Para Terentowicz-Fotyga, esta situación es un reflejo de algunas de las críticas que hacía el filósofo Walter Benjamin sobre los efectos de la intrusión del mundo cinematográfico en la vida occidental. Según Benjamin, “the film responds to the shrivelling of the aura with an artificial build-up of the personality outside the studio. The cult of the movie star, fostered by the money of the film industry, preserves not the unique aura of the person but the spell of the personality, the phony spell of a commodity” (ctd en Terentowicz-Fotyga 64).

Jonathan Sell también reflexiona sobre la construcción de la identidad en *The Autograph Man*. Partiendo de su “metaphysic of contingency” –de la que ya hablamos en el análisis de la recepción de *White Teeth*–, Sell defiende que la identidad en la segunda novela huye de cualquier tipo de esencialismos, como según él demuestra el hecho de que Alex abandone el libro que escribe y que divide el mundo y a las personas en judías y gentiles:

For Smith it is patently absurd, and inhumane, to shoehorn identity into the narrative schemes of one culture to the exclusion of another, just as the universe and all that is in it cannot be identified as either Jewish or Goyish, to choose the binary around which Alex-Li fecklessly tries to categorise the phenomenological accoutrements of human existence in his unfinished and unfinishable book *Jewishness and Goyishness*. (126)

Al igual que en *White Teeth*, Sell considera que Smith huye de cualquier formulación de la identidad entendida como una narración dentro de una teleología y un sentido predeterminado. En su lugar, considera que Smith entiende la identidad como un gesto, como una estrategia social, como algo que se va desarrollando: “Gesture might give a false representation of identity,

but it can help us through a sticky patch, sustain us when the going gets tough. In other words, identity becomes a socially pragmatic strategy [...], it can be removed like a false beard” (127). Pero Sell le ve a esta circunstancia un componente positivo, algo a lo que de alguna manera nos podemos agarrar ante la posibilidad del vacío personal: “When at a loss about what to do, we always have the option of making a gesture to prevent us losing ourselves” (138). En estos términos –algo que analizaremos con más profundidad en el estudio posterior de la novela- entiende Sell la decisión de Alex de rezar el Kaddish a su padre, como un gesto, más que como la necesidad de ser fiel a una identidad, a una idea. Es más bien el acto de compartir momentos y estar con los demás, eso que Sell llama “the pleasure of communing”:

More significant than the exchange of messages is the simple act of sitting down together to communicate with a series of gestures which override the conventional prerogative of culturally specific verbal languages to determine realities, and, concomitantly, to set one culture against another. What matters is not the message, but the performance itself, not so much what is communicated but the simple act of communing. (146)

Entre la crítica, también hay múltiples reflexiones acerca de la cuestión judía dentro de esta novela, que en general es entendida como la búsqueda de ciertos aspectos espirituales e históricos en medio de un mundo híbrido y posmoderno. Andrew Furman analiza este tipo de cuestiones en su ensayo “The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer” (2005). Para Furman, la novela de Smith ha contribuido a reconectar la ‘novela judía’ con los principales debates del mundo contemporáneo. Algo que lograron, según Furman, autores

como Saul Bellow o Malamud, con cuyas obras se identificaba el ciudadano americano medio y que pusieron a muchos autores judíos en el centro de la literatura norteamericana, y que se disipó, según Furman, con un cierto giro parroquiano de generaciones posteriores. Lo relevante es que, en este caso, este retorno, esta vuelta, la ha hecho una autora que no tiene origen judío, lo cual demuestra, según Furman, que los gentiles también pueden situar una temática tradicionalmente judía en sus novelas. Para Furman, “Zadie Smith’s *The Autograph Man* [...] marks a welcome return of the Jewish novel actively engaged with the pressing cultural crisis of our day, specifically the complexities involved in claiming a viable identity in our increasingly multiethnic, multiracial, and transnational world” (7). Furman considera que el judaísmo permea la novela: el origen de Alex, el de sus amigos -interesados en la mística judía y el Talmud-, los efectos del holocausto en la mente de Alex, el rol que tiene la oración del Kaddish en la estructura de la obra o algunas alusiones sutiles a obras judías. Para Furman, la incapacidad de Alex de terminar su libro refleja el impacto del holocausto, con apenas algunos recuerdos fotográficos familiares en una lata de metal a causa del exterminio nazi: “The eradication of Tandem’s extended Jewish family, and the eradication of Jews in the Holocaust, generally, accounts for his difficulty in writing the Jewish half of his manuscript” (10). Sin embargo, uno de los méritos de Smith, según Furman, es que ayuda a construir una nueva forma de entender el judaísmo, en una sociedad crecientemente multicultural, donde las identidades son polifacéticas, como muestra el personaje de Alex, donde su religión convive con sus orígenes chinos y europeos: “What we witness in the novel is the making of his life strategies, the

testing of his identities and novel ways of putting himself together, of reconciling all the various strands in him” (15).

En su ensayo “The Interethnic Imagination” (2009), Caroline Rody sale al paso de las críticas de James Wood calificando la novela de inconsistente, entre otras cosas, en su tratamiento de la cuestión judía. Aunque confiesa haber tenido sentimientos encontrados al leer la novela, Rody afirma que “something Jewish is happening here, I think, though perhaps not fully realized” (121). Una de las cuestiones que señala dentro de este componente judío es que “threaded throughout the book is a pignant effect of yearning after God; [...] Though graspable only in the diminished form of signs, a Jewish idea of immanent transcendence is always there nevertheless” (121). Como ejemplo de esta trascendencia Rody habla del principio de la novela, el capítulo en el que el padre de Alex muere. En especial, se refiere a la presencia de las palabras YHVH, que sirven para nombrar a Dios en la religión judía y que aparecen salpicadas en el texto:

In either form, the name here gives the appearance of somehow emanating from inside the page to its surface, mystically signifying God’s presence, or a plaintive yearning toward God, or a seamless equivalence of the two [...] Li-Jin, who is not Jewish at all though married to a Jew, could not possibly have been thinking in Hebrew, but somehow his death is framed, in the book, within mystical Jewish parameters. (121)

Rody también considera que hay un fuerte componente trascendente en el gesto final de Alex rezando el Kaddish en honor a su padre, una forma, además, de acercarse a él, un ejemplo del valor de los instrumentos de la

religiosidad judía: “The more Jewish the hero becomes, the closer he comes to his Chinese father” (122).

Pero Rody también profundiza en el hecho de que una autora que no es judía acabe escribiendo un texto sobre judíos. Considera que es parte de una nueva ola de escritores que han contribuido a convertir el tema del judaísmo en algo “cool”, pero al mismo tiempo deriva en “a malleable sign or site in the web of global, postmodern culture” (122). Esto se debe, fundamentalmente a lo que “Jelena Sesnic has called ‘the processes by which a specific ethnicity ceases to be a self-understood identification and instead becomes a living, changing construct, such that may enter into cultural/representational contracts with other kind’” (123).

Sander L. Gilman también habla de este judaísmo “cool” en su ensayo: “We’re not Jews: Imagining Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature” (2003). Para Gilman, “Smith uses Jewish mysticism to structure the world of her novel, but it is the pop Jewish mysticism of the 1990’s, watered down to become a universal experience from its Jewish religious context. It is the Kabbalah of Madonna and of Hollywood” (140). Para Gilman, es cierto que el judaísmo es un elemento importante del libro, pero considera que los personajes son estereotipos, arquetipos judíos que poco a poco se han ido colando en la ficción multicultural: “Zadie Smith’s world of Kabbalah and the Jews is central to the formulation of the story, as are her representations of the Jews that echo many of the Jewish stereotypes acceptable in the world of multicultural fiction” (141).

Susan Willens dice en su artículo para la revista judía *SHOFAR*, titulado “*Bee Season and The Autograph Man*” (2005) que “in *The Autograph Man*,

Zadie Smith positions the Kabbalistic tradition differently. But it again provides a road map to spiritual meaning” (124). Aun así, como señala Willens, el uso que Smith hace del judaísmo ha recibido críticas dentro de esa comunidad. Cuando la novela fue premiada con el “Jewish Quartely Wingate literary prize for fiction”, el editor de la revista, Matthew Reisz, protestó por el veredicto al considerar que, según sus propias palabras, “A lot of people found the Jewish element offensive”. Sin embargo, más que ofensivo, Willens considera que Smith simplemente refleja un personaje, Alex-Li Tandem que, “lost in a fragmented modern culture, sees the signs of mystic reading all around him, but they are as readable to him as the Hebrew letters that form them” (126). Aun así, Willens considera que, en la novela, el judaísmo es un indicador de que existe una alternativa al entrampamiento posmoderno, ya que el libro de Smith “use[s] the world-view of the Kabbalah to comment on a starved quality in contemporary life. It remind[s] the reader that [...] Alex-Li can seek other possibilities, more unified and more hopeful, than he knows” (126-127).

James Wood considera el judaísmo de *The Autograph Man* como un elemento problemático. Cree que la obsesión de Alex por dividir el mundo entre judíos y gentiles, algo que Smith copia de un famoso número del irreverente y polémico humorista judío-estadounidense Lenny Bruce, es algo artificial: “Despite its Judaic theological literacy, the novel’s Jewishness is so dominated by Bruce’s taxonomic vulgarity that it often seems no more than crude externality” (“Fundamentally Goyish”). Wood cree que Smith puede pensar que un personaje como Alex, que se pasa el día dividiendo el mundo entre cosas judías y gentiles puede parecer divertido. Pero para él, “the revelation of Alex’s secret book does not make him seem mysterious, or brilliant, or feverishly

inspired, as one suspects Smith hopes. It makes him seem stupid” (“Fundamentally Goyish”). No sólo eso. Wood afirma que esta forma de plantear la cuestión judía en el libro “marks the novel precisely as one not written by a Jew”.

Ruth Franklin censura el uso que Smith hace de las cuatro letras YHWH, que en la tradición judía son sagradas e innombrables, pues se refieren a Dios: “There is something discomfiting about Smith’s incorporation of the Hebrew tetragrammation into her impudent imaginative universe” (“The Box of Tricks”). Por un lado, por una mera razón de superstición, a la que incluso los judíos más seculares no son ajenos: la tradición marca que el papel donde se escriban estas cuatro letras debe ser quemado. Para Franklin, “If Smith is toying with it for shock value, she has certainly hit her mark. But despite her comedic tendencies, Smith is too deeply serious a writer to rely purely on the need to offend”. Esta invocación tiene, según Franklin, cierta relación con el juego irreverente de Salman Rushdie con el Corán en *The Satanic Verses*. La diferencia para Franklin es que Rushdie lo hacía con un objetivo claramente filosófico, pero en el caso de Smith no lo ve tan claro: “I do not mean to accuse Smith of blasphemy, because non-believers cannot blaspheme. I mean only to say that Smith’s purposes in this novel are too small to justify such profaneness”.

Es difícil catalogar una novela como *The Autograph Man*. En primer lugar, porque es una novela que parece estar muy vinculada a las vivencias que Smith tuvo tras la publicación y el éxito de su primera obra, algo que señala Philip Tew en su monográfico sobre la autora:

As Moran indicates such structures [las del mundo de la fama y todas sus concomitancias] are inter-fused by *the logic of the marketplace* (155), an experience Smith encountered herself in terms of the celebrity produced around her first novel. This very experience and her childhood obsessions are synthesized in the second novel with the contemporary sub-culture of philography (autograph collecting) which is not only commodified, but almost cultish. (79)

En segundo lugar, porque creo que es una novela profundamente generacional. A pesar de sus posibles desaciertos, es capaz de entroncar con una generación contemporánea de jóvenes que tratan de encontrar un poco a ciegas un camino en medio del complejo mundo de las relaciones interpersonales, sociales, laborales, amorosas. Un nuevo espacio donde los caminos anteriores, tanto las certezas autoritarias, como las revoluciones sexuales o políticas de los últimos treinta años, son fundamentalmente experiencias históricas que pertenecen a generaciones anteriores que siguen ocupando parte del espacio mediático, pero cuyas soluciones quizá no lo sean para los más jóvenes. Tampoco es fácil de clasificar porque no es una obra fundamentalmente multicultural, si entendemos este término como un intento de teorizar o discutir sobre las relaciones raciales, como creo que de alguna manera ocurre en *White Teeth*. Pero no es una novela sólo posmoderna, si por esto entendemos una celebración de la fragmentación del sujeto y de la ausencia de narrativas que aporten un cierto sentido de cohesión social. Es quizá un intento de ir más allá, de explorar cuestiones como la autenticidad, la búsqueda del equilibrio individual, las maneras de desarrollar un compromiso emocional con el entorno más próximo y con la realidad social. Sobre cómo los traumas dejan una huella indeleble pero contante en la psique, impidiendo

desarrollar el potencial humano. Una temática que quizá acerca a Zadie Smith a algunos de los autores americanos a los que admira, como David Foster Wallace. Estas son cuestiones que aparecían en *White Teeth*, aunque quizá bastante subsumidas dentro de una dinámica poscolonial, por mucho que la autora haya rechazado este término. Y quizá sea en su siguiente novela, *On Beauty*, donde el paso que Zadie Smith dio con *The Autograph Man* se consolida definitivamente. Allí Zadie Smith deja atrás la sensación de páramo desolado que hay en esta segunda novela y cierra el círculo con una apertura filosófica más profunda, más estética quizá, más cercana a ese sentimiento intangible a veces, que hace que los seres humanos sean eso, humanos, y les permite seguir adelante.

2.3. Lecturas de *On Beauty*

2.3.1. El homenaje a E.M. Forster

En 2005, Zadie Smith publicó *On Beauty* su tercera y última novela hasta ahora –aunque ha anunciado que próximamente publicará su cuarto trabajo de ficción-. Smith ha contado que la novela surgió de un sueño. A la mañana siguiente se lo contó a su marido, el poeta Nick Laird, que le dijo que su historia se parecía algo a *Howards End*, de E.M. Forster. Smith, gran admiradora de este escritor británico, decidió ponerse manos a la obra y escribir una obra que, en parte, es un homenaje a Forster, como reconoce la propia autora en los agradecimientos que hace al principio del libro: “It should be obvious from the first line that this is a novel inspired by a love of E.M. Forster, to whom all my fiction is indebted, one way or the other. This time I wanted to repay with *homage*”.

Pero *On Beauty*, cuya historia se desarrolla en una pequeña ciudad universitaria totalmente ficticia llamada Wellington, también es una re-actualización de las novelas de campus universitarios, tan célebres en la historia de la literatura inglesa, con casos como Kingsley Amis (*Lucky Jim*), David Lodge (*Small World* o *Changing Places*) o Malcom Bradbury (*The History Man*). Smith elegía este ambiente académico justo después de haber pasado un par de semestres en la Universidad de Harvard enseñando literatura. Pero también lo hacía por una cierta *deformación profesional*: siempre ha reconocido que el mundo universitario le parece un ambiente apasionante, que muchas veces ha pensado en hacer carrera académica y que su paso por Cambridge,

sus lecturas teóricas, la posibilidad incluso de conocer autores a los que siempre había admirado, le cambiaron la vida. Se lo decía a Boris Kachka, en una entrevista al *New York Magazine* en 2005 realizada después de la publicación de *On Beauty*: “I dreamt of being an academic, and I couldn’t cut it. I think they’re amazing. You need to have the balls of steel to be an academic. I just haven’t got the balls. And I haven’t got a Ph.D., which I believe is a key requirement”. Aunque Smith también ha aprovechado algunas entrevistas para criticar ciertos aspectos de los departamentos de Estudios Ingleses que considera rígidos y pretenciosos, como señalaba en una entrevista publicada en Bookbrowse.com en 2005 (sin autor específico): “There’s something about English departments in particular—a kind of desperate need to be serious, to be professional, to police this very ambiguous and necessarily amorphous act, reading—that I find hard to deal with”. Fascinada y crítica al mismo tiempo, Smith aprovecha las dinámicas políticas del mundo universitario para trazar un retrato de algunas complejidades del mundo actual, de las discusiones y peleas entre izquierda y derecha en cuestiones de arte, cultura, diferencias de clase social o asuntos de discriminación racial.

Si las cuestiones sociales y políticas son el contexto de *On Beauty* la idea fundamental de la novela era reflejar la capacidad o incapacidad de los seres humanos para trascender este tipo de barreras ideológicas y conectar emocionalmente. Una idea muy *forsteriana*. El “Only connect” que aparece en el epígrafe de *Howards End* es precisamente un símbolo, una máxima en este objetivo. En su último libro, *Changing My Mind: Occasional Essays* (2005), la autora británica dedica un largo ensayo, titulado “E.M. Forster, Middle Manager”, en el que desgrana las influencias que el célebre escritor inglés ha

ejercido sobre ella y destaca su falta de vanidad y profundo humanismo: “Connection, as everyone knows, was Forster’s great theme; between people, nations, heart and head, labour and art” (16). Smith lo compara con otras figuras de la literatura como T.S. Eliot o James Joyce, con su fuerte presencia pública e intelectual, para destacar la humildad de Forster. Si Eliot y Joyce representaban el arte elitista, Forster simbolizaba todo lo contrario: “he was the sort to send one manuscript to Virginia Woolf, another to his good friend the policeman Bob Buchingham, and fear the literary judgement of both” (16). Para Smith, quizá los libros de Forster, su intento de recrear melancólicamente una cierta pastoral inglesa amenazada por el progreso y el materialismo, posean fallos y excesos que otros artistas de la época no tenían. Pero sus defectos son para ella sus virtudes: “He understood the beauty of complexity and saluted it where he saw it. His own preference for simplicity he recognized for what it was, a preference, linked to a dream of mass connection” (23).

En su proceso de alimentar esa idea de belleza y conexión, Smith leyó durante la época que estaba dando clases en EE.UU un ensayo de Elaine Scarry, una profesora de Estética de la Universidad de Harvard, que se titula *On Beauty and Being Just*. Scarry hace un planteamiento bastante sencillo: los departamentos universitarios de Humanidades han situado el concepto de la belleza fuera de su interés por dos razones fundamentales. Una, porque hay quienes defienden que la belleza nos distrae de cuestiones más importantes, como la justicia social. La otra, porque hay quienes piensan que el simple hecho de convertir en objeto de estudio algo bello, termina en parte cosificando y destruyendo esa belleza. Por el contrario, Scarry defiende que “beauty, far from contributing to social injustice in either of the two ways it stands accused,

or even remaining neutral to injustice as an innocent bystander, actually assists us in the work of addressing injustice, not only by requiring of us constant perceptual acuity –high dives of seeing. Hearing, touching- but by more direct forms of instruction” (62). Para Scarry, el simple hecho de poder apreciar la belleza nos forja nuestro lado más humano e, inevitablemente, nos conduce a un mayor sentido de la justicia social. Hay un planteamiento casi platónico y universalizador, como si la belleza fuera un procedimiento de virtud y verdad: “What is beautiful is in league with what is true because truth abide in the immortal sphere [...] the beautiful person or thing incites in us the longing for truth because it provides by its compelling ‘clear discernibility’ an introduction (perhaps even our first introduction) to the state of certainty” (31).

La tercera novela de Zadie Smith es fiel a este planteamiento: debido a la incapacidad de percibir la belleza, algunos de sus personajes se empantanar en relaciones inauténticas e injustas con los otros. *On Beauty* cuenta, como también ocurre en *Howards End*, la historia de dos familias (los Belsey y los Kipps) y dos formas distintas de ver la vida que de repente entran en contacto. Por un lado, el matrimonio Belsey, formado por Howard, profesor de historia del Arte, blanco, británico, ateo y de izquierdas y Kiki, una enfermera afroamericana de Florida de ideas también progresistas, vive en la ciudad universitaria de Wellington. Tienen tres hijos, Jerome, Zora y Levi. El matrimonio Kipps, por su parte, es británico, aunque ambos son negros por su procedencia caribeña. Está formado por Carlene, una devota esposa dedicada en cuerpo y alma a su familia y Monty, profesor también de historia del Arte. Al principio de la novela, el hijo mayor de los Belsey, Jerome, que para disgusto de su padre es bastante religioso, ha ido a pasar una estancia en Londres con

la familia Kipps. Allí se queda prendado de ellos, que al contrario que los Belsey, ateos y de izquierdas, son profundamente religiosos y conservadores. También se enamora de la joven de la familia, Victoria, una chica despampanante con la que tiene su primera relación sexual y con la que contrae un compromiso para casarse. Después de recibir un e-mail de su hijo contándole sus planes, Howard, que está pasando por un mal momento familiar después de que su mujer descubriera que le había sido infiel, decide coger el avión para Londres a buscar a su hijo. Cuando llega, sin embargo, el compromiso ya se ha disuelto.

Unos meses más tarde, recuperada ya la normalidad en la casa, con Kiki a punto de perdonar a Howard por su infidelidad, los Kipps llegan a Wellington para que Monty ocupe una plaza en la universidad. La rivalidad entre Monty y Howard es histórica y encarnizada. Howard es el prototipo de intelectual posestructuralista, defensor de que detrás de cualquier obra artística se esconde una construcción del poder. Pero sobre todo, es un fracasado, que lleva diez años atascado para acabar un libro sobre Rembrandt que nunca consigue culminar. Monty es mucho más clásico y además exitoso. Y sus obras especializadas, también sobre Rembrandt, se venden estupendamente. Pero también es un radical, un *thatcherite* que defiende que la discriminación positiva para las minorías raciales solamente estimula el complejo de inferioridad y la holgazanería.

El libro tiene muchas subtramas que se entrecruzan. Poco después de la llegada de los Kipps a América, Kiki descubre, durante la fiesta de su aniversario de bodas con Howard que lo que su marido había descrito como un pequeño *affair* de sólo una noche, había sido una relación de varias semanas

con una compañera de facultad, Claire Malcolm, una atractiva poeta coetánea y amiga de ambos. El matrimonio vuelve a sufrir una severa crisis. Kiki se siente frustrada, mayor, desconectada de su gente en un ambiente blanco y universitario. Y ve también cómo su cuerpo, en otra época esbelto, es cada vez más redondo y voluminoso. Es entonces cuando toma refugio en su recién estrenada amistad con Carlene Kipps. Lo que une a ambas mujeres no es una visión compartida de la realidad. Carlene es ama de casa y bastante conservadora. Kiki, sin embargo, es una mujer moderna que incluso ha coqueteado con algunas relaciones lésbicas durante su juventud. Pero lo que ambas comparten es una profunda humanidad y una intensa capacidad para disfrutar de la belleza de las cosas y las personas. Mientras sus maridos discuten y polemizan en encarnizados y dogmáticos debates ideológicos, ambas buscan un lugar, un espacio en el que preocuparse la una por la otra. “Only Connect”, que diría Forster.

Otra de las subtramas más interesantes está protagonizada por Zora, la hija de los Belsey y la más próxima a su padre: intelectual, poco sensible a la belleza, y algo manipuladora. En uno de los episodios de la novela, la familia acude a un concierto de Mozart –para disgusto del postestructuralista de Howard-. Allí Zora conoce a un joven al que inicialmente confunde con un ladrón, pero del que poco a poco se va enamorando a lo largo del libro. Carl, así se llama el joven, es un joven rapero de un barrio deprimido de la zona que tiene un enorme interés por aprender y culturizarse. Recuerda al Leonard Bast de *Howards End*. Durante una de sus clases de poesía, que dirige Claire Malcolm, Zora y sus compañeros acuden a un bar conocido de la ciudad donde raperos y poetas recitan sus versos en vivo, entre ellos Carl. Fascinada por los

versos del joven rapero, Claire decide invitarlo a acudir a sus clases para *pulir* algo su escritura, a pesar de que Carl no es estudiante ni puede permitirse ir a la universidad. A partir de ese momento, Carl se convierte en símbolo del debate entre quienes, como Howard, apuestan por políticas de discriminación positiva y aquellos que, como Monty, las rechazan. Zora tomará un papel muy activo en la defensa del joven, adoptando una actitud claramente paternalista tras la cual se esconde su enamoramiento. Y gracias a esta defensa, Carl conseguirá finalmente que le ofrezcan un contrato en la universidad para encargarse del fondo de música del departamento de Estudios Africanos. Pero al final se enfadan, porque Carl empieza a salir con Victoria Kipps, Zora se pone celosa y él le recriminará haberle ayudado por intereses personales y no por convicción política o amistad.

Otro de los personajes más interesantes de la novela es Levi – Zadie Smith ha reconocido haberse inspirado en su hermano menor para crear este personaje-. Levi, que todavía va al instituto, se siente un negro alienado en un barrio de blancos. Para sacudirse de encima esa sensación, decide ponerse a trabajar en una cadena de tiendas de música. Más tarde se hará amigo de un grupo de haitianos que han huido de su país por razones económicas y sociales con los que venderá CDs pitaretados por las calles de la ciudad. Pero lo que en realidad busca es sentirse parte de algo. En todo este proceso irá surgiendo poco a poco una conciencia política auténtica, proclive a la acción y alejada del planteamiento exclusivamente teórico que hace Howard.

La amistad entre Carlene y Kiki no dura demasiado, porque la señora Kipps muere de un cáncer sobre el que no había hablado a nadie de su familia. Pero, sorprendentemente, le deja a Kiki un valioso cuadro de un pintor haitiano

como recuerdo. La familia Kipps, sin embargo, decide mantenerlo en secreto. Durante su funeral, al que acuden los Belsey, Howard tiene un patético encuentro sexual con Victoria, la hija menor de los Kipps.

El final de la novela es bastante apoteósico, donde todas las historias se entrecruzan. Se descubre que Howard ha tenido sexo con Victoria. También se descubre que Monty ha mantenido durante tiempo una relación con una joven alumna. Lévi y sus amigos haitianos roban el cuadro de Carlene Kipps, con el pretexto de que había sido expoliado al pueblo haitiano. Todo el mundo sospecha que ha sido Carl, el joven rapero, pero Kiki de pronto lo descubre en el garaje de su casa, con una nota bien escondida en los pliegues del lienzo que dice: "Para Kiki...".

A Zadie Smith le gustan ese tipo de finales donde las cartas se ponen encima de la mesa. En *On Beauty*, los verdaderos héroes no son personajes públicos como Howard y Monty. Los héroes son los personajes auténticos, como Carlene o Kiki, incluso Levi. Pero al final del libro, todos parecen haber aprendido, sobre todo Howard. La novela se cierra con Howard acudiendo a dar una conferencia sobre Rembrandt. Es su última oportunidad en una carrera académica que lleva ya tiempo tambaleándose. Cuando va a empezar, se da cuenta de que ha dejado las notas en el coche. Se pone nervioso, la gente murmura, pero allí, entre el público, está Kiki, observándole. Sus miradas se cruzan, una diapositiva con un cuadro de Rembrandt al fondo. No hay palabras, nada que decir. Y Howard mira al cuadro, agranda la imagen de la mujer voluptuosa que ha pintado el holandés. Vuelve a mirar a Kiki. Y como en una especie de éxtasis amoroso, parece que ha vuelto a reconocer lo que amaba

en su mujer, ha vuelto a reconocer la belleza. Y sobre todo, se ha vuelto a reconocer a sí mismo.

2.3.2. El debate de la recepción: ¿reescritura o actualización?

Si la recepción que tuvo *The Autograph Man* estuvo llena de claroscuros, *On Beauty* fue en general muy bien valorada por la crítica. El crítico del *Daily Telegraph*, Alex Clark llegó a decir en su artículo "Forster Family" (2005) que "*On Beauty* is possibly the most enjoyable literary novel to have been published this year, easily outstripping Smith's two previous books". A ojos de la crítica, *On Beauty* reflejaba que Smith no era autora de una sola novela y que podía volver a ofrecer las dosis de brillantez e ingenio que había dado *White Teeth*. John Sutherland decía en "A Touch of Forster" (2005), aparecido en el *New Statesman* que "after the relative let-down of *The Autograph Man*, *On Beauty* will restore the reputation Smith earned for herself with *White Teeth*. Forget *homage*. It's in the *Howards End* class. Well, almost".

Otra cosa es la dirección en la que la crítica ha analizado esta novela. Como dice Philip Tew, "the compulsion for comparison, an insistent retrieval of continuities tends to limit readings of Zadie Smith" (*Zadie Smith* 142). Si *White Teeth*, como ya hemos visto, fue saludada como icono del multiculturalismo y *The Autograph Man* dejó despistada a buena parte de la crítica por el relativo poco peso de la cuestión étnica en la novela, *On Beauty* se ha analizado con mucho más cuidado. Sin duda, como una novela donde la cuestión racial tiene bastante importancia. Pero también, donde la multiculturalidad se integra dentro de otros tantos debates filosóficos y culturales. Ni discípula de Hanif

Kureishi ni nueva Salman Rushdie. Simple y llanamente Zadie Smith, que reinvienda su lugar en la tradición literaria inglesa. John Sutherland lo resume bien:

At almost every juncture, *On Beauty* genuflects ostentatiously towards *Howards End*. And looming over the whole narrative is Forster's half-despairing, half-wishful epigraph: "Only connect." Smith clearly wants to connect herself with a main line of British fiction. Or perhaps she is making the point that connection is, a century on, harder than it ever was - and more necessary. Or perhaps there is some subtle subversion at work. We shall wait for the thesis writers to tell us. ("A Touch of Forster")

¿Reescritura o actualización? Este es uno de los primeros debates a los que se tenían que enfrentar los críticos, teniendo en cuenta los parámetros dentro de los cuales se había analizado hasta entonces la obra de Smith. Hay quienes hablan fundamentalmente de una conexión moral con la novela de E.M. Forster. Joan Acocella dice en "Connections: Race and Relations in Zadie Smith's New Novel" (2005), publicado en *The New Yorker* que "This use of *Howards End*, though it is an exemplary postmodern appropriation, doesn't do the sort of subversive work that we expect [...] On the contrary, it underlines the new book's humanistic message, pulling Forster in to say, Yes, Zadie Smith is right, all human beings are connected and they are all in a muddle, which they must solve with love, more than with justice" (100). Frank Kermode señala en su crítica para el *London Review of Books* en 2005 que Zadie Smith "is [...] with Forster because she cares about religion, prophecy, philosophy. The main resemblance between the two books goes beyond the plot allusions everybody talks about. What lies behind both is an idea of the novel as what Lawrence called the one bright book of life –a source of truth and otherworldliness and

prophecy” (“Here she is” 13). En términos parecidos habla el crítico del *New York Times*, Katutani, quien valora el mérito literario de haber trasladado parte del universo narrativo y filosófico de Forster a la actualidad: “Smith has managed the difficult feat of taking a famous and beloved classic thoroughly reinventing it to make the story her own” (“A Modern Multicultural Makeover for Forster’s *Bourgeois Edwardians*”, 2005).

Hay, sin embargo, quien habla de reescritura en términos poscoloniales. En su ensayo “Only Connect: Intertextuality and Identity in Zadie Smith’s *On Beauty*” (2008), Maeve Tynan afirma que “Zadie Smith’s writing concerns itself with themes such as ethnic (dis)orientation, identity politics, and the latter-day consequences of colonialism, thus firmly locating her within a postcolonial paradigm” (73). Sin embargo, también reconoce que muchos de sus personajes, a pesar de ser sujetos híbridos, no tienen nada de marginales y se mueven dentro de una “comfortable zone of cultural self-fashioning” (72). Esto convierte a la novela en un extraño tipo de reescritura que “veers from the typical path of adversarial *writing back*, seeking instead the more different aim of establishing links” (72). Una necesidad de establecer alianzas que engarza mejor con el “only connect” de E.M. Forster que con cualquier estrategia de desenmascarar los aspectos patriarcales o imperiales en *Howards End*. Como en la novela de Forster, Smith pone sobre la palestra las contradicciones y limitaciones del pensamiento progresista en las clases privilegiadas, en este caso la burguesía liberal universitaria de Wellington, ajena a la realidad social. Pero, según Tynan, Smith “supplements” y “updates” este análisis: lo paradójico es que el sistema de clases de *On Beauty* es mucho más problemático, pues dentro de las clases altas encontramos personajes negros

que forman igualmente parte de la burguesía y cuya experiencia nada tiene que ver con la de los inmigrantes haitianos. Problematizadas ciertas categorías, “identity is a matter of identification with reference points in the outside world. Rejecting notions of stable, coherent claims of identity based on exclusion and difference, *On Beauty* highlights the idea that identity is as much a matter of conscious positioning as of simply being” (74). Precisamente, como señala Tynan, uno de los debates más productivos en el texto está relacionado con las distintas maneras en las que los personajes articulan el concepto de *blackness*.

Para Tynan, una de las razones por las que Smith no siente la necesidad de rehabilitar personajes afectados por el poder de ninguna metrópolis es precisamente porque la mayoría de los personajes de esta novela pertenecen ya a la metrópolis. “They can no more oppose an external colonial power than they can oppose that identity that resides within themselves” (77). Esta situación, según Tynan, guarda cierta relación con la propia condición de Zadie Smith como *black British writer*. “The term thus implies exclusion as well as inclusion. However, it is, I feel, conceptually worthwhile to the extent that the very Britishness it espouses underlines the entitlement of its writers to claim the culture of the colonizer as part of *their own* literary tradition” (78).

En respuesta a una pregunta sobre el concepto de identidad en *On Beauty*, la propia Zadie Smith hacía una reflexión bastante interesante en la entrevista a Bookbrowse.com:

The search for an identity is one of the most wholesale phony ideas we’ve ever been sold. In the twenty-first century it’s almost entirely subsumed in its purest form of brand identity –for Levi to be “more black” would simply involve the purchasing of items connected with the idea of

blackness. How can anyone be more black? Or more female? [...] The Belsey children need to stop worrying about their identity and concern themselves with the people they care about, ideas that matter to them, beliefs they can stand by, tickets they can run on [...] You have to live; you can't live by slogans, dead ideas, clichés, or national flags. Finding an identity is easy. It's the easy way out. ("A Conversation with Zadie Smith")

Catherine Lanone defiende en su ensayo "Mediating multi-cultural muddle: E.M. Forster meets Zadie Smith" (2007) que la joven autora británica parodia de alguna manera los intentos de algunos de sus personajes de buscar un sentido de la identidad cerrado, como es el caso de Levi: "Clearly, for Smith, Levi's attempt to become more black is a mistaken quest, a comic tautology" (192). Lo que no parodia, sin embargo, es la voluntad de los personajes de generar empatía con otros seres humanos. "Smith has defined Forster's novels as an Aristotelian education of the heart, and *On Beauty* creates its own version of empathy" (192). Para Lanone, estamos ante una reactualización de los valores presentes en la obra de Forster, lo que hace que "Smith's purely comic world seems to stray from the condition-of-England novel haunted by the goblin football of ruthless capitalism" (188). Lanone utiliza una cita de la propia Smith para explicar los lazos morales e ideológicos que la unen a los típicos personajes forsterianos: "His was a study of the emotional, erratic, and unreasonable in human life. But what interests me is that his narrative structure is muddled also; impulsive, meandering, irrational" (ctd en Lanone 187). Esta especie de caos calmo, donde los personajes cumplen su función social, pero están atenazados, sin embargo, por miles de inconsecuencias, torpezas y frustraciones es lo que interesa a Zadie Smith de Forster. Lanone considera

que Smith es capaz de apreciar esta variedad social, mucho más plural aún que en la época de Forster, gracias a una cierta condición de *outsider*. Para Lanone, no es improbable que la hija de un miembro de la clase trabajadora británica y una enfermera jamaicana pudiera sentirse de esa manera durante sus estudios en Cambridge, algo similar al Leonard Bast de Forster o a Carl, el personaje de su propia novela.

Algo de *outsider* por origen social y étnico le ve también María del Pino Montesdeoca a Zadie Smith, según comenta en su ensayo “Only connect: conexiones entre *Howards End* de E.M Forster y *On Beauty* de Zadie Smith” (2007). Para Montesdeoca, esta circunstancia explica en parte el interés de Smith por E.M. Forster, un escritor cuya condición homosexual nunca se atrevió a revelar públicamente a causa de los tabúes sociales de la época. Habla de “personajes reutilizados”, que es lo que se produce cuando “un autor toma un personaje de un texto alógrafa y lo inserta en un trabajo suyo, sitúa a ese personaje dentro de la estructura formal e ideológica de su propio producto, adaptándolo a sus intereses y necesidades, que pueden ir desde la parodia y la sátira hasta una reevaluación fundamental o re-exploración del personaje en cuestión” (437). En este caso, según Montesdeoca, las coincidencias entre situaciones y personajes (Margaret Schlegel/Kiki, Mrs Wilcox/Carlene, Mr Wilcox/Howard y Monty o Leonard Bast/Carl), se deben sobre todo a que ambos tienen ciertas afinidades morales, una profunda tolerancia y, sobre todo, el gusto por personajes con un cierto componente caótico. Montesdeoca también lo ilustra con una cita de la propia Smith sobre Forster: “he allowed the English novel the possibility of a spiritual and bodily life,

not simply to exist as an exquisitely worked game of social ethics but as a messy human concoction” (ctd en Montesdeoca 439).

En este contexto, es difícil hablar de reescritura poscolonial. Ulka Anjaria, en su ensayo “On Beauty and Being Postcolonial” (2008), reconoce “the incomplete applicability of [the postcolonial] framework to the issues raised in the novel” (31). Sin embargo, considera también que *On Beauty* utiliza el “domestic plot” para cuestionar tanto la estética tradicional como la antiestética deconstruccionista, ninguna de las cuales parece valer para reflejar las complejas experiencias de lo que ella considera “a post-postcolonial family”. Pero sí considera, sin embargo, que la novela reivindica el valor de lo estético, una cuestión que, según Anjaria, ha permanecido en un lugar secundario dentro del ámbito poscolonial: “this new concern lies beyond the negation of aesthetic value seen in postcolonial fiction and theory. It asks the question of how individual life, with all its aesthetic needs, can unfold justly, once the implication of art and power has been exposed” (38). Según Anjaria, la novela demuestra que aún persisten los viejos binarismos en forma de productos e ideas canónicas y otras más marginalizadas, en términos como “White/black, thin/fat, Mozart/hip-hop, Rembrandt/Haitian Art and beautiful/ugly” que aún resultan problemáticas para los personajes de la novela. Pero también considera que

On Beauty clearly bears the imprint of the intervening decades and the decolonization of literature [...] by allowing the suppressed terms, the devalued aesthetic categories, to index alternative universes which make competing claims on the plot in a way not seeing in *Howards End*. Blackness, fatness, middle age, and all other sorts of non-canonical, postcolonial beauty function in the novel in relative autonomy, in an

alternative world engendered by the radical decolonization of the aesthetic canon. In this way, rather than working toward the coming together of opposing forces, Smith's characters have already been forged in the wake of a rigorous critique of a binary aesthetics. (40)

En este sentido, Anjaria se refiere al personaje de Carl, cuyo precedente en la obra de Forster es Leonard Bast, el joven de clase trabajadora que tiene un *affair* con una de las jóvenes de la familia Schlegel. Carl no es, como su predecesor, un simple objeto de patronazgo para la burguesía liberal. Se rebela contra esa posición y reclama su subjetividad, según Anjaria: "Carl is immediately resignified as more than an object of reform; his position as potential interlocutor anticipates the presentation of a radically re-aestheticized narrative universe of his own" (42). Tampoco se olvida Anjaria de mencionar la importancia del cuadro de Erzulie, una diosa del vudú haitiano que en este cuadro desafía la traición de su marido y que se convierte en símbolo tanto de la amistad entre Carlene Kipps y Kiki como de la lucha política y social en la que se involucra Levi para ayudar a sus amigos haitianos: "It is in this aesthetic and political richness that the art profoundly affects the mother and son beyond its merely artistic worth. Indeed, for all those touched by this alternative aesthetic universe, the exposure is to a kind of beauty unintelligible in the binary between beautiful and ugly to which both the conservative Monty Kipps and the radical Howard Belsey end up subscribing" (43).

El cuadro de Erzulie es para algunos críticos el símbolo de esa nueva estética descolonizada, pero también de la cercanía de Zadie Smith a universos narrativos como el de Zora Neale Hurston. En su ensayo "A Glance from God" (2007), Susan Fischer defiende el vínculo entre Smith y la célebre

escritora afroamericana. Y uno de los elementos que utiliza para ilustrar esta relación es precisamente el cuadro de Erzulie, que representa la importancia del vudú dentro de la cultura haitiana, que también fue un elemento significativo en la obra de Hurston, la cual publicó un estudio antropológico sobre esta cuestión en 1928. Para Fischer, el vudú es una religión muy apegada a la realidad de los individuos y que enfatiza el poder de transformación del ser humano, postura que sustenta con los argumentos de la antropóloga Rachel Stein, para quien el vudú es

A syncretic religion, constantly evolving in response to changing cultural and social conditions. [It] encourages a view of human transformative possibilities, rather than of an externally fixed, eternally static identities. Crucially, Voodoo spiritually contests the binaristic hierarchies within colonial structures that prove so damaging to black women. (ctd en Fischer 291)

Para Fischer, quien mejor representa esta influencia del vudú es Kiki Belsey, que al principio de la novela se encuentra en una situación de estancamiento, dentro de un matrimonio dinamitado por la infidelidad de su marido y una vida social dentro de un ambiente burgués y universitario donde siente cómo se aleja de sus raíces. Al final de la novela, Kiki logrará sin embargo resubjetivarse, manejar su realidad y encontrarse consigo misma: “Kiki, who is associated both with Hurston’s Janine [personaje de la novela *Their Eyes Were Watching God*] and with the Voodoo goddess Erzulie, can be read less as a stereotypical black earth mother, as white Wellington sees her, and more a woman who is defining her own reality away from the paradigms of racist and sexist America” (291).

Smith ha reconocido en repetidas ocasiones su admiración por Zora Neale Hurston. A ella le dedicó uno de sus ensayos del libro *Occasional Essays* titulado “*Their Eyes Were Watching God: What does soulful mean?*” (2007), en el que cuenta el profundo impacto que esta novela de Neale Hurston tuvo sobre ella:

At fourteen I couldn't find words (or words I liked) for the marvellous feeling of recognition that came with these character who had my hair, my eyes, my skin, even the ancestors of the rhythm of my speech. These forms of identification are so natural to white readers -(Of course Rabbit Angstrom is like me! Of course Emma Bovary is like me!)- that they believe themselves above personal identification, or at least believe that they are identifying only at the highest, existential levels (His soul is like my soul. He is human; I am human). White readers often believe that they are colour-blind. I always thought I was a colour-blind reader until I read this novel, and that ultimate cliché of black life that is inscribed in the word *soulful* took on new weight and sense for me. (12)

Esta palabra, “soulful”, es esencial en el personaje de Janine en *Their Eyes Were Watching God*, una mujer capaz de transformar los elementos más lastimosos de su vida –varias relaciones sentimentales terribles y la muerte del hombre al que ha amado- en una fuerza vital y optimista. Como dice Smith, “to be soulful is to follow and fall in line with a feeling, to go where it takes you and not against its grain” (13). *Soulfulness* es precisamente lo que hace posible la amistad entre Kiki y Carlene, trascendiendo que una es ama de casa profundamente cristiana y la otra atea, enfermera y activista política en su juventud, que el marido de una es un derechista radical y el de la otra un izquierdista consumado.

2.3.3. La cuestión racial y la posmodernidad

Zadie Smith reivindica parte de esa *black tradition* que representa Zora Neale Hurston, pero no cae en ningún tipo de esencialismos. Para Joan Acocella, Smith está en una situación privilegiada, porque puede satirizar determinados comportamientos de personajes negros sin ser tachada de racista, puede ser crítica con la gente de su color sin nada que temer, lo cual abre posibilidades muy interesantes:

She is especially well positioned for this project, not merely by being mixed-race but by being young, and thus having grown up –unthinking at first, taking what she saw just as life –in the ethnic stew that came together only in the past few decades. This means that she can talk about that world without self-consciousness and without fear of seeming racist. Such license may be an extraliterary virtue, but, when it comes to novels about race, I'll take my virtues where I can get them. Smith, with her predecessors, could help do for blacks what Saul Bellow, fifty years ago did for Jews. (10)

Precisamente, Smith traslada a sus obras y a su reflexión pública la complejidad de las relaciones interraciales, donde el color se mezcla con otras cuestiones como la clase social, la orientación sexual, etc. En una entrevista realizada en 2005 por Joy Press para *Village Voice* con motivo de la publicación de *On Beauty*, la autora hablaba de cómo se había inspirado en su madre, que durante un tiempo trabajó de enfermera y hoy es psicoterapeuta, para construir el personaje de Kiki. Y de cómo esa complejidad de elementos raciales y sociales determina la forma de actuar de los individuos: “When you're black and middle-class, you're alone –everybody else is White. You have to talk like them and act like them. But then I'd see mum get together with a few of her

black colleagues, they'd act like different people, because they could let loose. You're doing really well but you've had to transform yourself to do it" ("From White Teeth to the Ivory Tower").

En este sentido, Kanika Batra ofrece en su análisis de la novela, titulado "Cosmopolitanism, Transnationalism and Black Studies in Zadie Smith's *On Beauty*" (2010), "a reading of Smith's representation of blackness in its institutional, social and aesthetic dimensions" (1079). Para Batra, "the novel foregrounds the transnational dimensions of the black diaspora that is the subject of Black Studies as an academic principle", al incluir personajes negros que viven a ambos lados del Atlántico y donde el mundo afrocaribeño también está presente. Pero Batra no cree que la representación que hace Smith del departamento de Black Studies en Wellington sea generosa con la labor política que han hecho estas instituciones. Según Batra, Smith describe a estas instituciones como lugares alejados de la realidad: "Well socialized though the department is and well aware of black popular culture, there are limits to the sociability that welcomes the theoretical engagement with blackness while rejecting any interaction with the kind of vernacular sociality represented by Carl" (1082). Para Batra, el director del departamento en esta novela, Erskine, representa a una especie de burócrata acomodado en una situación social privilegiada que ni siquiera se atreve a atacar las posiciones políticas conservadoras de Monty Kipps: "the very nature of the department is a means of securing a balance between the liberal and the conservative elements in Wellington" (1083).

En relación con los *Black Studies*, Batra considera importante el análisis que Smith hace de la compleja relación clase/raza que se produce en el texto y que está determinado por la presencia de personajes como Carl o, sobre todo, de los amigos haitianos de Levi: “Smith’s representations of the class specific dimensions of the black diaspora through Haitian migration to the U.S brings to the fore cultural identity, race relations, and economic stratifications- key concerns of Black Studies from its inception” (1085). Batra destaca cómo Levi toma conciencia de la manera en que su familia, en parte de origen afroamericano, explota a una sirvienta haitiana, a la que solo paga cuatro dólares por hora, de igual modo que instituciones como la universidad, explotan a trabajadores haitianos que limpian para que la normalidad de la burguesía transcurra tranquilamente: “Exposing how the town utilizes immigrants’ services as cheap public and private labor allows Smith to present Wellington as a site of capitalist exploitation” (1086). Más en clave afroamericana, también menciona las enormes diferencias sociales que separan, a pesar de ser de la misma raza, a Carl de Levi o Zora, lo cual problematiza la relación que existe entre ellos. Pero estas diferencias sociales, según Batra, también marcan la distinción entre un cosmopolitismo de elite, encarnado por personajes como Howard, Erskine, o Kipps, que se mueven de un sitio a otro, entre Inglaterra y Europa, sin ninguna dificultad. Y otros, como la clase trabajadora inmigrante, que son cosmopolitas *a la fuerza*.

Una última parte de su análisis lo utiliza Batra para reflexionar sobre la representación del género y la sexualidad en los Black Studies. No ha habido, según Batra, apenas ninguna discusión profunda sobre la sexualidad de Kiki que, según aparece en la novela, tuvo algunas relaciones lésbicas durante su

juventud. Para ella esto es sintomático de los Black Studies en general, que hasta hace bien poco solo se han encargado de analizar la sexualidad de las mujeres negras en términos fundamentalmente falocéntricos. Sin embargo,

This neglect has been remedied in recent theorization of the field that not only disrupts the silences in the historical narrative but also introduces concerns of sexuality as essential to any contemporary discussion of race. Such concerns further the political and cultural agenda of Black Studies in ways that might also lead to a reinvention of the field and its alliances with other interdisciplinary endeavors such as Queer Studies. (1089)

Batra ve en el personaje de Kiki una crítica al intelectual entendido como “heroic leader o patriarcal master”, como es el caso de Howard o Monty. Y cree que los Queer Studies introducen una nueva visión de la intelectualidad, más entendida en términos de “connectors” entre individuos. De ahí la oposición de Howard a las relaciones que tiene Kiki con otras amigas como Carlene Kipps o con compañeras de trabajo que siguen manteniendo relaciones lésbicas y a las que a menudo se refiere con desdén.

Tracey L. Walters considera en su ensayo “Still Mammies and Hos: Stereotypical Images of Black Women in Zadie Smith’s novels” (2008) que, al contrario que otros personajes como Hortense en *White Teeth*, que considera estereotipados, Kiki sin embargo sufre una evolución desde el estereotipo a una subjetividad emancipada. Al principio de la novela, “Kiki’s black and overweight body renders her invisible and undesirable. Like the mammy, she is an asexual being whose sexuality is overshadowed by her maternal characteristics” (130). Y señala una cosa curiosa: tradicionalmente, el rol familiar que ocupaba la *mammy* en las familias blancas la alejaban del resto de

los negros. Por eso, según Walters, “Kiki is disconnected from her cultural heritage” (131). El hecho de verse como la Aunt Janina de las latas de galletas la afecta profundamente. Sin embargo, según Walters, Kiki consigue salir de ese círculo cerrado.

Para Walters, menos fortuna tiene Smith con el personaje de Victoria, al que considera un estereotipo, el de la *jezebel*, una mujer negra con una sexualidad desbocada, como históricamente han aparecido representadas muchas mujeres negras en numerosas producciones culturales: “Victoria transforms from a conservative good girl to a sexual superfreak that seduces Kiki’s husband and engages in pornographic-like sexual encounters. Like the jezebel, she is the sexual deviant who unabashedly sleeps with other women’s men and uses the powers of seduction to entice willing male partners” (136). Según Walters, lo único que salva a este personaje son los términos humorísticos en los que aparece, lo cual le resta cierto peso en la obra y reduce el impacto negativo de su representación estereotipada: “Fortunately Smith’s humorous depiction of the sexual encounter allows readers not to take Victoria’s character too seriously, but it does not change the fact that she is another black female character defined by her sexuality” (137).

El personaje de Victoria es bastante controvertido, a pesar de que ocupa una posición secundaria en la novela, no por ello insignificante. Si Walters lo considera simplemente un estereotipo, Kanika Batra afirma que es algo más complejo. Reconoce que en parte es una “phallic woman”, pero que también tiene “the brash self-confidence that [Angela] Mc Robbie diagnoses as post-feminist masquerade” (1087). Esta “masquerade” consiste, según McRobbie, en

una celebración de las “freedoms associated with masculine sexual pleasures including sex as light-heated pleasure, recreational activity, hedonism, sport, reward and status” (ctd en Batra 1087). Batra menciona con acierto que la sexualidad explícita de Victoria, las fotos pornográficas que le envía a Howard a través del correo electrónico, suponen un desafío capaz de “testing the limits of his class-specific cosmopolitanism” (1087). El dominio de sus armas sexuales por parte de Victoria son consideradas positivas por parte de Susan Fischer, que traza también un paralelismo entre este personaje y Erzulie, la diosa del vudú, en su dimensión más sexual. Para Fischer,

Victoria sets much of Smith’s narrative in motion through her sexual encounters with her devotees Jerome and Howard and, at the end of the novel, with Carl. [...] Read within the context of Hurston’s description of Erzulie, Victoria’s sexuality is recuperated and redefined because of its transformational power. (“A Glance from God” 291-292)

En su ensayo “Still life and Performance art: the erotics of silence and excess in Jamaica Kincaid’s *Lucy* and Zadie Smith’s *On Beauty*” (2009), Christina Mesa defiende la importancia de este personaje. Para Mesa, Victoria conecta al resto de protagonistas y eventos de la novela a través de su relación con Jerome, Howard y Carl. Además, “her desirability becomes a lens through which we view other characters’ motivations and desires which often have to do with physical attraction only secondarily” (235). La actitud de Victoria es, según Mesa, un intento de emanciparse de su familia: “misunderstood by her mother while she was still alive and largely dismissed by her father, Victoria forges a connection with Howard that cannot be ignored-she achieves what she cannot with her father” (238). Victoria busca la aprobación en los demás y genera relaciones de dependencia en las que utiliza una sexualidad exacerbada que

termine siendo invasiva. Por eso, según Mesa, Howard termina considerándola “off-putting and even offensive” (239). Mesa encuentra una analogía artística bastante interesante:

Her sexual assertiveness and streaming speech may be seen as performance art –a post-modern form notorious for being far more entertaining to the artist (Victoria) than to the audience (Howard). Seeking external approval makes Victoria, however sexually free she may act, dependent upon the attention of others. Her bold performance may be entertaining in the realm of the novel, but it can hardly be satisfying. (240-241)

Pero el de Victoria no es el único personaje que algunos críticos han definido como un estereotipo. Laila Amine asegura en su *review* de 2006 sobre la novela, escrita en *Postcolonial Text*, que *On Beauty* está plagada de tópicos que rodean a los personaje negros y que “yet while Smith’s objects of fascination are explicitly black and desired by a white or mixed-race middle class, this issue of racial commodification is muffled. The repeated mentions of the presence of Haitian cleaners, waiters and later strikers that run through the text remain a mere backdrop, a sort of *couleur locale*” (2). Christian Moraru, sin embargo, defiende en “The Forster Connection or, Cosmopolitanism Redux” (2011) que la novela desarrolla lo que ella denomina “differential cosmopolitanism”: “Carlene, Kiki, and Howard himself are not immune to the bright radiance of this world, to the heart-warming aura that renders the different, the un-assimilated, the un-conceptualized, and the mysterious out of reach for the instinctively rationalizing self yet no less approachable or worthy of care and shelter” (143). Según Moraru, Smith, como Forster, defiende una forma de relación en la que los individuos descubren cosas de sí mismos a

través de los demás: “Forster and Smith refute [the] subjection of self to the other and the other to the self. There is no hierarchical ‘dependence’ they argue but a co-dependence and ethical relation” (143).

Pirjo Ahokas considera que no se puede decir que Zadie Smith forme parte de un multiculturalismo acomodado y acrítico, entendido como la cara amable del capitalismo. Según afirma en su análisis comparativo “Migrating multiculturalisms in Zadie Smith’s *On Beauty* and Gish Jen’s *Mona in the Promised Land*” (2010),

Even if the two novels lend credence to postethnic arguments about individual free choice, they ultimately contest the assimilationist postethnic paradigm of the dominant culture by utilizing humorous irony. This is also evident in the two novels’ representations of emotions produced in multicultural encounters. (162)

Ahokas propone distintos escenarios de la novela que reflejan esta mirada irónica de Zadie Smith sobre el multiculturalismo. Una de ellas es la descripción que hace del personaje de Michael, el hijo mayor de la familia Kipps que, cuando habla sobre su origen racial simplemente dice que no es “an identity but an accidental matter of pigment” (Smith 44). Para Ahokas, en este tipo de actitud “he lives up to the ideal of some of the colored multicultural conservatives who stress individual autonomy and achievement as the most important factors for identity formation” (169). Indudablemente, el personaje de Michael tiene una connotación arrogante, entre otras cosas porque no es consciente de que su situación es consecuencia directa de sucesos históricos, como de la llegada del *Windrush* a Gran Bretaña, en el que su madre era pasajera. También señala Ahokas cuestiones como el racismo encubierto:

cuando Monty llega a Wellington, el único departamento que tiene acomodo para él es el de Black Studies, aunque sus intereses académicos trascienden con mucho este ámbito: “This highly symbolic assignment of a place within the academic community, demonstrates that postethnic discourse is not without internal conflicts and tensions even at the aptly named Wellington in a twenty-first-century setting” (169).

Para Ahokas, “whereas the Kipps do not engage history, the Belseys seemingly cherish Kiki’s heritage” (169). Y pone como ejemplo la enorme cantidad de fotos que los Belseys tienen de la familia de Kiki, que durante muchos años ha sido propietaria de la casa donde viven, desde que la heredaron de uno de sus antiguos dueños. Por el contrario, Howard apenas se siente orgulloso de su origen inglés que, según Ahokas, se resume en una satisfacción por haber ido a Oxford y por conservar un bonito acento británico. Sin embargo, mantiene una enorme distancia con su padre y las ideas racistas de este, lo cual se traduce en una forma de vida y unos valores familiares completamente distintos a los que ha heredado: “to Howard, marrying outside his colour and nation is part and parcel of his ostensibly progressive world view” (170). Para Ahokas, figuras como el padre de Howard, que le recuerdan al Mr Hamilton de *White Teeth*, demuestran que *no es oro todo lo que reluce* en la supuesta arcadia multicultural de la época neolaborista de Tony Blair.

Hay contradicciones también en el propio Howard, según Ahokas, porque su posición personal y política está problematizada por el hecho de haber mantenido una relación con Claire Malcolm, cuyo aspecto simboliza justamente lo contrario de su mujer. Para Ahokas, esto es signo de que “even if

transnational marketing celebrates stylized multiraciality, white standards of beauty largely prevail in white-dominated societies” (171). Por mucho que Howard reniegue en su vida académica de las formas canónicas de belleza, “his choice of Claire means that he elevates whiteness over blackness” (171).

Roy Sommer utiliza la tercera novela de Zadie Smith en “The Aesthetic Turn in Black Literary Studies: Zadie Smith’s *On Beauty* and the Case for an Intercultural Narratology” (2007) para defender que es necesario acercarse a las obras de la *black British fiction* con una aproximación formal, en lugar de primar siempre análisis centrados en el contenido, las estrategias de poder o los conflictos raciales. Para Sommer, es una forma de reivindicar este tipo de narrativa dentro de las letras británicas, pues también pone en valor los hallazgos y méritos estéticos de estos autores: “[En este ensayo] ‘black’ or multicultural fiction is no longer added as an afterthought or as an exotic footnote to the literary mainstream, but discussed as an integral part of British literary history” (177). No se trata de despolitizar los análisis, según Sommer, sino de incorporar nuevos modelos.

Para este crítico, la técnica narrativa es un elemento relevante de la obra de Zadie Smith: “the overall effect of Smith’s writing –which has been characterized as ironic, funny and lively and compared to Victorian storytelling, especially the novels by Charles Dickens- strongly depends on the narrative situation and the specific characteristics of the fictional communication” (185). Al igual que E.M. Forster, Smith “firmly establishes the presence of an authorial narrator” (185) y destaca que, como el célebre autor inglés, Smith utiliza a menudo el pronombre “we”, para dirigir la voz narrativa de la novela:

This ironic reference to the conventions of realistic drama also points at the range of possible effects of storytelling, from realistic illusion (the dominant mode in Black British writing since the day of Sam Selvon) to deliberate metanarrative and metafictional games, as in the fiction of Martin Amis and other contemporary writers influenced by postmodern aesthetics. (186-187)

A Sommer también le parece relevante analizar al lector implícito de la novela. Uno de los riesgos de este tipo de narrativa, según Sommer, es utilizar demasiados registros narrativos y técnicas lingüísticas que reflejen un ámbito étnico muy determinado y restrinja el espacio del lector en la novela. *On Beauty*, sin embargo, se dirige a “cosmopolitan readers interested not merely in transatlantic black experience but also in the intricacies of mixed-race relationships, generational conflicts and intercultural misunderstandings” (189). Es decir, el tipo de lectores necesarios para generar un éxito de ventas. Pero Sommer también cree que hay un cierto objetivo político en la novela, el de crear puentes entre personajes con diferente origen social y étnico o distintas posiciones políticas, a través de un narrador que dirige este proceso, “a metanarrative commentary on the possibility of intercultural understanding across generational, ethnic, social and linguistic barriers” (190).

Mathew Paproth también dedica parte de su ensayo “The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith” (2008) a analizar cuestiones narrativas y formales que, según este crítico, sirven para determinar cuánta influencia del modernismo y del posmodernismo hay en *On Beauty*. Los aspectos modernistas de la novela están relacionados con la conexión que existe entre este libro y *Howards End*, fundamentalmente en la narración. Según Paproth, “the narrator maintains his/her authority over the world of the

novel and is not afraid to pause the narrative flow to provide lengthy descriptions of the setting, and at times the effect of this is to make the novel feel Victorian in its attention to detail regarding setting and character” (24). Para Paproth, el uso del estilo indirecto libre es también una característica de las técnicas modernistas, una forma de introducirnos en la psicología de los personajes que, por un momento, alcanza un monopolio narrativo de la historia. Y pone como ejemplo el episodio del concierto de Mozart, donde la narración se centra en el personaje de Kiki: “Smith includes this passage of free indirect discourse essentially as an interpretive test designed to teach readers that Kiki is, although less educated, far more insightful than many of the other Wellingtonians we meet in the novel” (26).

La preocupación por el lenguaje es una de las cuestiones que Paproth considera típicamente posmodernas en esta novela. A través de él se construyen los distintos personajes y construyen sus relaciones: “language is a tool to express intellect, to battle with other wielders of language, and ultimately to gain power over them” (18). Y pone como ejemplos el uso que hace Zora del lenguaje para ganar algunas de las batallas personales y políticas en las que se involucra, la importancia que Levi le da a las cuestiones lingüísticas para intentar construir su discurso de *blackness* o cómo el lenguaje es un elemento presente constantemente en la relación entre Kiki y Howard. El de ella, directo, emocional, mientras el de Howard se mueve en una especie de autorreferencialidad narcisista que le impide conectar con su familia.

2.3.4. El debate sobre la belleza, la ética y el arte

Hay varios artículos que se centran en reflexionar sobre la importancia del concepto de belleza en *On Beauty*. Influída, como decíamos al principio, por las ideas estéticas de Elaine Scarry, la belleza se exalta como principio rector de la vida ética y se dejan a un lado las teorías que han analizado este concepto con suspicacia, como si fuera un elemento que distrajera de causas políticas y sociales más importantes. Para Smith, como para Scarry, la belleza acerca más que aleja a los asuntos importantes de la vida, mientras algunos discursos teóricos aparentemente más politizados son completamente ajenos a la realidad. En “Identifying the Precious in Zadie Smith’s *On Beauty*” (2006) Fiona Tolan hace precisamente un análisis de la novela de Zadie Smith aplicando buena parte de las ideas de Elaine Scarry. Para Tolan, *On Beauty* es una especie de investigación filosófica en torno al concepto de belleza:

By taking her title from Scarry’s essay, which in turn takes its terms from the works of myriad other philosophers of ethics and aesthetics, from Plato to Immanuel Kant, Smith clearly points to a significant element of conscious philosophical investigation and analysis in her novel that has gone largely unremarked. (130)

Hay varias categorías que rodean la idea de belleza de Scarry y que están presentes en la novela, según Tolan. Una de ellas es la de trascendencia: “Something beautiful fills the mind yet invites the search for something beyond itself, something larger or something of the same scale with which it need to be brought into relation” (Scarry 29). Para Tolan, quien mejor representa en la novela esta actitud es Jerome Belsey, cuya espiritualidad cristiana se basa precisamente en esta idea. En una de las escenas del libro Jerome dice sobre

su padre que él sabe que tiene mucha suerte en muchas cosas pero que no quiere sentirse agradecido, porque eso implicaría una cierta idea de trascendencia sobre sí mismo que no soporta. Él, por el contrario, está inmerso en un acto de gratitud constante hacia las cosas bonitas que lo lleva a la idea de Dios.

Según Tolan, Howard y su hija Zora simbolizan ambos el rechazo a la belleza por atribuirle un supuesto componente despolitizado: “For Zora, as for her father, the purely aesthetic appreciation of artistic beauty is a reprehensive depoliticization of art’s cultural and social expression” (132). Tolan, por el contrario, contrapone la idea de Scarry sobre la belleza:

Scarry counters this assertion by arguing that the cognition of beauty and the impulse toward a distribution across perceivers in fact actually assists us in the work of addressing injustice... by acquiring of us constant perceptual acuity-high dives of seeing, hearing, touching, which are then available to be employed elsewhere [...] For Scarry then, beauty leads to a desire to create, to share and to locate what is true. Consequently, beauty is a starting place for education. Without this cognition a person’s capacity for these morally improving actions is diminished. (133)

La negación de esta dimensión de la belleza es precisamente lo que hace que Howard caiga en ese círculo cerrado de errores y daños colaterales a su familia. Según Tolan, esto se manifiesta incluso en una especie de *dictadura antiestética* en la que todo elemento figurativo queda completamente prohibido.

Para Tolan, en el lado opuesto de la balanza, se encuentra no sólo Kiki, sino sobre todo Carlene Kipps: “The intellectualizing of aesthetic discourse is countered in the novel by the instinctual and emotional response to art pursued

by Carlene Kipps” (133). La respuesta estrictamente emocional, sin embargo, también entraña sus riesgos porque el arte y la belleza, como demuestra Scarry, no son ajenos a la política. En el caso de Carlene, el valor simbólico de la pintura haitiana que posee no puede desvincularse de los avatares históricos en los que se ha visto envuelto Haití: “the history of America’s intervention in Haiti changes Carlene’s painting in a way that she may refuse to recognize but which nevertheless persists” (135).

María del Pino Montesdeoca también analiza la relación entre Scarry y Smith en su trabajo “The Essayistic Influence on Zadie Smith’s *On Beauty*” (2007). Según Montesdeoca, “*On Beauty* and the essay we are here examining exemplify ‘the begetting nature’ (Scarry 7) of beauty. Both generate new productions, thus enhancing revision of their inspiring originals and new creative works” (206). Para Montesdeoca, en esta novela, la belleza es “life-giving” tanto para Smith como para Scarry. Todos los personajes del libro están intentando encontrar un sentido a su vida y de alguna manera se apoyan en la belleza para lograrlo. Para Montesdeoca, hay belleza en el hecho de que Claire invite a Carl a entrar en su clase de poesía. También hay belleza en que Zora luche por los derechos del joven rapero. Y frente a quienes la rechazan, dice que “Beauty is not harmful, but, rather the contrary, may bring forth numerous benefits. It contributes to make us perceive more sensitively, mainly due to “the continuity between beauty and its beholder (Scarry 60)” (207). Y pone como ejemplo la relación que se produce entre Carlene y Kiki a través del cuadro de Erzulie:

A portrait is being observed here by two beholders. One of them is perfectly aware of the painting’s beauty and is trying to convey it to her friend. Thus, the beautiful object is not being destroyed but, quite the

contrary, is brought forth to a perceiver who would have remained ignorant of it otherwise. (207)

Tanto Montesdeoca como Tolan abordan brevemente una cuestión importante para Scarry, la importancia de la relación entre universidad y belleza. Según Scarry, “To misstate, or even understate, the relation of the universities to beauty is one kind of error that can be made” (8). Para Tolan, la belleza se ha alejado de la Universidad en Wellington. “Both in Smith’s novel, and particularly in Howard’s clases, the university has moved beyond an appreciation of beauty entered into the terminal phase of its deconstruction” (130). Montesdeoca considera sin embargo que un personaje como Claire, poeta y profesora al mismo tiempo, simboliza que belleza y universidad siguen unidos por algunos puntos (“The Essayistic Influence” 205).

El ensayo de Gemma López “After Theory: Academia and the Death of Aesthetic Relish in Zadie Smith’s *On Beauty*” (2010) analiza con más profundidad la relación entre el mundo académico, la belleza y la realidad que lo rodea. Para López, “Academia, in the terms settled by Smith’s narrative, with its petty feuds and foolish rivalries, can only drive people away from the beauty of its subject matter by openly refusing to discuss beauty” (362). Pero más grave aún es que “Proud to base their academic life on liberal principles, the Wellingtonian faculty at large prove unable to come to terms with the tension between these principles and the world outside”. Hay un paralelismo entre la imposibilidad de conectar con la belleza y la incapacidad para hacerlo con los problemas reales y no teóricos. Howard, por ejemplo, intenta explicar los elementos ideológicos subyacentes de la obra de Rembrandt y sin embargo cae en una especie de aporía referencial, cuyo mejor símbolo es su libro

siempre inconcluso sobre la obra del pintor holandés. Esto se traduce también al ámbito doméstico, donde su actitud “separates him from his family, his friends [...] and even the simple things in life that are commonly thought beautiful, such as a rose” (357). Otro rasgo de la Universidad, según López, es su tendencia a domesticar aquello que entra dentro de sus fronteras. Es lo que intenta hacer Claire Malcolm con Carl. Cuando le ofrece al joven rapero asistir a sus clases, le pregunta si quiere “pulir” sus versos, como si la función de la Academia fuera filtrar ciertos aspectos callejeros de sus rimas para hacerlas así más digeribles a las élites intelectuales. No en vano, Carl termina ocupando un puesto en el archivo del Departamento de Black Studies, algo que no pasa desapercibido para Levi: “the younger Levi can see right through the process of undoing that he has been subject to at Wellington: it was so strange to stand next to this exCarl, this played out fool, this shell of a brother in whom all that was beautiful and thrilling and true had utterly evaporated” (362).

El dilema que plantea López es, cuanto menos, desasosegante, siendo ella además parte de una institución académica. Si lo que se institucionaliza pierde contacto con la realidad, si es incapaz de observar la belleza, si es el camino hacia la pérdida de la autenticidad, ¿cuál es entonces la manera alternativa para devolver a la Universidad el contacto con la realidad? La respuesta no es menos inquietante de acuerdo con el final de la novela: Howard se olvida de los papeles para su conferencia, la última oportunidad para enderezar su carrera académica; “indeed, this is probably Howard’s End as an academic. But it might also be Howard’s beginning as a man” (364). Pero ¿no hay una manera de reconciliar las dos cosas?

Stephanie Merrit también afirmaba en *The Observer* en 2005 que el alejamiento de la realidad por parte de las instituciones universitarias es uno de los temas importantes de la novela, “estranged from a world in which prejudice, poverty, crime, terror and fear are the forces that move those outside the academic bubble” (“A Thing of Beauty”). Merrit destaca que la novela refleja este alejamiento en un mundo de incertidumbres y problemas que se han visto acelerados tras el impacto real y simbólico de los atentados del 11-S, como reflejan los personajes de la novela: “Many are also troubled by the question of the use or value of art and literature in a post-9/11 world where all established values seem to have been upended; neither the ‘high’ culture of the academy, nor the ‘low’ culture of the street escape this interrogation, while the notion of distinguishing between them is also dissected”. La mención a las consecuencias del 11-S aparece en varias referencias críticas, aunque ninguna lo haga con demasiada profundidad. Sophie Radcliffe, por ejemplo, resalta en su artículo “None but the fair” (2005), escrito para el *Times Literary Supplement*, que el aniversario de los atentados se cuele en la novela: “Once again, we find a novel with an important scene [la del aniversario de boda de Howard y Kiki] set on the anniversary of 9/11”. Para Fiona Tolan, esta coincidencia refleja que “politics can be seen to infiltrate even the most impenetrable of private spaces, rewriting and recoding them, so that what was once stable and fixed becomes open to movement and redefinition” (“Identifying the Precious” 136). Según Tolan, las distintas maneras de aproximarse al arte y a la vida que aparecen en la novela son parte de ese *Zeitgeist* contemporáneo marcado por el desconcierto.

Si Adorno afirmaba que la poesía era imposible después de Auschwitz, parece que hay quienes defienden que la belleza es el antídoto contra el horror. Esa es una de las características que definen la novela de Zadie Smith, según el ensayo de Kathleen Wall “Ethics, Knowledge and the Need for Beauty”. Para Wall, “one Phoenix that has arisen from the ashes of the postmodern world is beauty” (757). El posmodernismo ha demostrado su “inability to interrogate the consequences of its own provisionality and indecipherability” (757). Y frente a la barbarie que representan las guerras de Ruanda, Yugoslavia, Irak, Oriente Medio o el atentado de las torres gemelas hay un tipo de literatura como la que hay en *On Beauty* que despliega el poder curativo de la belleza y donde

Beauty operates as a touchstone, a potential way of thinking outside the self and thus of attending to the complexity of others. At the same time, characters’ inability to connect with beauty and its representative in the social world –art- is implicated in their inattention to the humanity of others and their limited view of the world, whereas their engagement with beauty opens up a space outside themselves that can reflectively include other people and other perspectives. (758)

Wall defiende la importancia de los aspectos formales de cualquier obra artística porque, según ella, la protegen de los ataques exteriores, y es al mismo tiempo, el canal que tiene el espectador de acercarse al mundo de la belleza. En *On Beauty*, los ataques vendrían de personas como Monty y Howard, para quienes “scholarship on Rembrandt is a means to an end: the study of the painter’s work swells their reputations [...] Neither acknowledges the intersubjectivity of the aesthetic experience, the sense of presence beyond themselves” (760). El postestructuralismo de Howard es definido como

“intellectually rigorous”. Pero también como causante de “cynicism (and perhaps despair)” (761).

Los conflictos actuales tienen una base política global, pero Wall señala que la práctica ética individual, el desarrollo personal, son quizá la base de cualquier cambio:

Without minimizing the significance of this larger conflict, both novels [*On Beauty* y *Saturday*, de Ian McEwan] suggest that the individual’s challenges and powers lie closer to home, conflating the private and the public, the personal and the political, and, in doing so, underlining the way in which one’s intersubjective relationship with beauty and art has consequences for larger issues of justice. (762)

Para Wall, los terroristas musulmanes no son la principal amenaza. Es la ceguera de sus personajes. El hecho de que se muevan en torno a abstracciones teóricas que les impiden prestar atención a las cosas importantes, pero sobre todo construir respuestas para hacer frente a una sensación de inquietud generalizada.

Wall considera que hay dos cosas que el personaje de Howard encuentra inquietantes sobre Rembrandt. La primera, el proyecto renacentista que el pintor representa y que sitúa al ser humano en el centro de la reflexión artística. La segunda, la importancia que Rembrandt dio a los autorretratos y que reflejaba su preocupación por el autoconocimiento. Pero Wall se pregunta: “if the human isn’t central, what is? Or to put it another way, how does a man who believes the human isn’t central conduct himself in the most intimate relationships? The answer is –selfishly and cynically” (769). Entre otras cosas, según Wall, Howard cosifica a las mujeres como Claire o Victoria. La única que

finalmente se resiste a su actitud es justamente su mujer, Kiki, porque ella “is one woman whose self-reflection and self-assertion make reification impossible because she epitomizes the complexity of beauty that Nehemas associates with hope and discover” (774).

Quizá uno de los artículos que mejor definan este nuevo paradigma post-posmoderno que algunos críticos entrevén en la obra de Zadie Smith, particularmente en *On Beauty*, son dos trabajos de Sabine Nunius, “‘Sameness’ in Contemporary Fiction: (Metaphorical) Families in Zadie Smith’s *On Beauty*” (2008) y “Zadie Smith’s *On Beauty*: The creation of ‘Sameness’ via the Metaphor of the Family” (2009) –este último dentro de un libro escrito por Nunius titulado *Coping with difference: new approaches in contemporary British fiction*. Ambos son dos versiones de la misma idea, aunque en el primero define con más concisión lo que quiere decir con *Sameness*:

Despite certain parallels to established concepts such as transculturality or transdifference, ‘sameness’ cannot be subsumed under one of the established labels. In contrast to those approaches, ‘sameness’ does not aim at the mixture or blending of two oppositional elements but may rather be understood as a hierarchisation of differences. In the process, one differential category temporarily takes priority so that all other categories are suppressed for the time being. Due to its concentration on potentially unifying aspects, ‘sameness’ may be seen as a turn away from ‘postmodern’ strategies which focus on the fragmentarising and destabilizing effects of difference. (“‘Sameness’ in Contemporary fiction” 109)

Para Nunius, este nuevo paradigma consiste en alejarse de los elementos que potencialmente crean división y en acercarse, por el contrario, a los elementos unificadores, dentro de una dinámica cultural crecientemente internacionalizada

y globalizada. Es decir, una cierta ruptura por la preocupación tradicional por la diferencia, que ha sido esencial en el aparataje teórico del posmodernismo, los estudios poscoloniales o de género. Sin embargo, según Nunius,

This state [...] is not durative and requires permanent efforts by the characters involved in order to maintain its functionality and to keep suppressed differential categories at bay. For this reason, 'sameness' fulfils a double function: on the one hand, it satisfies the desire for security and belonging expressed by protagonists in individual texts; on the other hand, on the level of narrative transmission, it re-attributes the power to generate meaning to the process of narration. ("Sameness' in Contemporary Fiction" 110)

La familia ha sido el vehículo fundamental a través del cual los Belsey han desarrollado este concepto de 'sameness', según Nunius. No en vano, los progenitores, Howard y Kiki, provienen de distintos países, razas y formación intelectual diferentes. Pero durante años, el amor ha sido suficiente para que las diferencias entre ambos se mantuvieran en un segundo plano. Incluso de los ataques racistas del padre de Howard. Hasta que se produce la infidelidad de este y la estructura empieza a resquebrajarse. Nunius se centra sobre todo en la reacción de los chicos que, ante la imposibilidad de que la armonía familiar se recupere, "turn to substitute families in order to compensate for the loss of stability they experience at home" ("The creation of 'Sameness'" 52). Son las *metaphorical families*. Jerome, por ejemplo, busca refugio en la familia Kipps, pero sobre todo en la *familia* cristiana. Levi lo hace intentándose convertir en una especie de líder sindical entre sus compañeros de trabajo o haciendo alarde de una genuina conciencia negra entre sus colegas haitianos.

Zora, por su parte, intenta crearse una especie de familia intelectual a través de la universidad.

Esos intentos, sin embargo, tienen también sus incoherencias y problemas. La relación de Levi con sus colegas haitianos es a veces bastante ridícula, intenta ser lo que no es y negar su realidad, muy diferente a la de los emigrados haitianos: “the novel leaves us in no doubt about the fact that a universal black identity doesn’t exist –at least not in the clear-cut for sought by Levi- and must remain an (illusionary) construct” (60). Levi se encuentra con problemas similares cuando intenta provocar una rebelión en su trabajo en la tienda de discos contra la decisión de los jefes de obligarlos a trabajar el día de Navidad: “class barriers resurge sice Levi turns out to be the only one to find himself in a position which allows him to risk losing his part-time job” (61). Tampoco tiene mejor suerte Zora con la comunidad universitaria y progresista a la que cree pertenecer: “Her enthusiasm in this Project is not dissimilar to Levi’s zeal and she likewise misinterprets other people’s ambitions and hopes since she silently expects them to share her goals” (62). Pero la realidad es que la Universidad es una institución clasista y que incluso ella es acusada por Carl de haberlo ayudado en su propio beneficio.

Pero para Nunius, esos fracasos no importan, porque durante un tiempo, “each of these families is nevertheless perceived as an important source of stability and support by the protagonists themselves” (64). Lo verdaderamente paradigmático es la actitud, el gesto de construir lazos y comunidades, por muy temporales que sean, con el objetivo de aparcar las diferencias. Todo ello en

lugar de quedarse en la pura celebración de la fragmentación que hay en parte del pensamiento posmoderno.

Esta visión coincide con la crítica que hizo James Lasdun para el periódico *The Guardian* en 2005, donde destaca la capacidad de Zadie Smith para tratar temas importantes de la vida contemporánea sin caer en el ya clásico *Zeitgeist* posmoderno ni sus tradicionales recursos de parodias, autoparodias o relatos fragmentados: “Large, Forsterian themes of friendship, marriage (the Belseys’ is in crisis following Kiki Belsey’s discovery that Howard has been unfaithful), social tension, artistic expression (from Rembrandt to Tupac) are mediated on with an unguarded seriousness rare in contemporary fiction, and to some extent the book could be seen as a rather heroic attempt to dignify contemporary life” (“Howard’s Folly”). Hay quien piensa, como Frank Rich en *The New York Times*, que en Zadie Smith hay una ruptura, una gran diferencia con las batallas culturales y políticas de los últimas décadas, lo cual desemboca en una novela capaz de llegar a lectores de diversos espectros políticos: “*On Beauty* is that rare comic novel about the divisive cultural politics of the new century likely to amuse readers on the right as those on the left [...] Smith is merciless about both Howard and Monty, the fatuous postmodernist and the self-satisfied capitalist alike, and it’s hard to say which is more ridiculous and reprehensible” (“Zadie Smith’s Cultural Warriors”, 2005). Para Rich, ni siquiera el multiculturalismo y sus debates son una cuestión crucial en el libro, a pesar de lo que hemos leído en muchos de los análisis, la mayoría académicos, que hemos leído hasta ahora: “In *On Beauty*, anyone who is still arguing over it all at this late date is a bit of a dolt, of so last-century and a ripe target for farce”. Una idea menos radical es la que defiende Lisa Page en la

revista *The Crisis*. Las cuestiones étnicas no son el tema de la novela, pero sí la permean de alguna manera: “*On Beauty* isn’t a lecture on racial class divide. Instead, it’s a hilarious comedy of errors, poking fun at petty jealousies, ego and identity. Smith diffuses the big issues of race and culture with wit” (47).

A pesar de los elogios generalizados, hay también alguna crítica virulenta de *On Beauty*. Para Robert Alter, de *The New Republic*, “[the novel] is old-fashioned [...] in some places sounds more Edwardian or Victorian than like anything written just before World War I” (“Howard’s End”, 2005). Critica el dibujo de los personajes masculinos que hace la autora: “Smith’s men are namby-pambies, hypocrites, egotists, manipulators and phonies”- y cree que Zadie Smith tiene un problema con la novela de campus. En primer lugar, porque en algunas cosas es poco creíble: no hay universidad americana, según Alter, dispuesta a mantener en su puesto de trabajo a alguien como Howard, que lleva diez años sin publicar. También critica la representación que hace de las cuestiones políticas en el mundo universitario: “the academy, like other spheres of life, is more variegated and complicated than such a simple schematic disdain allows. And much of the dialogue assigned to the faculty members and the college administrative staff at Wellington is too cartoonish in diction –Smith is not a master of American speech- and in substance to be credible”. Alter critica la escena del claustro en la que Howard pide que se censuren los discursos homófobos y derechistas de Monty Kipps. Según su criterio, esta censura sería impensable en una universidad estadounidense.

La voz narrativa tampoco es del gusto de Alter, por ser demasiado intrusiva. Es una característica lógica, teniendo en cuenta la inspiración

forsteriana, donde el narrador es una especie de cicerone del universo moral de la obra. Tampoco le gusta esta técnica narrativa a D.J Taylor, que escribió su crítica “Faculty Blues” en 2005 para la *Literary Review* . Para Taylor, esa intrusión sirve los intereses satíricos de la autora, pero mediatiza constantemente la relación emocional del lector con los personajes: “Smith’s particular trick –a very difficult one to keep going for more than a few pages –is to forsake outright satire for a much more finely tuned character gauge in which sympathy is first extended and then withheld almost from one paragraph to the next” (49).

La relación entre Howard y Kiki también es un motivo de crítica para Joan Acocella. No cree que sea una pareja creíble, ni que lleven treinta años casados. La comunicación entre ambos es artificial: “Every time they speak to each other, they seem to be speaking to someone else, across the room” (“Connections” 100). Pero tampoco le gusta el personaje de Kiki, considera que esa imagen de la mujer negra, gorda, cálida, cargada de sabiduría instintiva y ancestral es un estereotipo. Acocella cree que Smith tiene un problema con la gordura, tan presente en sus personajes: Y le repugna especialmente la escena de sexo que Howard y Kiki tienen en el salón de la casa: “The scene is reminiscent of Gulliver’s being clasped to the bosoms of the Brobdingnagian women” (101). Para Accocella, la descripción física que se hace de Kiki, tanto en este pasaje como en el resto de la novela, es problemática, en parte por el rechazo estético que puede generar. Esto crea para Acocella un problema estructural en la novela, porque, en el fondo, Smith parece no simpatizar tanto con el personaje que carga consigo la fuerza moral del libro.

Como hemos visto, Zadie Smith no deja indiferente a los críticos y sus obras son objeto de múltiples y variadas interpretaciones. Quizá en todo esto tenga que ver su carácter relativamente mediático. Es cierto que Smith tuvo en un principio algunos encononazos con los medios y con la crítica, con la tendencia de algunos a establecer etiquetas fijas para describir qué tipo de autora era. También tuvo problemas con las expectativas que había sobre ella, como contaba hace unos meses en una entrevista/conversación que mantenía en *Harper's Magazine* con Gemma Sief : “When I finished *White Teeth* and I was back in Willesden after it was published, people came up to me, old Jamaican women on the street and said, When you gonna write another book about the Jamaicans [...] It's that idea of having to please a lot of different people” (“New Books: A Conversation with Zadie Smith”). Pero también es cierto que su éxito mediático le ha permitido de manera más o menos regular intervenir en los medios de comunicación. La joven escritora que utilizaba una columna en *The Guardian* para defenderse de las críticas de James Wood, la misma que pensó en arrojar la toalla tras alguna de las críticas negativas – porque también las hubo positivas- después de *The Autograph Man*, es ahora, desde este año 2011, una reputada articulista mensual del *Harper's Magazine*, que también disecciona los libros de otros autores.- Incluso ha llegado a afirmar que quizá sea mejor crítica que escritora de ficción: “I think that the biggest change in me and my writing is the realization that in the end my best work might be nonfiction. I'm writing criticism now and I feel so much more confident and happy about it. It allows me to express my passion, which is really other people's fiction” (“New Books: A Conversation with Zadie Smith”).

La publicación de algunos artículos en los periódicos, de entrevistas a otros escritores famosos como Ian McEwan o de su libro *Occasional Essays: Changing My Mind* han permitido observar en esta controlada exposición mediática la evolución de Zadie Smith. La misma autora que parecía pedir perdón por irrumpir con tanta fuerza en el panorama de las letras británicas, escribe ahora su propia historia con letra firme. La imagen es la de una persona consciente de haber trabajado mucho y de los aspectos que la han condicionado. Uno de ellos, la raza: “My mum always used to tell me, and I think a lot of black mothers perhaps say to their daughters, Whatever you do, you’ve got to do it twice as well” (“New Books: A Conversation with Zadie Smith”). Sin embargo, Smith siempre ha tenido claro también que este vínculo racial no es más importante que ser hija de la clase obrera británica, algo que siempre tiene en mente cuando escribe: “I can’t ever really leave to write some novel that is so dense or so complex or so obscure that I can’t have at least a hope that my family might read it. I have that in the back of my head, and that might be a weakness, but sometimes I find that it’s like a weird classed-based Oulipo constraint, which I kind of enjoy” (“New Books: A Conversation with Zadie Smith”).

Negra y de la clase trabajadora, el artículo sobre su padre “Dead Man Laughing”, incluido dentro del libro *Changing My Mind* es precisamente un homenaje a esa herencia trabajadora simbolizada a través de su padre, Harvey Smith –que le sirvió de inspiración para el personaje de Archibald Jones en *White Teeth*–, que intentó estudiar pero que el final no pudo porque su familia no tenía dinero para comprarle el uniforme para ir a clase, que luchó en la II Guerra Mundial y apenas consiguió nada a cambio, que probó suerte con

distintos pequeños negocios pero nunca tuvo un verdadero éxito, un hombre cuyo máximo placer consistía en pasar las tardes o las noches viendo una de esas series cómicas inglesas como *Fawlty Towers*, series ácidas, de antihéroes perdedores y ridículos, tan ridículos como a veces parece la propia existencia. Es una especie de epopeya de la clase trabajadora, como si Zadie Smith trazara una línea entre su éxito y el relativo fracaso de su padre. Como si los unos no hubieran sido nunca posibles sin los otros.

A pesar de su profunda conciencia social, Smith nunca ha escrito demasiado sobre cuestiones de política partidista en sus artículos. No obstante, sí se ha manifestado contra cuestiones espinosas como la guerra de Irak de 2003, en la que Reino Unido tuvo una gran participación. Lo que de verdad apasiona a Smith es la literatura y la filosofía, todo ese mundo que era capaz de entrever cuando estudiaba en el instituto y con el que dio de lleno en la Universidad de Cambridge. Llama la atención que Smith, a la que muchos consideraron una escritora poscolonial sin más, apenas hable de autores como Rushdie, Kureishi u Okri. Prefiere hablar de Austen, Forster, Nabokov, Kafka o David Foster Wallace. Y lo ha hecho con la voracidad de un *outsider* de la clase trabajadora que pretende conocer un mundo que le está aparentemente vetado, saber más que nadie sobre él, para poder finalmente acceder.

En la Universidad de Cambridge, símbolo de ese ascenso social, pudo estudiar en profundidad a numerosos escritores, pero también acercarse por primera vez a los trabajos teóricos de muchos pensadores. Es interesante la reflexión que Smith hace en otro ensayo del libro *Changing My Mind* titulado "Rereading Barthes and Nabokov". Smith cuenta la fascinación que sintió por

parte del aparatage postestructuralista, por su capacidad para diseccionar un texto: “The novel was mine to do with as I wished, to read upside down, back to front or in entirely anachronistic terms. That kind of freedom makes writers of readers, liberating us from the passive and authoritarian reading styles we are taught in school” (49). Pero el paso del tiempo, su carrera de escritora, las numerosas lecturas, la han hecho evolucionar y dejar de ser esa lectora que destripaba textos con ejercicios teóricos. En su lugar, prefiere profundizar en la relación emocional con la literatura, en esa condición casi intangible que hace que la obra de un escritor pueda resultar maravillosa y conectar con el lector:

I’m glad I’m not the reader I was in college any more, and I’ll tell you why: it made me feel lonely [...] Nowadays I know the true reason I read is to feel less alone, to make a connection with a consciousness other than my own. To this end I find myself placing a cautious faith in the difficult partnership between reader and writer, that discrete struggle to reveal an individual’s experience of the world through the unstable meaning of language. Not a refusal of meaning, then, but a quest for it. Whether it is ‘ultimate’ or ‘secret’ meaning seems to me beside the point and rather a sleight of hand on the part of Barthes. (56)

La preocupación filosófica de Smith es más ética que política –de nuevo, en un sentido partidista-. Está más relacionada con la manera en que los autores entienden la relación con el mundo y la de sus personajes entre sí, como una manifestación de los problemas y encrucijadas del mundo real. Lo reconocía en una entrevista con Dave Welch para *Powell’s Books* en 2005: “Basically, with all the writers, I’m trying to think about how their books discuss ethics, human behavior –how they work. And how each novelist gives you a completely different aspect of the human Project. That’s what I like about them” (“Perhaps Soon Zadie Smith Will Know What She’s Doing”). Pero no se trata del interés

en una ética blanda, cómplice con el *status quo*, sino que trata de articular procedimientos de *verdad* en medio del caos contemporáneo. A lo largo del próximo capítulo, analizaremos de qué manera se desarrolla este objetivo en la obra de Zadie Smith.

II
PARTE

III

EL DERRUMBE DE LOS CONSTRUCTOS EN

WHITE TEETH

Según Althusser, el concepto de ideología hay que entenderlo como la “representación de la relación *Imaginaria* del sujeto con sus condiciones *Reales* de existencia” (ctd en Jameson 71). Esta sucinta definición expone claramente parte de la problemática que puede surgir en la discusión de este concepto. La ideología no puede ser entendida como algo estático que permanece desligado de la realidad dinámica de los seres humanos. No se trata simplemente de un conjunto de ideas aprehendidas a través de los medios de difusión académica y cultural, de valores intemporales ajenos al resultado de los procesos socioeconómicos de los que estamos imbuidos. Cualquier tentativa de observar la ideología como un fenómeno estático corre el peligro de verse rápidamente desfasada por la velocidad de los procesos históricos. Los siglos XIX y XX han sido un periodo prolijo en este tipo de actitudes. Diversas corrientes políticas y filosóficas, tentadas a menudo por propósitos redentoristas, han tratado de analizar los problemas de la realidad como si de un experimento de laboratorio se tratara; han intentando aplicar una serie de dogmas considerados a menudo como categorías inmutables y no como ideas circunstanciales que solo podrían ser eternas si la realidad fuese un ente congelado. Porque la ideología, como muy bien se deduce de esta definición althusseriana, contiene implícitamente un elemento de tensión.

El individuo establece una relación imaginaria con su entorno, con sus circunstancias. Y para ello se nutre de toda una serie de elementos que conforman su cultura básica, sus valores, sus querencias fundamentales y que le sirven para hacerse un plano general del mundo en el que le toca vivir. Pero

la realidad es cambiante y las expectativas *imaginarias* que el individuo ha generado fruto de su relación con esta han de modificarse constantemente.

¿Se puede mantener la existencia de constructos ideológicos y políticos para interpretar la realidad? Aunque no es mi intención iniciar aquí un debate sobre la posmodernidad, sí es cierto que, se reconozca o no la existencia de este término, se considere o no su uso como el resultado de una incapacidad para dotar de cierto carácter estable al discurso en torno a nuestra realidad, algunas de las características que se han recogido en esta definición reflejan el estado de incertidumbre en buena parte de la cultura contemporánea. El derrumbe de las grandes metanarrativas desde las cuales interpretar la realidad, como señaló Lyotard en *The Postmodern Condition*, la entrada en una tercera fase del capitalismo –analizada por Baudrillard en *The Mirror of Production* y *The Orders of Simulacra*– donde valores tan poco cuantificables como el amor, el conocimiento o la virtud han pasado a estar sujetos al valor de cambio por el que se rigen las leyes del mercado, reflejan muy claramente el cambio de paradigmas que se ha producido en el mundo actual. Como dice Ato Quayson, en el actual estadio posmoderno “there is a focus on surfaces, on play, on the dissolution of boundaries, and on narrative and other jumpstars that do not necessarily lead anywhere. The key theoretical terms in postmodernism are dissemination, dispersal, indeterminacy, hyperreality, normless pastiche, bricolage, *difference*, aporia, play and such like” (92).

Sin embargo, hay quienes consideran que esta aseveración en torno a la realidad es más bien fruto del aburrimiento de la crítica occidental, como si la posmodernidad fuera el fruto de una sociedad envilecida por su propia fascinación neurótica ante sí misma. Como dice Denis Ekpo, “the crisis of the

subject and its radical and violent deflation –the focal point of postmodern critique- are logical consequences of the absurd self-inflation that the European subjectivity had undergone in its modernist ambition to be the salt of the earth, the measure and master of all things” (ctd en Quayson 87). Otros críticos, sin embargo, no han tratado de convertir esta cuestión en un motivo para desacreditar al conjunto de la sociedad occidental, sino que más bien sitúan el fenómeno posmoderno dentro de un determinado paradigma académico que simplemente se encargan de desacreditar. Edward Said, por ejemplo, considera que “a pesar de Lyotard y sus acólitos, todavía vivimos en la época de las grandes narraciones, de los horrorosos conflictos culturales y de la guerra terriblemente destructiva” (*Reflexiones* 378).

White Teeth es una novela-síntesis de este debate. Por un lado, Zadie Smith se encarga de desestabilizar los constructos ideológicos desde los cuales algunos de sus personajes tratan de interpretar la realidad. Convierte a los personajes que pretenden sustentar estos dogmas en una auténtica parodia de sí mismos y de sus propios discursos. Zadie Smith explota al máximo la tensión de la que hablaba en la definición althusseriana de ideología. Algunos de sus personajes reivindican un discurso de la vida y la historia que en nada se parece a la realidad en la que viven. Y el desfase que se produce entre discurso y realidad conduce a situaciones verdaderamente cómicas. Y de la comicidad se extrae la crítica implícita, y de ella, el progresivo desmantelamiento de los constructos discursivos. Sin embargo, por otro lado, *White Teeth* también permite observar que la constatación del derrumbe de ciertas grandes narrativas no ha impedido que algunas otras, como dice Said, permanezcan funcionando, especialmente aquellas que contienen

implícitamente ciertos elementos discriminatorios reflejo de los conflictos culturales e históricos. No obstante, su permanencia no implica su vigencia. O, dicho en otras palabras, no implica que no puedan ser parodiadas, criticadas. Y eso mismo es lo que hace Zadie Smith en esta novela.

3.1. El ideal de la vieja Inglaterra y la II Guerra Mundial

Uno de los grandes constructos ideológicos que se derrumban en la novela es el de la vieja Gran Bretaña, el de un pasado maravilloso, heroico y popular, de una vida sencilla y sin contradicciones y uno de cuyos hitos fundacionales fue la Segunda Guerra Mundial. Algo se transformó en Gran Bretaña a lo largo de esos años. Durante buena parte de las primeras décadas del siglo, la nación había sufrido una seria crisis de identidad. Por un lado, se había constatado un progresivo desmembramiento del espíritu victoriano. Las colonias se enfrentaban cada vez más al Imperio, en demanda de procesos de independencia y de reconocimiento de derechos políticos para sus habitantes. Por otro lado, la propia isla británica sufría procesos de tensión entre sus distintas identidades nacionales. Al albur de la independencia de Irlanda –a todas luces un fracaso demasiado cercano geográficamente a la metrópolis-, se produjeron numerosos conflictos entre las distintas naciones de la isla británica ante la clara hegemonía de Inglaterra dentro de la estructura de la nación. A su vez, a nivel social, Gran Bretaña estaba envuelta en un serio conflicto entre clases sociales que se había visto acentuado durante la crisis económica de los años treinta, que había deparado un futuro aún más incierto para las clases trabajadoras.

Sin embargo, esta situación cambió radicalmente con motivo de las agresiones bélicas por parte de los nazis. Una nueva narrativa de la nación recorrió todo el territorio británico. Pero no una narrativa generada a nivel institucional, sino que fue más bien el resultado de la interacción de la propaganda de algunas publicaciones como el *Daily Mirror* y alocuciones a través de la radio de algunas personalidades de tipo civil como J.B. Priestley. Es lo que se ha convenido en llamar “The People’s War”:

The ‘People’s War’ narrative, then, has three main elements. First, a populist version of the nation, derived from the 19th and 20th century British radical tradition, much overlooked, which identifies the nation not with institutions or ruling classes or national glory, but with ‘the people’. “What is Britain?” asked Priestley later in the war. “Britain is the home of the British people. [...] Before it is anything else, this country is their home”. Second, the people’s struggle to recapture the nation from a usurping ruling class [...] Finally, these elements are embodied in a narrative in which after the betrayal and suffering of the 1930s the nation is redeemed by the ordinary people, who find their reward in a better world after the war is won. (Baxendale 14)

La guerra se convierte en una auténtica ideología en sí misma, con un componente nacional, popular y transformador que se adueña de los británicos. Y esto lo podemos ver en *White Teeth*, cuando Archie va a matar al Dr Perret y le dice lo siguiente:

All right, French –well if anyone’s got a store to settle it’d probably have to be me. It’s England’s future we’ve been fighting for. For England. You know’, said Archie, searching his brain, ‘democracy and Sunday dinners,

and ... and... promenades and piers, and bangers and mash –and the things that are *ours*. Not *yours*. (120)

El constructo de Archie funde diversos elementos dentro de un mismo discurso: para él, la lucha por el sistema político de su país, la lucha antifascista está plenamente asociada al mantenimiento de determinada tradición, de determinados valores y costumbres que definen las características de su Inglaterra ideal¹. Son virtudes humildes, cuestiones tan insignificantes como dar paseos y comer puré de patatas, pero emblemas al fin y al cabo de la vida sencilla de la clase trabajadora británica. Y frente a estos valores, la novela nos muestra a un nazi, a los otros, a la ciencia al servicio de la destrucción y de la creación perversa de un superhombre ario, un compendio del mecanicismo ególatra del nacionalsocialismo, tan alejado de la vida que le gusta a Archie.

Según muchos analistas, el recuerdo de la guerra se iba a convertir en un elemento central de la narrativa histórica y política que dominaría la escena británica durante varias décadas. La imagen de una guerra ganada por el pueblo fue fundamental para la victoria laborista de 1945, con su programa de transformación social y económica. Como dice Baxendale:

For fifty years ‘mentioning the war’ has been an unavoidable component of being British. The war has given us the spirit of Dunkirk and the Blitz, Britain standing gloriously alone; ‘facing down the dictators’ at Suez and the Falklands. It has given us radical images of democratisation and cross-class solidarity, culminating in a more caring society and the Welfare State. It has been the staple of boys’ comics, replacing the Empire as a theatre of adventure and masculinity, for readers who were born years after it ended. (9)

¹ Véase esta imagen de Inglaterra en algunos de los artículos de George Orwell, como “England, Your England”, “Boys Weeklies”, etc.

Se puede aceptar la idea de una Gran Bretaña cuyas grandes líneas de acción política estuvieron basadas en esta imagen del consenso social (“The War Consensus”). A grandes rasgos, se puede hablar de un período de desarrollo y estabilidad, donde se puso en funcionamiento el estado de bienestar británico, la joya de la corona británica. También fue el momento de la descolonización o de la era Macmillan, donde miles de ciudadanos de las antiguas colonias fueron animados a ir a Inglaterra para reconstruir política y socialmente un país todavía afectado por las consecuencias de la guerra. Sin embargo, en un estado de revisiones históricas como el actual, también cabe preguntarse si no ha habido un exceso de optimismo en la valoración de ese momento histórico, si no hubo un exceso de autoafirmación que contribuyó a crear un constructo ideológico sobre una época que quizá no fue tan rosa como algunos pensaron. *White Teeth* parece ir en este sentido, en el de revisar un período dorado de consenso social que probablemente durara menos de lo que algunos han afirmado.

La sola lectura de los primeros capítulos de la novela indetermina esta imagen de la Inglaterra apacible, solidaria y heroico-popular de la que han hablado numerosos analistas y a la que Archie apela constantemente durante la novela. El espíritu de optimismo nacional que subyace en el personaje de Archie parece, sin embargo, abandonarlo muy poco después de que acabe la guerra. Cuando en 1955, Archie se acerca a un periódico para buscar trabajo como corresponsal de guerra, recibe la siguiente respuesta: “*We would require something other than merely having fought in the war, Mr Jones. War experience isn't really relevant*” (14). La guerra empieza a pasar al recuerdo pasivo de los ciudadanos y poco a poco parece abandonar ese espíritu

activador de las conciencias que tuviera en un principio. Y las aspiraciones imaginarias, las ensoñaciones fruto del optimismo van cerrándose sobre sí mismas y abriendo paso a la tozuda realidad. En vez de corresponsal de guerra, Archie se convierte en doblador de papeles en una pequeña empresa; un trabajo automático y pobre que en nada se parece a lo que él desea. También el matrimonio de Archie parece poseer un hálito del derrumbamiento de las estructuras míticas que gobiernan su vida:

As far as he remembered, just like everybody else they began well. The first spring of 1946, he had stumbled out of the darkness of war and into a Florentine coffee house, where he was served by a waitress truly like the sun [...] They walked into it blinkered as horses. She was not to know that women never stayed as daylight in Archie's life; that somewhere in him he didn't like them, he didn't trust them, and he was able to love them only if they wore haloes. No one told Archie that lurking in the Diagilo family tree were two hysteric aunts, an uncle who talked to aubergines and a cousin who wore his clothes back to front. (8)

Este extracto muestra el matrimonio de Archie como el producto arquetípico de la imagen bélica: el joven soldado, Archibald Jones, entrando por la puerta de un café donde queda extasiado por la belleza de una joven camarera. Es sin duda una imagen bastante típica, reproducida incesantemente en las películas bélicas; un sujeto activo y masculino seduce a un objeto pasivo y femenino que debe cumplir las funciones y características que le impone una estructura patriarcal de la sociedad. Porque sin duda en esto consiste el halo del que habla Zadie Smith, la reproducción de un ideal tradicional de la mujer frente al joven y valeroso soldado. Por eso dice Zadie Smith que al principio las cosas parecían irle bien a Archie y Ophelia. Porque al principio Archie piensa que

todo encaja con su ideal, con su visión mítica de la vida: una guerra, una victoria y una mujer preciosa. Sin embargo, pronto aparece la realidad, una mujer de carne y hueso, sin halo, porque en realidad probablemente nadie lo tiene, porque todo es fruto de su propia ensoñación.

La vida de Archie es en sí misma la creación deliberada en torno a un constructo. Pero pronto descubrimos que ese constructo es tan de mentira como la vida del propio Archie. Que su existencia hunde sus raíces en torno a una historia personal que nunca fue. Porque el heroísmo de Archie es más bien un producto de cartón-piedra; la suya ha sido una guerra en las bambalinas de la historia, en Bulgaria, con una unidad que se pierde de la línea de batalla y unos compañeros más cercanos a la parodia que a cualquier tipo de romanticismo guerrero. Y por encima de todo, su mediocre hoja de servicios en la guerra, el supuesto asesinato a sangre fría de un nazi enfermo, una forma absurda de justificarse un papel en la historia. Por eso mismo, no debe extrañarnos el lugar donde Archie decide acabar con su vida: “*In death as he was in life and all that. It made sense that Archibald Jones die on this nasty urban street where he had ended up, living alone at the age of forty seven, in a one-bedroom flat above a deserted chip shop*” (4). En resumen, una muerte mediocre para una vida mediocre. Porque en realidad, Archie nunca ha sido un héroe. Ni siquiera ha sido capaz de tomar grandes decisiones en su vida, sino que las ha resuelto al azar, con una moneda al aire. En definitiva, la novela nos presenta a un personaje que ha sido víctima de la imagen que ha intentado imponerse a sí mismo.

Sin embargo, la vida le da una segunda oportunidad a Archie. Y Zadie Smith nos muestra lo difícil que es para el ser humano inventarse de nuevo.

Archie persevera en construirse en torno a los valores de esa vieja Inglaterra y a su participación en la guerra. Pero en este caso, resulta más paródico aún –o más patético, si se prefiere-, porque en la Inglaterra de los años setenta hace ya bastante tiempo que se han empezado a quebrar las narrativas del consenso. Existe una ruptura, una sensación de crisis generalizada que invade al país en aquella época. Como dice José Francisco Fernández Sánchez, en los setenta “los sucesivos gobiernos no pudieron controlar una situación social explosiva, siendo incapaces de imponer su autoridad a la hora de establecer unas normas básicas de convivencia entre los sectores de la vida nacional” (40). Se produce una brecha entre clases pero, tan o más importante, se produce una brecha generacional. Por eso Archie no encaja en la comuna de hippies a la que se acerca el día de fin de año. Cuando, después de varios porros y demás narcóticos, Archie apela de nuevo a los valores creados durante la guerra, encuentra pronto un frontal rechazo por parte de los jóvenes. La Segunda Guerra Mundial no es ya un compendio de virtudes nacionales, sino un episodio sangriento e innecesario. Son los jóvenes del pacifismo anti-Vietnam y del amor universal. Son los jóvenes del placer hedonista, del LSD y de la música moderna.

El constructo de la historia en un sentido rígido y lejano de la realidad también tiene su traducción en otros ámbitos de la novela. La actitud de Archie, su visión de la vida se proyecta en algunos de los espacios físicos que aparecen en *White Teeth*. El espacio toma una dimensión relevante porque desde él se organiza la subjetividad de Archie y en torno a él se consigue llegar a comprender mejor la personalidad de nuestro protagonista. Y existe un espacio en la novela donde se visualiza la imagen que Archie tiene –o quiere

tener- de la vida, su forma de relacionarse y la forma en la que los elementos que forman su construcción como individuo se concretan. Ese no es otro sitio que su bar favorito, el O'Connell's:

The golden age of Luncheon Vouchers ended ten years ago. For ten years Mickey had been saying, 'The golden age of Luncheon Vouchers is over. And that's what Archie loved about O'Connell's. Everything was remembered, nothing was lost. History was never revised or reinterpreted, adapted or whitewashed. It was as solid and simple as the encrusted egg on the clock. (192)

Según Rebecca Dyer, el O'Connell's es un espacio de hibridación:

Smith's depiction of this 'neutral' space, where transnational Business can be conducted 'in an emptiness, an uncontaminated cavity' makes O'Connell's seem a relic, precious in its impurity and contamination. [...] O'Connell's seems to emerge organically from the many contradictory histories and personalities that have created it. ("Generations of Black Londoners" 97)

Sin embargo, como demuestra el extracto del texto, el O'Connell simboliza un acto de congelación histórica. Los distintos relatos ideológicos permanecen suspendidos y en él se repiten las mismas pautas, los mismos comportamientos, se consumen las mismas cosas y se producen las mismas discusiones durante años. Ahí Samad y Archie pueden recordar las mismas historias de la guerra e inventarse y reinventarse constantemente en torno al juego del falso heroísmo que nutre sus vidas. Y es en el O'Connell donde se toman sus decisiones más trascendentales, como la decisión de Samad de

enviar a Magid a Bangladesh para educarse en los valores musulmanes. Porque todo es fácil en el O'Connell, pues los constructos que Archie y Samad generan para afrontar su vida no están ahí cuestionados por la contundente y tenaz realidad de la vida. Todo es ficticio y todo lo que ahí existe los protege respecto del mundo. Como dice Manuel Castells, "frente a la disolución general de las identidades en el espacio de flujos, el espacio lugar se constituye como expresión de identidad, de lo que soy, de lo que vivo, lo que sé y de lo que organizo mi vida en torno a ello" (ctd en Ramírez Kuri 105). Frente a un mundo donde las identidades y las grandes narrativas se desintegran progresivamente, el O'Connell se presenta como un espacio perfecto de acomodamiento, un lugar seguro donde estar a salvo de las grandes dificultades que entraña la vida urbana y moderna de finales del siglo XX.

3.2. La permanencia de los discursos coloniales

White Teeth es una novela que muestra las confusiones ideológicas de final de siglo, las corrientes de fondo que se han materializado en distintos procesos sociales, políticos y discursivos. Entre ellos, *White Teeth* refleja un reforzamiento de cierto discurso imperial con tintes racistas que surge con fuerza durante la crisis de los años setenta y que se consolidará durante los años ochenta. Como dice Baxendale, "Margaret Thatcher and her ideologues including Keith Joseph and Norman Tebbit, took up the anti-welfarist cry: the post-war settlement and the Welfare State had undermined the enterprise and self-reliance which once made Britain great" (19). Para entender el espíritu de

esta época, basta recordar unas pocas palabras de la entonces Primera Ministra con ocasión de la guerra de las Malvinas:

Hemos dejado de ser una nación en retirada. Por el contrario, tenemos una confianza recién recobrada que ha surgido de las batallas económicas en casa y que ha sido puesta a prueba y confirmada a 8000 millas de distancia... Nos alegramos de que el Reino Unido haya reavivado ese espíritu que ha prendido en su seno durante generaciones y que hoy ha empezado a arder tan deslumbrante como entonces. El Reino Unido se encontró a sí mismo en el Atlántico Sur y no mirará atrás después de esta victoria. (ctd en Fernández Sánchez 68)

Poco más hay que añadir a estas palabras, salvo que la revolución conservadora de la Thatcher pretendía recuperar un espíritu genuinamente inglés y ligado a la grandeza imperial que se había descompuesto durante el siglo XX. Y que ese discurso esencialista, sin duda alguna, tuvo su reflejo en múltiples brotes racistas a lo largo y ancho del país. No olvidemos, por ejemplo, que Norman Tebbit, uno de los ideólogos del Thatcherismo, fue el autor de la frase que con tanto acierto selecciona Zadie Smith para introducir una de las partes de la novela: "The cricket test –which side do they cheer for? Are you looking back to where you came from or where you are?" Esta frase, pronunciada por el político conservador en 1990 como protesta contra la reticencia de los inmigrantes a asimilarse en la cultura inglesa, manifiesta claramente la cobertura política e institucional que el Thatcherismo supuso para ciertos discursos identitarios y esencialistas en torno al concepto de lo británico. No en vano, en los años ochenta, Salman Rushdie escribía un

artículo titulado “The New Empire Within Britain” en el que denunciaba esta situación:

It sometimes seems that the British authorities, no longer capable of exporting governments, have chosen instead to import a new Empire, a new community of subject peoples of whom they think, and with whom they can deal, in very much the same way as their predecessors thought of and dealt with ‘the fluttered folk and wild’, the ‘new caught, sullen peoples, half devil and half child’, who made up, for Rudyard Kipling, the White Man’s Burden. (130)

White Teeth refleja el desarrollo de este tipo de discursos y lo hace de varias maneras, a través de hechos racistas que algunos de sus personajes han de soportar. Es el discurso racista lo que obliga a los Iqbal a cambiarse de residencia, para evitar los ataques xenófobos por parte de miembros del BNF (British National Front). O lo que excluye a Archie de la cena de Navidades de su empresa, a causa del color de piel que tiene su mujer Clara. El racismo y sus consecuencias, la persistencia de actitudes claramente imperialistas, se pueden visualizar a través de distintos pasajes de la novela. Veamos alguno de ellos:

Mr Hamilton continued, ‘Those are decisions you make in war. See a flash of white and bang! [...] All these beautiful boys lying dead there, right in front of me, right at my feet [...] Beautiful men, enlisted by the Krauts, black as the ace of spades; poor fools didn’t know why they were there, what people they were fighting for, who they were shooting at [...] ‘My dad was in the war. He played for England,’ piped up Millat, red raged and furious.

‘Well, boy, do you mean the football team or the army?’

'The British army. He drove a tank. A Mr Churchill. With her dad', explained Magid.

'I'm afraid you must be mistaken', said Mr Hamilton, genteel as ever. 'There were certainly no wogs as I remember [...] But no... no Pakistanis... what would we have fed them? No, no,' he grumbled as if he were being given the opportunity to rewrite history here and now. 'Quite out of the question. I could not possibly have stomached that rich food'. (172)

Mr Hamilton hace una crítica de los alemanes por reclutar a jóvenes muchachos negros para luchar en su bando durante la guerra. Dice que esos muchachos no sabían por quién luchaban ni por qué razón. Y acto seguido, al responder a Millat, niega que en el bando británico lucharan paquistaníes. Varias cuestiones surgen de este texto; en primer lugar, un cierto discurso sobre buenos y malos propio de la retórica antifascista: ellos, los alemanes, los malos, cometían la injusticia de enviar a pobres negros inocentes a la muerte; en segundo lugar, la negación de la historia, detrás de la cual, y partiendo del significado del texto, podemos encontrar dos razones fundamentales: a) al negar la participación de paquistaníes en el ejército, Mr Hamilton niega cualquier tipo de equivalencia con la actitud de los alemanes, es decir, defiende que los británicos no reclutaban injustamente a personas no involucradas de manera directa en el conflicto; b) al negar la participación de los paquistaníes, excluye también cualquier protagonismo de ellos en la narración histórica de la guerra y de la victoria aliada. De un modo o de otro, en cualquier interpretación que hallemos detrás de este texto, observamos una intención manipuladora del discurso por parte de Mr Hamilton.

Pero sobre todo, cualquiera que sea el significado que queramos otorgar a sus palabras, existe en el conjunto del texto un claro lenguaje racista. Habla

de los negros –pero también de los paquistaníes- como si fueran pobres muchachos ingenuos e indefensos; lo cual recuerda aquello que decía Fanon de que “A white man addressing a Negro behaves exactly like an adult with a child and starts smirking, whispering, patronizing, cozening” (31). Y se produce una consecuencia indirecta: dirige sus palabras a una audiencia formada por Millat y Magid (origen paquistaní) y Irie (origen afrocaribeño). Al infantilizar y, en cierto modo, de-subjetivizar a los adultos, contribuye a erosionar los referentes paternos y maternos de los niños, como se ve a lo largo de la novela y analizaremos en el próximo capítulo. Krzystof Knauer afirma en “The Root Canals of Zadie Smith” (2008) que

Mr Hamilton takes the kids on a Conradian journey into their Congo, into Darkness and “grinning teeth”, into the horrid times of dead black (as the ace of spades) bodies lying at his feet. Dark as buggery. These “beautiful black men”, these “poor fools” and their “white teeth” are somehow always somewhere fresh and at hand in British memory. The root canals of Irie Jones, Magid, and Millat Iqbal are inextricably *rooted in* and *rooted through* the history of the British Empire. (182)

Aparte de la escena en la que Clara Bowden pierde la dentadura, esta es quizá en la que mejor se despliega el significado simbólico de los dientes, que no en vano dan título a la novela. Para Molly Thomson,

the trope of *white* teeth [...] signals a semantic paradox. Although all racial types have white (ish!) teeth, racist discourse has stereotyped people of African and Caribbean descent using the image as a potent essentialist marker of Blackness as well as an identifier of difference. The text of *White Teeth* displays an awareness of this damaging essentialist

mythology that has 'othered' Black people and caused them to feel alienated from hegemonic culture and society. ("Happy Multicultural Land?" 124)

Para Thomsom, el hecho de que Mr Hamilton se refiera a los negros por sus dientes blancos como marcadores distintivos y forma de identificarlos –para poder matarlos- en la espesura de la selva congoleña refleja que la utilización de símbolos esencialistas puede ser algo peligroso. Sin embargo, este hecho se "yuxtapone" al hecho de que Mr Hamilton sea incapaz de comer los dulces que le llevan los niños a su casa: "Because of this paradox, and the notion that artificial teeth are usually both clean and white, just like the 'niggers' he describes, the folly of his beliefs is highlighted, and the essentialist argument is challenged" ("Happy Multicultural Land?" 125).

Sin embargo, el racismo no solo se manifiesta como un hecho externo a los protagonistas de la novela, como una consecuencia directa de los ataques de una mayoría anglosajona contra las distintas minorías étnicas. Está también en la base de la identidad de los personajes de la novela, en la vulnerabilidad que en ocasiones les hace asumir los discursos racistas que se producen sobre ellos mismos y sus historias personales. Si no, observemos el siguiente fragmento:

'But seriously, it was probably Captain Charlie Durham. He taught my grandmother all she knew. A good English education. Lord knows, I can't think who else it could be'.

[...]

As the front door closed behind her, Clara bit her own lip once more, this time in frustration and anger. Why had she said Captain Charlie Durham? That was a downright lie. False as her own white teeth. Clara

was smarter than Captain Charlie Durham. Hortense was smarter than Captain Charlie Durham. Probably even Grandma Ambrosia was smarter than Captain Charlie Durham. Captain Charlie Durham wasn't smart. He had thought he was, but he wasn't. He sacrificed a thousand people because he wanted to save one woman he never really knew. Captain Charlie Durham was a no-good djam fool bwoy. (355)

¿Qué es lo que de verdad enfada a Clara Bowden? Clara se enfada porque es consciente de haber adoptado la actitud del colonizado, de haber privilegiado el discurso colonial que durante siglos ha pretendido erigirse en garante de los valores más excelsos: "the good English education". Se da cuenta de que ha mantenido un discurso complaciente y adulador con respecto a una cultura que a menudo la rechaza. Pero lo más importante de este fragmento es que demuestra que parte del discurso colonial sigue vigente, que sigue existiendo hasta cierto punto un sujeto colonizado, cuyo origen, en el caso de Clara, se ha mantenido durante generaciones en su propia familia, desde el momento en que el colonialismo irrumpió en la vida de sus antepasadas: el día en que su bisabuela conoció al capitán Durham.

La historia del Capitán Durham es una de las revisiones más importantes que Zadie Smith hace de los constructos generados por el discurso colonial. Por un lado, Smith retrata algunas de las consecuencias perversas del colonialismo. Durham, fascinado por la belleza de la abuela de Clara, Ambrosia, decide seducirla sexualmente al mismo tiempo que la introduce en los contenidos y valores de la cultura occidental. Sin embargo, las consecuencias que se derivan de este hecho no son en absoluto positivas. Este ensayo de Pygmalion poscolonial acarrea problemas desastrosos para

quien los sufre. Es cierto que, en una primera instancia, la vida de Ambrosia parece mejorar. Como dice Fanon, “the colonized is elevated above his jungle status in proportion to his adoption of the mother country’s cultural standards” (18). Ambrosia asume que su realidad ha cambiado, que se ha convertido en una persona diferente, hecho que el propio Durham no deja de recordarle: “*A maid no more, Ambrosia, a maid no more*, he liked to say, enjoying the pun” (357). Y sin embargo, esta situación compromete cada vez más su futuro, pues cuanto más estrecha es su relación con Durham, más se acrecienta su dependencia de los colonizadores y más se aleja de su entorno familiar y sus orígenes culturales. Veamos un ejemplo de este proceso en el siguiente texto:

‘Don’ arks me why,’ said Ambrosia’s mother, grabbing Glenard’s setter on regret from her weeping daughter, ‘maybe you kyan be improved! Maybe ‘im don’ wan’ sin around the house. You back here now! Dere’s nuttin’ to be done now!’ But in the letter, so it turned out, there was a consolary suggestion. ‘It say here ‘im wan’ you to go and see a Christian lady call Mrs Brenton. ‘Im say you kyan stay wid her’. (358)

De repente, el capitán Durham se marcha por razones profesionales y deja a Ambrosia, embarazada de varios meses –aunque de cierta relación anterior-. Ambrosia consigue estar un tiempo en casa de otro inglés, Mr Glenard. Sin embargo, cuando el embarazo empieza a notarse ya demasiado y, por miedo a las habladurías, Glenard le dice a la chica que tiene que marcharse. Pero Ambrosia ya no puede volver a casa, ya no forma parte de ella, como muestra el texto. El mismo colonialismo que la ha educado/seducido/embarazado, la incapacita a su vez para seguir formando

parte de su antiguo núcleo familiar. ¿Qué otra opción le queda? Ambrosia comienza a trabajar para una señora inglesa, a través de la cual abraza con aún más fervor la cultura del colonizador, la fe cristiana en una de sus versiones más radicales, los Testigos de Jehová. Y mientras tanto, ausente de todo vínculo real con su antiguo entorno familiar, espera ansiosamente – reforzando su dependencia- la vuelta de quien la ha desplazado para siempre de su sustrato cultural, el colonizador, el capitán Durham.

3.3. Discurso colonial, sexualidad y religión

Por otro lado, la historia del capitán Durham también sirve para analizar algunas de las contradicciones internas del discurso colonial, revelando la complejidad interna de algunas de las construcciones sobre las que pretendía asentarse. Hay un fuerte componente sexual en el relato sobre la relación entre Ambrosia Bowden y el Capitán Durham, un reflejo de cómo sexualidad y colonialismo fueron dos conceptos a menudo indisociables el uno del otro. Veamos el siguiente extracto:

So Ambrosia Bowden, with Hortense inside her, had dashed up to the Captain's room and returned there three times a week thereafter for instruction. Letters, numbers, the bible, English history, trigonometry – and when that was finished, when Ambrosia's mother was safely out of the house, anatomy, which was a longer lesson, given on top of the student as she lay on her back giggling. Captain Durham told her not to worry about the baby, he would do no damage to it. Captain Durham told her that their secret child would be the cleverest Negro boy in Jamaica. (357)

Se ha escrito mucho sobre la voracidad sexual del colonizador. La primera cuestión que esto plantea son las grandes contradicciones que este hecho genera dentro del discurso del colonizador. El siglo XIX es un siglo abundante, pleno de literatura científica que sitúa al hombre blanco en la cúspide del desarrollo racial. El hombre blanco es el prototipo de normalidad racial y cualquier tipo de ser humano que se aleja de estos estándares es considerado un ejemplo de desviación, con las consiguientes implicaciones políticas de este axioma. Sin embargo, estos estándares que servían para el control político y mental de los ciudadanos de las colonias eran a la vez transgredidos por los propios colonizadores, en una especie de giro esquizoide que desestabilizaba el constructo ideológico de su propio discurso. Y es que, como dice Robert Young, “folded within the scientific accounts of race, a central assumption and paranoia fantasy was endlessly repeated: the uncontrollable sexual drive of the non-white races and their limitless fertility” (181). Detrás de la educación, detrás de la supuesta civilización de los territorios conquistados, había un fuerte deseo sexual por lo prohibido, pero sobre todo, una manifestación, a través de este deseo, de la represión moral producida por los mismos valores que pretendían propagar.

No obstante, no se pueden obviar las consecuencias desgarradoras que estas prácticas tenían en el sujeto colonizado. Para entender este proceso, vamos a hacer una pequeña referencia al mundo del psicoanálisis. Wilhelm Reich² asegura que la sexualidad natural del individuo ha sido reprimida por las estructuras familiares, valedoras de la moral reaccionaria que impera en las

² Para profundizar en el conocimiento de la relación entre neurosis e insatisfacción sexual estudiada por el Dr. Wilhelm Reich, basta acercarse a dos de sus obras fundamentales: *La Función del Orgasmo y Análisis del Carácter*.

sociedades occidentales. Esta represión genera en el individuo lo que él convino en denominar “la coraza caractereológica”, un mecanismo de protección del individuo frente a la sociedad pero fuente de insatisfacción al mismo tiempo, pues lo aleja de sus necesidades sexuales naturales. Cuanto más rígida es esta coraza, más dificultad tendrá para desarrollar una sexualidad sana y feliz. En vez de desarrollar “una sexualidad genital” (una sexualidad sana durante la época adulta), desarrollará “una sexualidad pre-genital”, una sexualidad insana, colmada de fantasías y tendencias sádicas que lo alejan de la felicidad y que lo sumen aún más en el oscuro camino de la neurosis. La aplicación de este marco de análisis en el ámbito colonial tiene consecuencias innegables. Por un lado, pone de manifiesto la moral esencialmente represiva de las culturas colonizadoras. Una moral, promovida fundamentalmente desde la religión cristiana, destinada a cronificar la insatisfacción sexual del individuo occidental, primera víctima de este proceso represivo. Por otro lado, también conlleva serios efectos en el sujeto colonizado. Este, objeto de fantasía por parte de una civilización reprimida, pierde desde el principio su condición de sujeto y sufre un proceso de cosificación que anula su dimensión humana.

Sin embargo, la relación entre educación y posesión sexual que nos plantea la novela me lleva a hacerme la siguiente pregunta: ¿Es posible hablar, a la luz de la historia entre Ambrosia y el capitán Durham de una verdadera historia de amor en el contexto colonial? ¿En qué circunstancias? Frantz Fanon habla en *Black Skin, White Mask* sobre este supuesto. Cita en su libro un fragmento de la obra *Je suis Martiniquaise*, de Mayotte Capécia, que resulta bastante interesante: “I should have liked to be married, but to a white man. But

a woman of color is never altogether respectable in a white man's eyes. Even when he loves her" (42). Fanon habla sobre la existencia en el subconsciente de muchas mujeres negras del deseo patológico de convertirse en mujeres blancas, negando su negritud. Para él, el colonialismo genera este tipo de bipolaridad, esta tensión entre identidad racial e identidad social. Esta situación hace imposible una verdadera relación amorosa, pues nunca será una relación entre iguales. La mujer negra intentará cada vez ir más lejos en el proceso de "blanquear" su negritud, pero a la vez acentuará su dependencia del hombre blanco y se alejará cada vez más de sí misma. En el texto de Zadie Smith vemos cómo el capitán Durham necesita "blanquear" a Ambrosia antes de poseerla sexualmente. Pero también, como dije anteriormente, observamos cómo este proceso aleja a Ambrosia de sus referentes culturales originarios. Ella es cada vez más blanca, más cristiana, pero su amor es cada vez más imposible. Hasta que al final el capitán, obligado a marcharse sin ella, la deja definitivamente. Él se va simplemente de vuelta a su casa, a pesar de sus promesas. Y ella se queda esperando. Pero en el fondo, lo que subyace es que los dos no son en absoluto iguales. Y sobre todo, que a Ambrosia esa relación desigual la ha dejado sin identidad. O con una identidad, la cristiana, completamente ajena a sí misma.

No debemos subestimar la importancia de la religión en *White Teeth*, porque la fe que Ambrosia profesa con tanta dedicación va a ser la fe que su hija Hortense profese durante toda su vida. Y toda religión tiene una serie de consecuencias epistemológicas y culturales importantes. En el caso de las religiones cristianas, no se puede olvidar la vinculación entre Cristo y el hombre blanco que ha hecho el colonialismo. Deleuze y Guattari dicen que "In the face

is in fact Christ, in other words, your average ordinary White Man” (ctd en Young 180). Esta visión de la religión y su identificación con el hombre blanco nos lleva a una lectura interesante del radicalismo religioso de Hortense Bowden.

Hortense se agarra a su fe religiosa como si fuera la única cosa sólida en el mundo. Como dice Elaine Childs en su ensayo “Insular Utopias and Religious Neuroses” (2006),

religion can seem to empower the disempowered. [...] Although Hortense’s religious faith does ‘cut into’ her daily life to a certain extent (evidenced by her compassion and hospitality to Ryan Topps [el primer novio de su hija] and Irie), religion’s hold on her seems to be derived from other origins rather than a passion for the impossible that leads to generosity toward otherness. (9)

Con la adopción de su extremismo religioso, Hortense profundiza aún más su vínculo con el yugo colonial. Profundiza en su situación de desplazamiento cultural. Y por encima de todo, la religión se convierte en un narcótico, en una ensoñación que le impide transformar objetivamente su vida y afrontar las condiciones estructurales de una realidad miserable. Su fe ha quedado compartimentada entre las narrativas olvidadas de la historia, alejadas de cualquier vínculo con la realidad. En otras palabras, Hortense se ha quedado a principios del siglo XX, pues cualquier desplazamiento de identidad impide una evolución cultural sana y desarrollada. En última instancia, la religión que profesa ha terminado convertida en un constructo a través del cual poder negociar sus relaciones cotidianas, en un arma de doble filo que la ha subyugado, pero que al mismo tiempo le sirve para defenderse del mundo que la rodea: “On the other side, Hortense, her hair all wrapped up in iron rollers,

tossing and turning in her sheets, gleefully awaiting the rains of sulphur to pour down upon the sinners, particularly the woman at No. 53” (39). Poco hay en este extracto de trascendencia. Queda más bien el odio frente al mundo y una cierta esperanza en la muerte más que en la vida, la desintegración psíquica de una persona que ha permanecido encerrada en las perversidades inherentes al desplazamiento cultural producido por la colonización.

3.4. Discurso orientalista e ideología capitalista: la encrucijada de Samad

White Teeth refleja cómo la visión hegemónica de la historia que Occidente ha producido genera discursos que distan bastante de ser realidad y cómo hay determinados personajes que han tenido que resistir una definición vejatoria y despectiva por parte de las estructuras epistemológicas británicas. El caso más interesante –y probablemente más cómico- es el de Mangal Pande, el bisabuelo de Samad. En este episodio encontramos un claro ejemplo de representación problemática, y es que como dice Said:

We must be prepared to accept the fact that a representation is eo ipso implicated, intertwined, embedded, interwoven with a great many other things besides ‘truth’, which is itself a representation (or misrepresentations –the distinction is at best a matter of degree) as inhabiting a common field of play defined for them not by some inherent common subject matter alone, but by some common history, tradition, universe of discourse. (ctd en Childs 105)

Mangal Pande fue el soldado bengalí que inició el motín de la India que tuvo lugar en 1857. Cuando iba a ser arrestado, falló en su intento de suicidarse y se hirió finalmente en el pie. Varios días después, fue colgado por orden de sus superiores británicos. Lo importante de este personaje histórico que Zadie Smith introduce en la novela son las dos interpretaciones que se pueden extraer del suceso y que sin duda alguna implican un problema de representación de la historia. Por un lado, la del mundo académico británico, que considera a Pande una especie de parodia del revolucionario, entre otras cosas a causa de la herida autoinfligida en su pie, tildada de ridícula. Entre estas consideraciones, cabe destacar la definición que da el *Oxford English Dictionary*:

Pandy: colloq. (now Hist.) Also –**dee**. M19 [Perh.f. the surname of the first mutineer among the high-caste sepoys in the Bengal army.] **1** Any sepoy who revolted in the Indian Mutiny of 1857-9 **2** Any mutineer or traitor **3** Any fool or coward in a military situation. (251)

Frente a las prácticas discursivas del mundo británico, que representan a Pande como un ejemplo de la cobardía en el ejército, Samad, junto a un desconocido investigador A.S. Misra, esgrime que Pande fue un auténtico héroe cuya hazaña fue silenciada por los británicos. En el argumento que Samad utiliza para defender la figura de su bisabuelo hay un fuerte componente anticolonial. Samad considera que Pande ha sido silenciado porque, entre otras cosas, no es una figura que los ingleses puedan utilizar para una representación –y apropiación– típicamente exótica de alguno de los personajes históricos de sus antiguas colonias asiáticas:

'Fact is: it is simply a matter of market economy, publicity, movie rights. The question is: are the pretty men with the big white teeth willing to play you, et cetera. Gandhi had Mr Kingsley –bully for him- but who will do Pande, eh? Pande's not pretty enough, is he? Too Indian-looking, big nose, big eyebrows. That's why I am always having to tell you ingrates a thing or two about Mangal Pande. Bottom line: if I don't, nobody will'. (226)

Samad se muestra tremendamente crítico con aquellos que omiten o desvirtúan la historia de su país y que solo la representan cuando pueden manipularla y situarla dentro de la lógica de las prácticas discursivas hegemónicas. Y parece coincidir con Said cuando el crítico palestino dice en *Orientalism* que "one aspect of the electronic, postmodern World is that there has been a reinforcement of stereotypes by which the Orient is viewed" (26). Según Ashley Dawson,

Zadie Smith's uses the case of Samad's great-grandfather to demonstrate the extent to which the historical record can be manipulated to serve the interests of those in power. Samad's actions throughout the novel are dictated by the consuming drive to wipe away the stain on his family honor perpetuated by colonial historiography. (*Mongrel Nation* 158)

Samad, al igual que Archie, es el prototipo del fracasado empedernido. El suyo es el relato de cómo la vida le niega todo lo que desea. No solo en el reconocimiento de la figura de su abuelo, sino en su propia trayectoria vital. No olvidemos que el Samad del principio de la novela, el recién llegado a Inglaterra, es un hombre optimista y lleno de proyectos. En la primera charla

que leemos entre él y Archie, cuando su amigo acaba de ser abandonado por su esposa, le dice:

‘Archie, my dear friend,’ Samad had said, in his warm, hearty tones. ‘You must forget all this wife-trouble. Try a new life. That is what you need.

[...]

‘Look at me. Marrying Alsana has given me this new lease on living, you understand. She opens up for new possibilities’. (12)

Sin embargo, el estado anímico de Samad empieza a empeorar a medida que avanza su vida en Inglaterra. Es la Inglaterra Thatcherista que hemos mencionado anteriormente, un país con brotes racistas y xenófobos que lo obligan a cambiarse de barrio. Pero sobre todo, es la Inglaterra del viejo Mr Hamilton, que se atreve a excluir a los pakistaníes –y a otros antiguos súbditos coloniales- en la narración histórica del hecho que Samad más valora en su vida, la guerra. En la introducción a su libro *Between Camps*, Paul Gilroy se pregunta: “Is the presence of nonwhites –West Indians, African Americans, and other colonial combatants –being written out of the heroic narratives that are being produced in this, the age of apologies and overdue representations? (5). Paul Gilroy pregunta acertadamente sobre un hecho con consecuencias bastante importantes. Pues ¿cómo se iban a sentir a gusto personas como Samad en un país que los había excluido de una historia en la que habían participado, sabiéndose sujetos coloniales pero luchando hasta la muerte por el imperio británico? Como dice Z. Esra Mirze en su ensayo “Fundamental Differences in Zadie Smith’s *White Teeth*” (2008), “while his patriotism enabled him to be accepted by the squad as the colonial other, he finds that the civilian life after the decline of the empire is not as welcoming. As London transitions

from a colonial metropole to a postcolonial cosmopolis, so does have Samad to refashion his identity from colonial to postcolonial subjectivity” (192).

Dentro de esa subjetividad poscolonial, no son solo las razones históricas las que invitan al desánimo a Samad, sino que también podemos hablar de motivos de tipo económico. Samad pronto se da cuenta de que en el engranaje económico de Inglaterra, aquel que en la mitología de la emigración le prometía grandes oportunidades, queda reducido sencillamente a un puesto de simple camarero. Y eso Samad no lo soporta:

And that’s what it was like most nights: abuse from Shiva and others; condescension from Ardashir; never seeing Alsana; never seeing the sun; clutching fifteen pence and then releasing it; wanting desperately to be wearing a sign, a large placard that said:

I AM NOT A WAITER. I HAVE BEEN A STUDENT, A SCIENTIST, A SOLDIER. (58)

El sistema económico no valora su experiencia, sus conocimientos intelectuales y lo limita a un trabajo rutinario y mal pagado. Pero además, Samad observa cómo los valores de su antiguo país se difuminan entre los inmigrantes paquistaníes que han llegado. No hay familia, no hay castas, no hay un espíritu intergrupar, no hay solidaridad alguna. Cuando va a pedir un aumento de sueldo a su primo —el dueño del restaurante donde trabaja—, se encuentra con una negativa absoluta:

‘Cousin...’ said Ardashir, arranging his face, ‘you must understand... I cannot make it my business to buy houses for all my employees, cousin or not cousin... I pay a wage, cousin... That is business in this country.’

Ardashir shrugged as he spoke as if to suggest he deeply disapproved of 'Business in this country', but there it was. He was forced, his look said, forced by the English to make an awful lot of money. (59 y 60)

El capitalismo trata de crear parcelas individuales, intenta destruir cualquier pretensión de crear estructuras con conciencia de clase. Hay una estructura piramidal donde el vértice del poder produce una serie de prácticas discursivas y métodos de represión que se repiten incesantemente hacia abajo, porque cada uno tiene su pequeña parcela de poder sobre el que está en una situación inmediatamente inferior y pretende no perderla. Todo este esquema de relaciones de poder invade completamente la vida de las personas, porque, como dice Foucault:

Relations of power are not in a position of exteriority with respect to other types of relationships (economic processes, knowledge relationships, sexual relations), but are immanent in the latter; they are the immediate effects of the divisions, inequalities, and the disequilibriums which occur in the latter, and conversely they are the internal conditions of these differentiations. (ctd en Rouse 111)

Nada queda a salvo de este proceso. La inevitabilidad de la injusticia estructural del capitalismo, como práctica discursiva de los vértices de poder, se extiende a través de la cadena social. "Business in this country", dice Ardashir; un alarde de cinismo que permite ver a Samad cómo su mundo se ha ido desintegrando paulatinamente y cómo él no es sino el último eslabón de una cadena de poder que no le tiene reservada más que unas pocas migajas. Porque el *laissez-faire* de la época Thatcher integró dentro de la categoría de

británico a quien triunfó en los negocios³, pero también existe la duda de si fue a costa de una asimilación dentro de los valores del individualismo capitalista que contribuyó a desintegrar las estructuras de solidaridad colectiva a nivel social y familiar.

Sin embargo, *White Teeth* no es una novela que pretenda rebatir las injusticias de ciertas prácticas discursivas a través de la creación de otras formas de discurso contra-hegemónicas que traten de interpretar la realidad de un modo cerrado y definitivo. Como he dicho desde el principio, existe en Zadie Smith una cierta aversión a los discursos totalizadores, en unos casos por racistas y coloniales y en otros por parecer más bien constructos herméticos que condenan al individuo a no poder transformar objetivamente su vida, sino que lo sitúan en un limbo cada vez más alejado de una realidad dinámica y compleja. Por esa razón satiriza el giro de Samad hacia una especie de discurso nacionalista-esencialista. Lo que se esconde detrás de esta actitud de Zadie Smith es un deseo de respeto de identidades plurales que no estén basadas en la confrontación.

Es más, podríamos ir más allá y decir que Zadie Smith anima a la búsqueda del respeto y la convivencia entre personas no en tanto que identidades diferentes, sino en tanto que seres humanos iguales. Zadie Smith parodia el discurso de Samad por irreal y por destructivo. Irreal porque, en un contexto de completa secularización, pretende volver a plantear una ontología

² Fernando Galván refleja en su artículo “The Search for a Cultural Transformation: Caryl Phillips as a Case Study”, cómo algunos escritores como Caryl Phillips, nada destacables por sus simpatías conservadoras, afirman sin embargo que la política económica de los tories, centrada en el individualismo económico en detrimento de las políticas keynesianas, contribuyó a de-racializar parte de la vida británica. Este hecho se debió a que para Margaret Thatcher y sus correligionarios, el espíritu emprendedor y el éxito económico individual eran razones suficientes para ser británicos. Galván ilustra esta visión a través de un eslogan electoral utilizado por los conservadores. En él aparece un hombre negro elegantemente vestido con un traje y, a su lado, el siguiente eslogan: “Labour says he’s black, Tories say he’s British”.

de la vida basada en el ser humano como proyección de la trascendencia, con unos atributos morales que han de ajustarse a los designios de una supuesta divinidad, en este caso Alá. Com dice Z. Esra Mirze, en realidad “Samad has never been a devout Muslim. Rather, Islam is a façade he adopts to protect the roots that he is so afraid to lose [...] Samad’s religious practices are purely a way for him to settle personal moral crisis” (193). Algo similar afirma Elaine Childs: “Samad lives in the globalizing London of the mid-1980s, and he clings to his Muslim faith as to a life preserver in the riptidies of changing cultural identities” (“Insular Utopias” 7). Pero este acto puede ser destructivo, por desintegrar todo aquello sobre lo que se cierne. En primer lugar, destruye al propio Samad. El conservadurismo religioso que Samad se impone a sí mismo lo hace deslizarse hacia una pendiente de confusión. Por un lado, pretende ser religioso; pero por otro, no puede impedir que los deseos sexuales broten de forma explosiva. Samad se debate entre la masturbación, la infidelidad matrimonial –con la profesora de sus hijos- y la lealtad a unas creencias religiosas que cada vez parecen alejarse más de la realidad en la que vive. Y eso crea una situación perversa, como trata de reflejar Zadie Smith cuando dice:

If religion is the opium of the people, tradition is an even more sinister analgesic, simply because it rarely appears sinister. If religion is a tight band, a throbbing vein and needle, tradition is a far homelier concoction [...] To Samad, as to the people of Thailand, tradition was culture, and culture led to roots, and these were good, these were untainted. That didn’t mean he could live by them, abide them or grow in the manner they demanded, but roots were roots and roots were good. (193)

Sin embargo, para dar solución a su conflicto personal, Samad realiza lo que se podría llamar una especie de giro copernicano. No reconoce que las estructuras religiosas y culturales que ha heredado reprimen su deseo y provocan en él una actitud neurótica, sino que culpa a Inglaterra de su propio comportamiento pagano: “I have been corrupted by England, I see that now” (144). Y es en ese momento en el que Samad agudiza su acción destructiva en *White Teeth*. Como dice Childs, “when religion truly is a passion for God, a desire for the impossible, then the devotee is less concerned with saving face than with loving God and expressing generosity towards others” (“Insular Utopias” 12). Es decir, justo lo contrario de lo que hace Samad.

Lo más negativo de cualquier discurso totalizador es la pretensión de poseer la verdad, de creer que la realidad es como uno mismo piensa. No es una afirmación baladí, pues la historia está repleta de ejemplos de estas características. Muchos son los líderes políticos y religiosos que han conducido a sus países y comunidades al desastre con el argumento de ser poseedores de la verdad. Samad puede ser incluido dentro de este grupo de iluminados, pues conduce a su entorno a una situación completamente desestabilizada. Por un lado, envía a su hijo Magid de vuelta a su país natal, para que se eduque en unos supuestos valores de pureza que no sabemos bien si son una ficción idealizada, producto de su propio constructo ideológico, o una realidad. Y, por otro lado, destroza a una familia ya de por sí desestructurada por las condiciones de vida en un país que condiciona, a través de ciertos discursos racistas, su pertenencia a él. Sin embargo, la vida le devuelve a Samad sus errores en forma de justicia poética, porque como bien le dice su esposa: “you always try to control everything” (289). Magid vuelve de Bangladesh totalmente

asimilado a los valores occidentales y partidario del cientifismo más absoluto encarnado por Marcus Chalfen. En definitiva, todo se vuelve en contra del constructo ideal que Samad ha intentado proyectar sobre la realidad. Lo más paradójico de Samad es que, como señala Ashley Dawson, lo que hace con sus hijos es una suerte de experimento biológico cultural que en parte es heredero del pensamiento raciológico más reaccionario (163). Como dice Dawson sobre el constructo ideológico al que se agarra Samad, “although such defensive moves obviously lack the links with institutional racism that characterizes dominant discourses, all too often such counterdiscourses reproduce the very homogenizing and essentialist sense of identity they are reacting against” (*Mongrel Nation* 162).

Existe en el constructo de Samad un cierto aroma del discurso más arcaico del nacionalismo esencialista que a menudo ha invadido la retórica anticolonial. Consiste en reproducir *sine die* una dinámica de enfrentamiento dialéctico entre un todo poderoso y desestructurador y una resistencia antihegemónica que basa su legitimidad no solo en los derechos inherentes a cualquier pueblo, sino también, y sobre todo, en cierta visión hermética –y pura- de la propia cultura que ha sufrido un proceso de opresión. Sin embargo, esta línea de resistencia dificulta un proceso de superación de los conflictos pues, como dice Peter Childs, “anti-colonial nationalism arises as a production of and a reaction to imperialism, it cannot be considered to function separately from it” (*An Introduction* 207).

Desde mi punto de vista, *White Teeth* apuesta precisamente por la superación de esta fase de enfrentamiento, por encontrar un punto de

entendimiento cultural pues, como dice Said, “sin este concepto de *sitio para todos en la celebración de la conquista* [de la dignidad de los pueblos] estamos condenados a una política del conocimiento empobrecedora, basada solo en la afirmación y reafirmación de la identidad, una alternancia de la presencia y ausencia que definitivamente carece de interés” (*Reflexiones* 373). Además, Zadie Smith asume esta postura sobre la base de una cierta actitud de autocrítica general. Pues no solo limita su parodia al discurso imperialista/racista, sino también a los discursos sobre la familia, el sexo o la libertad que asumen las interpretaciones más esencialistas del Islam.

3.5. Alsana y Clara: los personajes femeninos

En su ensayo “La representación de la feminidad contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith” (2008), Patricia Bastida considera que muchos de los personajes femeninos de la novela, como Hortense Bowden u Ofelia, la primera mujer de Archie, son fundamentalmente estereotipos (4). Pero también considera que el resto son personajes interesantes, porque, entre otras cosas, a medida que la novela avanza van logrando cada vez más protagonismo. También opina que, en el caso de Clara y Alsana,

Ambas mujeres se encuentran en una triple situación de desventaja en su entorno: en primer lugar, por ser inmigrantes en un país que las racializa y margina, en segundo lugar, por ser mujeres en una relación matrimonial marcadamente sexista y, por último, por ser veinte años más jóvenes que sus parejas, cuya mayor experiencia vital parece despojarlas de toda autoridad en la educación de sus hijos. (32)

Desde mi punto de vista, la relación de antagonismo que se produce entre ellas y sus maridos es fundamental para construir una especie de contrapunto, de indeterminación frente al discurso idealista que los personajes masculinos producen. En el caso de Clara, existen grandes diferencias con el modo de ver la vida de su marido. Si bien Archie representa la fascinación por lo mítico, por la construcción de la vida en términos de heroísmo, aura romántica, etc, Clara representa el duro recorrido por la realidad. Es bastante significativa la escena en la que Clara y Archie se conocen:

Now, as Archie understood it, in movies and the like it is common for someone to be so striking that when they walk down the stairs the crowd goes silent. In life he had never seen it. But it happened to Clara Bowden. She walked down the stairs in slow motion, surrounded by afterglow and fuzzy lighting. [...] She wore her sexuality with an older woman's ease, and not (as with most of the girls Archie had run with in the past) like an awkward purse, never knowing how to hold it, where to hang it or when to just put it down. (24)

La voz narrativa relata la escena como si la estuviéramos viendo a través de Archie. Parece una película, un momento congelado, una de esas imágenes que tanto le gustan a nuestro personaje porque está repleta de un aura mitológica y cinematográfica. Sin embargo, Zadie Smith rápidamente llena la plasticidad del mito con el duro argumento de la realidad: "But Archie did not pluck Clara Bowden from a *vacuum*. And it's about time people told the truth about beautiful women. They do not shimmer down staircases. [...] Clara was *from somewhere*. She had *roots*" (27). Clara no es una imagen, es una persona de carne y hueso, cargada de historia, de materialidad. Se ha peleado con su

familia, ha abandonado su casa familiar y ha roto con sus creencias religiosas, teniendo que enfrentarse al vacío de mirar a la vida sin la construcción ideológica con la que siempre se ha protegido: “Clara surprised by falling into a melancholy. For ridding oneself of faith is like boiling sea-water to retrieve the salt –something is gained but something is lost” (44).

No obstante, hay cierta sensación de derrota en el personaje de Clara. El abandono de su familia no se traduce en ningún tipo de eclosión liberadora. Como dice Claire Squires, “The melancholy of losing her religion pushes Clara into the unlikely arms of Archie, and a ‘peculiar’ marriage” (27). La ruptura de Clara con su familia tiene un alcance limitado, no se traduce en grandes consecuencias para su personalidad. Más bien nos encontramos con una aceptación implícita de las estructuras sociales. Pese a lo aparatoso del distanciamiento con su madre, Clara parece pensar que la única opción que le queda es el matrimonio, lo cual no deja de ser una transición bastante clásica. Y ni siquiera se casa con un hombre del que está enamorada, sino con un individuo cuya única virtud es ser una buena persona: “He was a *good* man. And *good* might not amount to much, *good* might not light up a life, but it is something” (48). Sin embargo, su pragmatismo y su falta de vitalidad terminan ensombreciendo su propio personaje en el resto de *White Teeth*, apareciendo de manera mucho más esporádica y secundaria que al principio de la novela.

Más vivo y polémico es sin duda el personaje de Alsana. Como la define Barbara Wohlsein en su libro *Englishmen Born and Bred?* (2008) “Alsana is a developing character. When she is first to be introduced in the novel, the reader does not expect her to become the witty and smart character that she turns to be” (77). Alsana también encarna una visión fundamentalmente realista de la

vida. Esa importancia que va ganando como personaje en el conjunto de la historia hace que podamos ver en ella un discurso significativo e interesante. Bastida dice que “Alsana se caracteriza por su sarcasmo y su actitud crítica y conservadora heredada de las clases altas de las que procede en su Bangladesh natal, como se refleja en sus numerosas reflexiones y en su continuo reproche a su sobrina Neena [por ser lesbiana]” (33). Pero lo que realmente destaca en este personaje, desde mi punto de vista, es su fuerte carácter realista, que tiene algo de transformador. Alsana observa el derrumbe de las grandes narrativas en torno a la vida y a la tradición, pero su actitud dista mucho de parecerse a la de Samad. Intenta encontrar formas a través de las cuales poder seguir viviendo: “But I cannot be worrying-worrying all the time about *truth*. I have to worry about the truth that can be *lived with*” (81). Y es que en Alsana se representa el escepticismo ante todo aquello que pretende erigirse como una gran verdad:

Mali's Kebabs, Mr Cheung's, Raj's, Malkovich Bakeries –she read the new, unfamiliar signs as she passed. She was shrewd. She saw what this was. 'Liberal? Hosh-kosh nonsense!'. No one was more liberal than anyone else anywhere anyway. It was only that here, in Willesden, there was just not enough of any one thing to gang up against any other thing and send it running to the cellars while windows were smashed. (63)

Como dice Dagnar Dreyer, “Though a first-generation immigrant as well, she gradually opens to the influence of her host country, emancipates herself from traditional gender roles and finally takes up a position diametrically opposed to her husband, mocking his idea (and the more general notion) of a pure culture” (“London at the Millenium” 172). A Alsana no le interesan los discursos

maximalistas sobre la realidad. No cree que haya virtudes o valores esenciales que puedan aplicarse a una comunidad en concreto. Ella parece estar más convencida del hecho de que todos los individuos, en tanto que seres humanos, son capaces de hacer las peores y las mejores cosas. Alsana dedica su vida a cuestiones eminentemente prácticas, cuestiones que tienen que ver con resolver los grandes problemas del día a día y no con debates filosóficos. Por esa razón, no tiene ningún problema en dedicar sus días a trabajar confeccionando ropa para una tienda de artilugios sadomasoquistas. No significa por eso que no sea una buena musulmana, que no tema la asimilación de su cultura, pero para Alsana la cuestión fundamental en la vida es poder estar lo suficientemente a salvo como para vivirla. Es eso lo que le ha hecho irse de su país y por esa razón se enfada tanto con Samad cuando envía a Magid a Bangladesh, porque no quiere que sufra la misma incertidumbre – terremotos, inundaciones, etc.- de las que ella misma ha huído. “To Alsana’s mind the real difference was not colour” (210)⁴. La verdadera diferencia, como nos dice Zadie Smith, está entre si uno puede o no mirar al cielo con la tranquilidad de saber que no va a estar lloviendo durante días; si uno puede o no mirar al suelo y saber que no se va a agrietar de un momento a otro a causa de un terremoto.

Alsana está preocupada por su seguridad vital, por la de sus hijos, y no por sus certezas existenciales o por el debate visceral entre Occidente y Oriente, como ocurre en el caso de Samad. La postura de ellos dos es muy diferente, pues por mucho que el discurso de Samad tenga una profunda vocación totalizadora, en el fondo excluye a quien más cerca se encuentra de

⁴ Esta cita es la primera frase de toda una página que refleja muy bien la perspectiva vital de Alsana. Debido a su longitud, creo no conveniente reproducirla en su totalidad.

él, a su esposa. Alsana es una “militante de lo real” y no “un soldado del ideal”. No se puede hablar de un discurso feminista, pues no hay en ningún momento una subversión real del orden patriarcal establecido. No obstante, sí se puede decir que Alsana es capaz de generar una voz propia, un cierto tipo de sensatez que sobresale por encima de la visión que tiene su marido de la realidad. En Alsana vemos una idea de la transformación generada en el día a día. Para Alsana, la transformación no es solamente posible si se adopta un corpus ideológico y doctrinal determinado. Hay transformaciones que van más allá de planteamientos esencialistas de tipo racial, feminista, etc –no olvidemos, por ejemplo, la ironía con la que Zadie Smith representa al personaje de Neena, la sobrina lesbiana y feminista de Alsana, tan proclive a pontificar sobre las relaciones entre sexos-:

‘Look, Alsana cut in. ‘When my little group get together, if we disagree about something, we can sort it out. Example: Mohona Hossain hates Divargiit Singh. Hates all his movies. Hates him with passion. She likes the other fool with the eye-lashes like a lady! But we compromise. Never once have I burned a single video of hers’.

‘Hardly the same thing, Mrs Iqbal, hardly the same kettle with fish in it’.

‘Oh, passions are running high at the Women’s committee- shows how much Samad Iqbal knows. But I am not like Samad Iqbal. I restrain myself. I live. I let live’.

‘It is not a matter of letting others live. It is a matter of protecting one’s culture, shielding one’s religion from abuse. Not that you’d know anything about that, naturally. Always too busy with this Hindi brain popcorn to pay attention to your own culture!’

‘My own culture? And what is that?’

‘You’re a Bengali. Act like one.’

‘And what is a Bengali, husband, please?’ (235-236)

Este largo fragmento refleja de manera muy evidente las diferentes posturas que adoptan Samad y Alsana en el encuentro con la realidad inglesa. Mientras Samad adopta su discurso esencialista, Alsana contrapone una visión más integrada y plural. Para entender su visión, es necesario valorar la importancia de la confluencia espacial de identidades femeninas que aparece en el fragmento señalado. Alsana se reúne con varias mujeres de orígenes diferentes y conversan de aspectos variados. Y lo importante de este hecho es que supone la posibilidad de generar una voz real –y no sólo ideológica- desde el universo femenino.

Como dice John McLeod, en un análisis que realiza sobre la utilización de los espacios por parte de mujeres escritoras, a través de la creación de estos lugares de entendimiento “Together, the women make room for themselves. Difference of race and culture mean that it is an uneasy space within which prejudices are momentarily suspended but never fully dismantled. But the women’s shared experiences of adverse social conditions successfully create a space of solidarity even if such initiatives are fractured by prejudice” (*Postcolonial London* 101). Hablamos de espacios sin duda complejos, pero la conciencia de ser doblemente condicionadas –por la raza, por el género y, la mayor parte de las veces, por la clase social- genera formas de entendimiento. En *White Teeth*, se produce un hecho paradójico en torno a esta cuestión. Las mujeres, particularmente Alsana, no se desplazan más allá de su barrio – recordemos que Alsana trabaja en casa-. Y sin embargo, a pesar de este relativo confinamiento, generan una visión mucho más aperturista sobre la realidad. Los hombres, especialmente Samad, se desplazan con mucha más

asiduidad por el conjunto del entramado urbano. No obstante, su discurso es mucho más agresivo y cerrado. Se produce aquí una especie de agorafobia donde “los espacios públicos [...] llegan a ser vividos como espacios peligrosos, en donde el actor se siente frágil y vulnerable” (Lindón 16). Observamos, por tanto, cómo la configuración de un espacio relativamente amable es un paso necesario para generar dinámicas de entendimiento. Y vemos cómo la participación femenina en este proceso resulta sin duda indispensable. Frente a la política de lo ideal que construye el universo masculino de la novela, hay que contraponer la política comprometida de lo real que representa el personaje de Alsana.

3.6. Conclusión

En resumen, veamos someramente algunas de las cuestiones mencionadas a lo largo de este capítulo. Hemos podido analizar cómo existe en *White Teeth* un visible rechazo a los constructos discursivos que pretenden aportar una visión totalizadora y cerrada de la existencia humana. Al principio de esta exposición, me refería a la definición que Althusser ofrecía sobre el concepto de ideología, a esa tensión entre el imaginario del sujeto y las condiciones reales, materiales de su existencia. Como he señalado, creo que algunos personajes de *White Teeth*, aquellos que pretenden erigirse en portadores de una única verdad sobre la vida y sobre la historia, sufren un exceso en esa tensión que señala Althusser. Una sobreabundancia tal que a veces parece romperse definitivamente el hilo que hace posible cierto grado de coherencia. Ni las apelaciones a la vieja Inglaterra o al heroísmo bélico, ni la

defensa de un parnaso religioso ausente de corrupción tienen sentido en el mundo moderno. Pero tampoco lo tienen ni los discursos racistas e imperiales que siguen empeñados en construir una imagen del “otro” ni los discursos de resistencia basados también en planteamientos maximalistas. Nada es perfecto y nadie puede tener la pretensión totalizadora de aportar la única verdad, porque probablemente no la haya. Por eso, como nos dice Zadie Smith, “Anybody who is completely sure of themselves in *White Teeth* doesn’t do very well” (Gerzina 271).

Por esa razón, algunos personajes de *White Teeth*, particularmente Archie y Samad, se transforman al final de la novela, cuando ven cómo las grandes narrativas en torno a las cuales han construido sus vidas se derrumban definitivamente. De repente Samad se da cuenta de que el Dr Perret no es otro que el nazi al que supuestamente Archie había ejecutado al final de la guerra. De repente su heroísmo es más de cartón-piedra que nunca, su guerra no es otra cosa que una mentira con la que poder afrontar la vida. Pero esto no lo decepciona, lo libera, lo descarga definitivamente de una historia que cada vez más pesa como un lastre: “*This incident alone will keep us two old boys going for the next forty years. It is the story to end all stories*” (533). Ahora sí, quizá, Archie sea un héroe al salvar al Dr Perret del disparo de Millat. Por fin. Un héroe de verdad que no mira su papel en la historia sino que se levanta inconscientemente y recibe el tiro destinado a matar a un hombre. Y ahora, definitivamente, se abren las puertas del futuro que ha de barrer los viejos constructos que nos atrapan y nos impiden ver la vida, el futuro que ha de transformar a las personas y a los lugares; como el O’Connell, tan viejo, tan

rancio, tan masculino, de repente abriendo sus puertas a las mujeres en la histórica noche de diciembre de 1999. Pero no una noche histórica que mira al pasado y anquilosa el presente, sino una noche proyectada hacia el futuro. Por eso *White Teeth* es una novela optimista, porque hace mirar al lector hacia adelante, repetir con Archie esas palabras dirigidas al ratón de Marcus Chalfen, que también parece huir de la construcción cerrada de la vida y de la historia: “Go on my son!” (542).

IV

LOS PROBLEMAS DE LA PLURALIDAD EN *WHITE TEETH*

Sostiene Slavoj Žižek que “si los estudios culturales no pueden dar cuenta de lo Real de la experiencia clínica, esto delata la insuficiencia de su propio marco teórico” (*La suspensión política* 12). La referencia a estas palabras pronunciadas por el filósofo esloveno tiene el objetivo de suspender momentáneamente la fijación del mundo académico por el aparato teórico en torno al cual se mueven buena parte de las teorías culturales. En pocas palabras, ¿no existe la sensación de que carecemos de un marco teórico capaz de entender las manifestaciones culturales fruto de la realidad en la que vivimos? A menudo, nos encontramos con una especie de *poética de la realidad*, un acto pseudo-descriptivo que trata de hacer encajar un nuevo paradigma del desorden y el descentramiento del sujeto y que, sin embargo, no se materializa en una herramienta capaz de transformar críticamente, tomando en cuenta la dimensión de la cultura como forma de manifestar las complicadas vivencias de los individuos y comunidades diversas, la realidad que vivimos. ¿No estamos quizá ante la lógica superestructural de una nueva burguesía global que a menudo, quizá sin darse cuenta, repite en el nivel analítico las pautas desordenadas y desestructuradoras que el propio capital promueve en un nivel social y político planetario? ¿No existe la sensación de que hay una brecha terrible entre la teoría y la práctica?

Una de las cuestiones más importantes en el debate político e intelectual de nuestra época tiene que ver con la aparición del fenómeno que se ha convenido en denominar *hibridación*. El simple uso de este término conlleva la obligada mención de uno de sus teóricos fundamentales, Homi Bhabha y de una de sus obras más importantes, *The Location of Culture*. No debemos pasar por alto el hecho de que el propio título de esta obra haya aparecido escrito en

minúsculas en la portada del libro. Hay detrás de este gesto un objetivo ideológico claro: se suprimen las mayúsculas porque su solo uso implica la existencia de un orden jerárquico que el propio Bhabha trata de dismantelar. Bhabha adopta las minúsculas como si de esa manera se pudiera visualizar en la cadena signifiante el surgimiento de una nueva relación democrática e igualitaria entre todos sus elementos.

The Location of Culture analiza las relaciones del mundo colonial con el mundo colonizado. Su mérito fundamental consiste en reflejar las ambivalencias inherentes al discurso colonial, sus perversidades, sus fantasías más abyectas y destructivas, pero sobre todo, su dependencia epistemológica sobre la configuración de la imagen de un Otro –negativo- que pueda dotar de una apariencia positiva, sólida y monolítica al discurso del colonizador. Si bien muchos de los discursos teóricos poscoloniales se habían centrado hasta el momento en la deslegitimación ética y moral del ejercicio del colonialismo, Bhabha consiguió ir más allá. Mientras que obras como *Orientalism* ofrecían una imagen en la que el colonialismo parecía una máquina de poder opresor prácticamente perfecta, con serias dificultades para ser subvertida, *The Location of Culture* abrió una ventana de esperanza. Para Bhabha, la resistencia es posible gracias a las contradicciones y patologías internas de estos discursos de dominación. A través de los capítulos de su libro, da cuenta de cómo las imperfecciones inherentes al discurso colonial han derivado en una erosión paulatina de sus prácticas discursivas dominantes, contribuyendo así a desestabilizar sus planteamientos epistemológicos iniciales.

Sin embargo Bhabha observa la situación de manera muy diferente cuando comienza a plantear las posibilidades del término *hibridación* como

práctica social cara al futuro. En ese momento, todo su análisis del discurso poscolonial, toda la violencia consciente e inconsciente que se esconde detrás de la apariencia inocua e incluso positiva del colonialismo, pasan a tener una importancia secundaria en sus planteamientos. Parece como si de repente todas las formas de dominación estuvieran en un repliegue definitivo y el futuro estuviera más o menos libre de obstáculos en una situación como la actual – que no es otra sino la del poder hegemónico del capital que sirve de contexto socioeconómico y político en el proceso de *hibridación*.

En el penúltimo capítulo de *The Location of Culture*, “How newness enters the World”, Bhabha utiliza algunos argumentos de Fredric Jameson para describir el final de una época caracterizada por la hegemonía de los discursos occidentales y cuyo desenlace ha consistido en el derrumbe de las grandes metanarrativas y de muchas de las coordenadas de relación de los individuos con la realidad:

I take such spatial peculiarities as symptoms and expressions of a new and historically original dilemma, one that involves our insertion as individual subjects into a multidimensional set of radical discontinuous realities, whose frames range from the still surviving spaces of bourgeois private life all the way to the unimaginable decentring of global capital itself ... the so-called death of the subject ... the fragmented and schizophrenic decentring of [of the Self], ..., the crisis of socialist internationalism, and the enormous tactical difficulties of coordinating local ... political actions with national or international ones, such urgent political dilemmas are all immediately functions of the new international spaces. (ctd en Bhabha 216)

Bhabha se apropia de determinadas partes de la obra de Jameson para celebrar un nuevo momento histórico que se define por la ruptura de las continuidades temporales y espaciales y que abre la posibilidad a una especie de presente infinito y múltiple, descentrado y global. Sin embargo, parece olvidársele que también para Jameson, “la complaciente (aunque delirante) celebración de este nuevo mundo estético (incluida su dimensión social y económica, saludada con parejo entusiasmo con la etiqueta de *sociedad posindustrial*) es sin duda inaceptable” (*Teoría* 64). Lo que para Jameson es la dramática incapacidad de representar la realidad, para Bhabha supone la apertura de nuevos escenarios políticos y sociales de carácter multicultural. Bhabha considera insostenible un planteamiento dialéctico de la realidad en el nuevo espacio discontinuo y global. Para él, la visión marxista de Jameson de que toda lucha política debe ser integrada como parte de un problema entre clases, carece de cierto fundamento por su propio anacronismo –pero ¿qué hay más real que las condiciones materiales de existencia?-. Sin embargo, su propuesta es quizá más arriesgada, pues hace un planteamiento más poético que político: en la metrópolis global, los grupos étnicos minoritarios, también sometidos al tamiz de este nuevo espacio del presente infinitamente discontinuo, renegociarán sus identidades en un contexto de intercambio y contestación cultural generalizada, no ya desde una lógica de la dominación, sino desde un sano pluralismo *híbrido* y democrático. Detrás de este retrato se esconde, sin embargo, un problema político, práctico y clínico evidente. Pues la *hibridación* como metáfora es sin duda una construcción bonita. La realidad, fruto de múltiples discursos heterogéneos, todavía repleta de prácticas violentas y racistas, de injusticias sociales y económicas, es probablemente

más compleja. No por ello hay que desechar el concepto de *hibridación*, pero sí hay que analizarlo en un contexto mucho más problematizado. Como dice Žižek,

resulta fácil elogiar la hibridez del sujeto migratorio posmoderno, ya no ligado a raíces étnicas específicas. Lamentablemente, en este sentido encontramos condensados dos niveles sociopolíticos totalmente distintos: por un lado, el académico cosmopolita de clase alta o media alta, que cuenta siempre con las visas adecuadas para cruzar fronteras [...] y que por lo tanto puede “disfrutar con la diferencia”; por otro lado está el *trabajador* [las cursivas son mías] (in)migrante pobre, expulsado de su hogar por la pobreza o la violencia (étnica, religiosa), para quien la celebrada “hibridez”, designa la experiencia traumática muy tangible de no poder asentarse nunca ni legalizar su estatus [...] Para este segundo sujeto, el desarraigo respecto de su modo de vida tradicional es un choque traumático que desestabiliza toda su existencia. (*El espinoso sujeto* 240)

White Teeth es una novela que la práctica totalidad de los críticos han considerado un ejemplo de obra *híbrida* y multicultural. No significa esto, sin embargo, que estemos ante un mero acto poético, ante una fácil transacción de identidades étnicas. Al contrario. Como dice Dominic Head, “*White Teeth* does not avoid the fact of ethnic tension but, in its self-conscious mode of end-of-millennium *tour de force*, it presents the social problems of ethnicity as the shared problems of a diverse citizenship with a common ‘home’” (108). El mérito fundamental de esta obra consiste en su capacidad de ofrecer un panorama enormemente amplio de la Gran Bretaña contemporánea. Pero no exclusivamente desde un punto de vista étnico; lo étnico se interconecta con lo

social y lo económico, con las enormes tensiones internas fruto del descentramiento de la subjetividad en el marco del capitalismo global. No hablamos de un problema que afecta a los personajes más étnicos de la novela, sino de un desconcierto general que parece asolar a la práctica totalidad de los elementos que componen esta obra. Y Smith nos muestra a unos personajes que se mueven a lo largo y ancho de la novela como si estuvieran buscando un lugar donde proyectarse en esta realidad compleja y plural. O, como dice Jameson, tratando de encontrar “una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global” (72). Si en el capítulo anterior centrábamos nuestra atención en el derrumbe de los constructos que trataban de ofrecer una visión cerrada de la realidad, vamos ahora a analizar los problemas que se esconden detrás de los planteamientos de una política de la pluralidad.

4.1. El capitalismo como “máquina deseante”

Podríamos decir que, en la práctica, nos encontramos hoy en día inmersos en un contexto de aceptación global del capitalismo como único sistema posible de relaciones políticas, económicas, sociales y culturales. El derrumbamiento de las grandes narrativas políticas y filosóficas planteadas como alternativa al sistema capitalista ha desembocado en el asentamiento casi definitivo de un sistema que ha sido capaz de evolucionar constantemente y adaptarse a las distintas circunstancias históricas. Vivimos una clara hegemonía del capital, “a process of convergence, consent, and subordination. Ideas, social institutions, industries, and ways of living are synthesized into a

mosaic which serves to preserve the economic, political, and cultural advantages of the already powerful” (Lull 54). El capitalismo es un sistema extremadamente complejo, una gran maquinaria que está en constante mutación. Para explicar el funcionamiento de sus coordenadas y entender cómo actúa sobre el modo de configurar la identidad de los personajes, hemos hecho uso de las herramientas teóricas propuestas por Giles Deleuze⁵.

Deleuze (y luego Guattari junto con él) desarrolla a través de sus trabajos un planteamiento ontológico novedoso en relación con buena parte de la filosofía occidental que lo ha precedido. Mientras mucha de esa filosofía se ha decantado por una reflexión en torno a categorías y conceptos básicamente esenciales y unitarios –individuo, Dios, trascendencia, etc-, Deleuze rechaza este planteamiento y centra su postura en el estudio de *la diferencia*. Veamos las siguientes palabras de Tod May en su estudio sobre Giles Deleuze:

Here is a way of seeing the world: it is composed not of identities that form and reform themselves, but swarms of difference that actualize themselves into specific forms of identity. Those swarms are not outside the world; they are not transcendent creators. They are of the world, as material as the identities formed from them. And they continue to exist even within the identities they form, not as identities but as difference. From their place within identities, these swarms of difference assure that the future will be open to novelty, to new identities and new relationships among them. (114)

⁵ Su planteamiento es, a nuestro juicio, una forma correcta de visualizar el poder desestructurador que el capitalismo global tiene sobre la identidad y otro tipo de nociones filosóficas y políticas surgidas durante la modernidad. Existen serias dudas, sin embargo, sobre si su filosofía del desorden productivo supone realmente algún tipo de propuesta verdadera para el futuro.

Frente a las categorías más o menos cerradas con propiedades más o menos definidas, Deleuze opta por un nuevo elemento que para él constituye la metáfora de la nueva época que vivimos: “la máquina”. “La máquina” es sinónimo de complejidad y de infinita interconexión: “Everywhere it is “machines” –real ones, not figurative ones: “machines” driving other “machines”, “machines” being driven by other “machines”, with all the necessary couplings and connections... we are all handymen: each with his little “machines” ”(ctd en May 122). Para Deleuze, “la máquina” por antonomasia es el capitalismo, al cual define como “máquina deseante”. Es un enorme mecanismo de deseo en mutación continua que se divide, se solapa, se centra y descentra en un movimiento constante, que crea infinitas líneas de fuga en una trayectoria de giros esquizoides que modifican las relaciones políticas, económicas, sociales, sexuales, etc. Es el deseo puro en acción.

La visión del capitalismo como “máquina deseante” es aplicada por Robert Young en el contexto colonial (Young 159). Para ello utiliza el triple movimiento que Deleuze distingue dentro del propio capitalismo: la territorialización, la desterritorialización y la reterritorialización. A pesar de que el capitalismo es la esencia del deseo desbocado, Deleuze no se olvida del todavía efectivo poder de algunas categorías políticas tradicionales –aunque susceptibles de cambiar en nuevas y *diferentes* interconexiones- como el estado, que siguen teniendo un poder unificador: “In discipline, the state provides the resources to ensure that discipline can spread through and get a grip upon various social sectors. It provides the funding for large prisons, the organization of the military, the informational base for many hospitals, the structure of school systems” (May 142). El estado parece ser una especie de

agente –circunstancial según Deleuze- que reordena en beneficio de su propio poder político lo que el capitalismo desorganiza. Este triple movimiento de la máquina deseante –con el estado como elemento mediador- se solapa sin duda con la propia historia de la colonización: la territorialización (invasión física de los espacios), la desterritorialización (ruptura de las formas de organización nativas) y la reterritorialización (dominación ideológica y política de los nuevos territorios). Sin embargo ¿no podemos aplicar en parte este paradigma al mundo poscolonial? ¿no podemos trasladarlo al análisis de alguno de los elementos de la novela de Zadie Smith?

4.2. Los efectos perversos de “la máquina deseante” a través de *White Teeth*

Hay mucho de desterritorialización y reterritorialización en *White Teeth*. Sin embargo, el contexto político, económico y social al que nos enfrentamos es mucho más problemático que en el colonialismo. No hablamos ya de un centro político y económico que manufactura los productos provenientes de los territorios de ultramar. Hablamos más bien de una clase dominante supraestatal que condiciona las relaciones mundiales desde Occidente. Los procesos de desterritorialización de las últimas décadas no tienen como objetivo romper las estructuras sociales y culturales de un territorio extranjero. Por el contrario, consiste en el desplazamiento masivo de personas hacia los centros económicos del capitalismo, fruto de la acumulación de la riqueza y el poder en las grandes urbes occidentales. Como dice Anthony Giddens, “deterritorialization means the ‘disembedding’ (lifting out) of people and

symbolic forms from the places we expect them to be. Deterritorialization is the partial tearing apart of cultural structures, relationships, settings, and representations” (ctd en Lull 239). La desterritorialización, en forma de diáspora, está sin duda presente en la novela *White Teeth* y Samad es un ejemplo de este proceso: miles de personas cruzaron el océano y pasaron a formar parte de la mano de obra barata de un capitalismo crecientemente postindustrial cada vez más volcado hacia el sector servicios y la industria del ocio. Para muchos, sin embargo, la diáspora ha tenido consecuencias positivas: “Consciousness of diaspora affiliation stands opposed to the distinctively modern structures and modes of power orchestrated by the institutional complexity of nation-states” (Gilroy, *Between Camps* 124).

Teóricos como Deleuze, Bhabha o Gilroy reconocen la importancia de una nueva conciencia transnacional, un nuevo pensamiento nómada, opuesto a las construcciones políticas y epistemológicas que han sostenido la hegemonía occidental. No obstante, este proceso desterritorializador, con un impacto evidente y nada despreciable en el centro mismo de las antiguas metrópolis, conlleva a su vez efectos reterritorializadores que se producen en dos direcciones fundamentales: por un lado, el recién llegado trata de establecer un espacio de relaciones con el nuevo entorno que le rodea. Pero por otro, estas nuevas relaciones están absolutamente mediatizadas por la estructura de clases dominante que resitúa al inmigrante en los términos más adecuados para no alterar el *status quo* existente. Esta situación se puede visualizar claramente en *White Teeth*.

En primer lugar, nos encontramos con un control fundamentalmente económico. Como dijimos en el capítulo anterior, la práctica totalidad de los

personajes “étnicos” de la novela están condenados a trabajar en el sector servicios, manteniéndose perpetuamente en una situación de precariedad y sin ver que su preparación –como es el caso de Samad- sea reconocida. Incluso en aquellos casos donde se perciben ciertos atisbos de prosperidad económica, como ocurre con el carnicero Mo Hussein-Ishmael, las formas de represión destinadas a mantener el *status quo* se transforman en acciones de violencia y agresión. Las opciones que el capitalismo ofrece por un lado se ven recortadas por el otro. Las esperanzas que genera no son, sin embargo, correspondidas con espacios de participación y reconocimiento de la subjetividad política de los recién llegados, manteniéndose ciertas coordenadas represivas propias de la mentalidad colonial. Leamos lo que dice Rushdie al respecto:

One last point about the ‘immigrants’. It’s a pretty obvious point, but it keeps getting forgotten. It’s this: they came because they were invited. The Macmillan government embarked on a large-scale advertising campaign to attract them. They were extraordinary advertisements, full of hope and optimism, which made Britain out to be a land of plenty, a golden opportunity not to be missed. And they worked. People travelled here in good faith, believing themselves wanted. This is how the new Empire was imported. (*Imaginary Homelands* 133)

Sin embargo, como se puede observar en *White Teeth*, existen otras formas nuevas de racismo que se escriben con mucha más delicadeza, con una apariencia prácticamente inocua, incluso disfrazadas de un supuesto progresismo multiculturalista. Este es exactamente el papel que encarna la familia Chalfen en la novela de Zadie Smith. Como dice Caryl Phillips, “The Chalfens are a quintessential liberal, pseudo-Marxist, white, middle-class family

who, as one might expect, welcome this ‘exciting’ rush of hybridity into their lives” (*A New* 284). Los Chalfen son, aparentemente, el prototipo de familia liberal, racional y bien organizada, orgullosa de sí misma y con innegables cualidades intelectuales: “unlike many others around this time, Joyce felt no shame about using the term ‘middle-class’. In the Chalfen lexicon the middle-classes were the inheritors of the enlightenment, the creators of the welfare state, the intellectual elite and the source of all culture” (435). Los Chalfen son representantes de la burguesía y como clase social privilegiada, forman parte de la estructura dominante que ejerce una función represiva en el proceso de reterritorialización. Su acercamiento a otras culturas es un puro ejercicio virtual. Los Chalfen desdeñan todo aquello que no sea “chalfenista”, todo aquello que no se adecue a sus parámetros vitales, a su defensa del progreso científico, a su visión de la moral, el sexo o las relaciones familiares. Y sin embargo, como nos dice Zadie Smith, no tienen suficiente con vivir de acuerdo con sus principios. Porque en el fondo se aburren:

They were still the same remarkable family they had always been. But having cut all ties with their Oxbridge peers –judges, TV execs, advertisers, lawyers, actors and other frivolous professions Chalfenism sneered at –there was no one left to admire Chalfenism itself. Its gorgeous logic, its compassion, its intellect. They were like wild-eyed passengers of *The Mayflower* with no rock in sight. Pilgrims and prophets with no strange land. They were bored and none more than Joyce. To fill long days left alone in the house [...], Joyce’s boredom often drove her to flick through the Chalfen’s enormous supply of delivered magazines [...] and a feel of yearning for the bald Romanians or beautiful pot-bellied Ethiopians –yes, she knew it was awful, but there it was- children crying out from glossy paper, *needing* her. (315)

Smith satiriza el comportamiento narcisista de los Chalfen, que se materializa de dos maneras fundamentales. En primer lugar, los Chalfen necesitan objetos de odio para poder mantener su discurso vital optimista. Necesitan degradar a aquellos que se sitúan en un nivel social similar al suyo, situarlos en una posición inferior. De esa manera, consiguen sentirse seguros de sí mismos, se sienten seguros de la validez de su discurso sobre la realidad, de su supremacía moral e intelectual. Como dice Patricia Bastida,

En la interacción de Joyce con los demás personajes pronto se observa que tras su convencimiento de que es una persona tolerante y liberal se esconde una postura eurocéntrica que la lleva a percibir a su familia y cultura como superiores, lo que sugiere que la mezcla cultural que parecía apoyar páginas atrás se refiere únicamente a la que se produce en culturas europeas como la observada en su matrimonio. (“La Representación de las mujeres” 34)

Pero, por otro lado, los Chalfen también necesitan sentirse necesitados, necesitan que su supuesto progresismo social se materialice de alguna manera. Por esa razón, convierten a quienes se sitúan en un nivel social inferior al suyo en puros objetos de deseo, elementos que aseguran la validez de su discurso liberal y progresista, de su actitud compasiva. En este tipo de comportamiento, funciona un cierto mecanismo fetichista. A los Chalfen no les preocupa realmente el Otro necesitado. Se preocupan por sí mismos.

‘Well [...], you look very exotic. Where are you from if you don’t mind me asking?’

‘Willesden’, said Irie and Millat simultaneously.

‘Yes, yes, of course, but where *originally*?’

'Oh', said Millat, putting on what he called a *bud-bud-ding-ding* accent. 'You mean where from am I *originally*.' Joyce looked confused. 'Yes, *originally*. 'Whitechapel', said Millat, pulling out a fag. 'Via the Royal London Hospital and the 207 bus'. (319)

Zadie Smith es una maestra de la ironía, capaz de mostrar todo lo que se esconde detrás del paternalismo liberal y cosificador. Los Chalfen se dirigen a Irie y Millat de acuerdo con estereotipos fundamentalmente occidentales, porque en el fondo necesitan que sus dos protegidos respondan a la fantasía que ellos mismos se han creado sobre los chicos. Necesitan creer que ambos, aun habiendo nacido en Inglaterra, permanecen mirando hacia el país del que provienen sus padres. Los expulsan discursivamente de Inglaterra, los sitúan en los márgenes. Les hablan del drama de la mujer en la cultura musulmana, de la poligamia en las culturas afrocaribeñas, situándolos dentro de una construcción artificial que simplemente parece servir a sus propios deseos.

Se pueden encontrar ciertos paralelismos entre este discurso fetichista propio del paternalismo liberal y las prácticas discursivas del colonialismo. Homi Bhabha considera que el estereotipo colonial es un ejemplo claro de fetichismo y, como tal, tiene indudables consecuencias en el tipo de relaciones sociales que se establecen:

The stereotype, then, as the primary point of subjectification in colonial discourse, for both colonizer and colonized, is the essence of a similar fantasy and defence –the desire which is again threatened by the differences of race, colour and culture. [...] The stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality. It is a simplification because it is an arrested, fixated form of representation

that, in denying the play of difference (which the negation of through the other permits), constitutes a problem for the *representation* of the subject in significations of psychic and social relations. (*The Location of Culture* 75)

El fetiche actúa como negación de la subjetividad del Otro de la estructura simbólica, lo convierte en el objeto de sus miedos y fantasías para poder dominarlo social y políticamente. Al negar la diferencia, niega también la igualdad del Otro en el *status quo* de la estructura simbólica, le niega su capacidad de contestación. Sin embargo, la producción de estereotipos-fetiches por parte del discurso colonial es, a su vez, una muestra de su propia ambivalencia, de su debilidad. La interpretación psicoanalítica del fetiche es la del elemento que cubre una ausencia, una falta, un vacío en el individuo⁶ que se produce en un momento muy temprano de su desarrollo. En el plano político, cultural y discursivo, este tipo de mecanismos son muestra de las grietas del propio discurso colonial, lo cual anticipa la posibilidad estructural de invertir esta situación. Pero ¿no funciona de forma similar el uso del fetiche en el discurso liberal de los personajes de la novela?

A pesar de lo que pueda parecer, en los Chalfen no hay un reconocimiento de *la diferencia*, hay una fascinación por *la diferencia*. Para hablar de reconocimiento, sería necesaria la aceptación de la subjetividad del Otro, cosa que evidentemente no se produce en estos personajes. Un ejemplo de este hecho es lo que ocurre en el caso de Irie. A medida que la novela avanza hacia el final, Irie reivindica su condición de sujeto frente a los Chalfen,

⁶ El psicoanálisis clásico establece que el fetiche surge en el momento en el que el niño es consciente de la ausencia del pene en la madre. Rápidamente se vuelve hacia cualquier objeto para poder cubrir esa ausencia. No es mi intención aquí centrarnos en torno a conflictos sexuales inconscientes en los personajes. Sin embargo, sí considero que el psicoanálisis puede aportar determinados análisis estructurales que pueden ser de mucha utilidad en algunos casos.

se enfrenta en la práctica a algunos de los comportamientos de la familia. Y en ese preciso instante, cuando deja de cumplir con los estándares del inmigrante compadecido, del objeto deseado, -y paradójicamente, se parece más a ellos- Irie comienza a tener una relación cada vez más tensa con Joyce: “Oh really [said Joyce]. [Irie] You’re getting more *hysterical* by the day” (433). Como dice Ashley Dawson, “the more Irie attempts to conform to what the family calls Chalfenism, the less interesting she is to Joyce” (*Mongrel Nation* 167) Por el contrario, no ocurre lo mismo con Millat. Su comportamiento crecientemente problemático aumenta aún más el interés que Joyce Chalfen siente por él. Millat se convierte en objeto de su patronazgo, porque la suya es la imagen del objeto deseado: el inmigrante desestructurado, sin una tradición bien articulada, sin unos valores bien definidos: el objeto al que hay que cuidar/¿seducir? maternalmente. Esto también muestra una cierta patología que, según Dawson, afecta a cierto pensamiento multiculturalista: “Joyce’s myopic support of Millat offers an implicit comment on the politics of institutional multiculturalism in Britain, whose advocates have a history of taking the most extreme forms of cultural difference to be the most authentic expressions of collective identity” (*Mongrel Nation* 167). Laura Moss también afirma que “While Joyce is ‘excited’ by the possibilities of a hybridized nation on an intellectual level, when she actually deals with Irie and Millat, she shows a deep seated liberal intellectual racism (neatly illustrating Slavoj Žižek notion of multiculturalism as racism)” (“The Politics of Everyday Hybridity” 14).

Sin embargo, no olvidemos el carácter patológico del fetichismo. Hay una profunda ausencia inicial en aquellos que establecen este tipo de relación con la realidad. En el anterior capítulo hablábamos de los constructos. Y es que

el chalfenismo es un constructo en sí mismo, una necesidad de formular un discurso con el que afrontar la realidad. Por esa razón, Smith parodia la figura de Marcus Chalfen, tan seguro de sí mismo, tan convencido de la manipulación genética de ratones para poder hacerlo, en el futuro, con los seres humanos. Y del mismo modo que los heroísmos y los dioses parecen bastante inútiles y ridículos a ojos de la joven autora británica, también lo son los intentos de Marcus de erigirse en una especie de sustituto de la divinidad: “No one working in a new field, doing truly visionary work, can be certain of getting things through his century or the next without blood on his palm” (420). De nuevo, el discurso del visionario, el discurso del líder que exige el sacrificio inmediato en favor de una promesa utópica e incierta. Los Chalfen quieren ser científicos, racionales, progresistas. Pero hay algo artificial en ellos, algo vacío. Necesitan recordarse constantemente a sí mismos y a los demás su historia de amor, su profunda pasión sexual, como si ese amor y esa pasión no fueran ya más que sombras que se agitan con cada vez menos fuerza. El término “chalfenismo” es un significante ausente de significado, un símbolo cada vez más alejado de lo real. Esa es la razón por la que este liberalismo multicultural está profundamente limitado, porque simplemente sirve para rellenar de significado lo que en otra época pudiera haber de verdadero en la familia Chalfen. Por eso, para algunos críticos,

El multiculturalismo es un racismo que vacía su propia posición de todo contenido positivo (el multiculturalista no es un racista directo; no le opone al Otro los valores de su propia cultura); sin embargo, retiene su posición de *punto de universalidad vacío* y privilegiado [su posición de burgués occidental, sujeto favorecido en el capitalismo global], desde el cual se pueden apreciar (y despreciar) adecuadamente las otras cosas

particulares; el respeto multiculturalista a la especificidad del Otro es la forma de afirmar la superioridad. (*El espinoso sujeto* 235)

En el fondo, esa necesidad de control sobre el otro es lo que alimenta las energías científicas de Marcus, impedir que la realidad socave su posición dominante, que la pluralidad de discursos erosione su hegemonía, del mismo modo que la hegemonía nazi del doctor Perret -maestro y mentor de Marcus Chalfen- estaba al servicio del control social, ideológico y político. Sin embargo, como dice Peter Childs, la novela defiende que “nature and chance supplant attempts to dictate life despite individuals’ and groups’ attempts at religious, social, and genetic engineering” (*Contemporary Novelists* 212).

4.3. Los problemas de “la segunda generación”

Pero ¿qué es lo que posibilita convertir al Otro en un fetiche, en un objeto de deseo? Porque si bien es cierto que la actitud del sujeto que convierte al Otro en un fetiche es sin duda fundamental, también lo es contar con unas condiciones determinadas que hagan posible este proceso. Algo hay en común entre Millat, Magid y Irie que sirve para trazar un cierto camino paralelo entre ellos a lo largo de la novela. Son tres personajes muy diferentes y, sin embargo, existen profundos conflictos de raíz que los asemejan enormemente. Recordemos que los tres son inmigrantes de segunda generación, nacidos de padres –todos menos Archie- que habían llegado a Gran Bretaña en la segunda parte del siglo XX. A pesar del entusiasmo con el que Bhabha y Gilroy parecen valorar la desterritorialización en forma de

diáspora, no hay duda de que este proceso ha originado numerosos traumas entre quienes lo han padecido. En su ensayo sobre la novela, Oliver Grob dice que “the second generation children in *White Teeth* act as seismic registers of the far more distant rumblings of racism among the few remaining veterans and inveterate of England’s glory days, which are clearly no longer relevant to them” (43). Desde mi punto de vista, sin embargo, son víctimas de una gran maquinaria global, la del capitalismo en el que, como dice Robert Young siguiendo la dinámica Deleuziana, “the ‘subject’, instead of being at the centre, is ‘produced as a mere residuum’ of the processes of the desiring machines, the nomadic offshoot of striated mental spaces and of the body defined as longitude and latitude: ‘Individual or group, we are traversed by lines, meridians, geodesics, tropics, and zones marching different bits and differing in nature’” (168).

No obstante, la diáspora no solo ha tenido efectos perniciosos entre los que la han padecido directamente, sino también en sus hijos, entre quienes no han sabido hacia dónde mirar para sentirse integrados: ¿mirar hacia el país de sus padres o hacia el país donde han nacido? La primera opción genera, sin lugar a dudas, efectos completamente desconcertantes. Ya lo hemos visto en Samad: no se puede permanecer mirando hacia atrás como si nada hubiera cambiado, porque el mundo está en constante movimiento. No obstante, la segunda opción genera cuanto menos problemas igualmente desalentadores: ¿cómo identificarse con un país que rechaza o exhibe una falsa actitud paternal hacia ciudadanos británicos que tienen un origen no anglosajón? Esta es la duda, el gran problema que aparece detrás de estos tres personajes, su conflicto de raíz. Porque, como dice Zadie Smith, “this is the other thing about

immigrants (fugees, emigrés, travellers): they cannot escape their history any more than you yourself can lose your shadow” (466).

La falta de una tradición clara donde inscribirse como sujetos es sin duda primordial para entender los vaivenes existenciales que sufren Millat, Magid y Irie. A este respecto es útil reproducir las siguientes palabras de Lemaire: “In the Lacanian perspective, accession to the mediation of the symbol is, therefore, indispensable if the ordering of the world, of things, beings and of life is to be effective” (Lemaire 78). El acceso a la estructura simbólica es lo que nos otorga un estatus de subjetividad. Nos alejamos de la fase Imaginaria que caracteriza los primeros años de nuestra vida y pasamos a ser seres sociales, parte de una estructura de relación entre individuos. Según el análisis psicoanalítico tradicional, es el padre (el gran Otro) el encargado de hacer posible este paso, al ejercer el primer gran acto represivo que separa al niño de su objeto de deseo, la madre. Sin embargo, no debemos entender la figura del padre en un sentido estrictamente familiar –Lacan siempre fue consciente de la estructura profundamente historicista del proceso edípico-. El padre, como primera gran figura autoritaria, no es más que una proyección doméstica del gran Otro, del gran Padre de la tradición, la ley, la religión, el gran represor que lleva a cuentas muchos siglos de historia y que es el que inflige el primer gran sufrimiento al individuo, el que le hace tomar conciencia de su subjetividad. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando circunstancias personales e históricas hacen que este proceso falle, como pasa de hecho en la novela?

Zadie Smith muestra el problema derivado de la ausencia de una estructura estable en Millat, Magid y Irie. Porque el suyo es un proceso edípico fracasado. La historia de ellos tres, la tradición de sus familias, es la historia de

una cultura desplazada, desterritorializada, es una estructura simbólica en proceso de descomposición por las propias dinámicas del colonialismo y del capitalismo global. Como dice Zadie Smith, “It makes an immigrant laugh to hear the fears of the nationalist, scared of infection, penetration, miscegenation, when this is small fry, *peanuts*, compared to what the immigrant fears – dissolution, disappearance” (327). Y sin embargo, la estructura simbólica del mundo occidental también les es ajena, pues los excluye, les impide identificarse con ella, les otorga una subjetividad enferma y alienada. A lo largo de la novela, observamos las consecuencias de esta situación de desplazamiento físico y simbólico. Vemos cómo nuestros tres personajes intentan, la mayor parte de las veces infructuosamente, encontrar algún elemento, alguna estructura en torno a la cual poder configurar su propia identidad, para poder acceder a una condición de subjetividad estable. Y pese a sufrir un conflicto muy similar, su modo de actuar es sustancialmente diferente. De un mismo conflicto, el que yace latente en el interior, surgen diversas formas de afrontarlo y encontrar una forma de superación, diversas historias y muy diferentes cada una de ellas.

4.4. El problema con Millat

En primer lugar, veamos el caso de Millat. Es significativo que Zadie Smith hable de *The Trouble with Millat*. En cierto modo, Millat es una especie de metáfora de la segunda generación en su exponente más desestructurado. No porque Magid o Irie no lo estén de igual manera, sino porque la sensación de desplazamiento es quizá más evidente, quizá más mediática: Millat es el

prototipo del inmigrante de segunda generación, el de la juventud alienada que transporta el conflicto racial y cultural a las calles de Londres en su versión más antisocial:

Still, there was much discussion –at home, at school, in the various kitchens of the widespread Iqbal/Begum clan –about *The Trouble with Millat*, mutinous Millat aged thirteen, who farted in mosque, chased blondes and smelt of tobacco, and not just Millat but all the children [...] *what was wrong with all these children*, what had gone wrong with these first descendants of the great ocean-crossing experiment? Didn't they have everything they could want? Was there not a substantial garden area, regular meals, clean clothes from Marks 'n' Sparks, A-class top-notch education? Hadn't the elders done their best? Hadn't they all come to this island for a reason? To be safe. Weren't they safe? (218-219)

Zadie Smith refleja en este extracto una de las grandes paradojas de los jóvenes de la segunda generación: ¿cómo es posible que viviendo sustancialmente mejor que sus padres, formen sin embargo una generación completamente desestructurada? Ausentes de toda estructura simbólica estable que les permita dirigir su deseo de una manera determinada, los jóvenes de la segunda generación son más vulnerables al poder desterritorializador, desestructurador del capitalismo. Si bien el capitalismo, en su fase inicial, estuvo acompañada e impulsada por una moralidad religiosa protestante, en su fase actual es una gran “máquina deseante”, desvinculada de cualquier valor que no sea el de la acumulación constante y la producción de consumidores. Como dice Žižek, “La presencia espectral del capital es la figura del Otro que no solo sigue actuando mientras se desintegran todas las otras encarnaciones tradicionales del Otro simbólico, sino que incluso es la

causa directa de su desintegración” (*El espinoso sujeto* 377). En el caso de Millat y sus amigos se instala una especie de nihilismo incapaz de dirigir sus deseos de una manera productiva, sino que fortalece una serie de pautas autodestructivas .

Millat trata de paliar las consecuencias de este vacío simbólico creando un personaje en torno a él mismo, convirtiéndose en un líder del impresionante mundo suburbano londinense:

[Millat] was so big in Cricklewood, in Willesden, in West Hampsted, the summer of 1990, that nothing he did later in life could top it. From his first Raggastani crowd, he has expanded and developed tribes throughout the school, throughout North London. He was simply too big to remain merely the object of Irie’s affection, leader of the Raggastanis, or the son of Samad and Alsana Iqbal. He had to please all of the people all of the time. To the cockney wide-boys in the white jeans and the coloured shirts, he was the joker, the risk taker, respected lady-killer. To the black kids he was fellow weed-smoker and values customer. To the Asian kids, hero and spokesman. Social chameleon. And underneath it all, there remained an ever present anger and hurt, the feeling of belonging nowhere that comes to people who belong everywhere. (269)

La desestructuración, la exclusión, hacen que la calle sea el único lugar a través del cual expresar el descontento. Como dice James Procter, “In such contexts, *locale*, and street locales in particular, became key sites for the mobilisation and expression of a community denied access to national discourses of representation” (79). La actitud de Zadie Smith respecto de la cultura suburbana londinense es significativamente satírica. Dista bastante de ser un retrato tan optimista y vital como el que ofrecen escritores como Hanif

Kureishi en sus novelas. Kureishi, como dice Sukhdev Sandhu, “homes in on the capital’s underbelly, its squats, rundown pubs, dangerous Bengali estates and battered motorway arches, in order to show that economic disenfranchisement and low social standing don’t preclude creativity, energy power and newer, more contingent forms of urban community” (261). Sin embargo, *White Teeth* no celebra en absoluto la violencia o la desestructuración social. Por el contrario, Zadie Smith pone de manifiesto las patologías que se esconden detrás de estas asociaciones circunstanciales entre individuos que se producen en la cultura suburbana.

Como dice la joven autora en unas declaraciones citadas por Jane Bryce para la crítica que escribe en la revista *Wasafiri*: “Every moment happens twice: inside and outside and they are two different stories” (79). Existe un significativo abismo entre la apariencia externa y la vida de los personajes. Es posible que Millat sea el líder de la cultura callejera, pero detrás de su imagen se esconde un profundo malestar existencial. No es casual que Millat responda al amor de Irie diciendo: “But you’re different,’ [...] ‘We go way back. We’ve got history. You’re a real friend. They don’t really mean anything to me” (270). Millat distingue profundamente entre el papel social que asegura su supervivencia y el trauma real que se esconde detrás de este; eso es lo que le une a Irie, la conciencia común del desplazamiento y la falta de estructura simbólica en la que integrarse.

El camaleonismo social e identitario de Millat se circunscribe dentro de la propia dinámica posmoderna del capitalismo global. Millat se construye a sí mismo como si fuera el personaje de una película. Se convierte en una especie

de icono sexual de la juventud que lo rodea. Su sexualidad, su magnetismo, tratan de emular a los personajes del mundo mediático:

There has always been and always will be people who simply exude sex (who breath it, who sweat it). A few examples from thin air: the young Brando, Madonna, Cleopatra, Pam Grier, Valentino, a girl called Tamara who lives opposite to London Hippodrome, right slap in the middle of town; [...] Surely the oldest American sentence is relevant here, pertinent to matters economic, politic and romantic: *you either got it or you don't*. And Millat had it. In spades. (369)

Como decíamos en el segundo capítulo de este trabajo, algunos críticos han resaltado la fuerte presencia de la cultura popular en la narrativa de Zadie Smith. La presencia de la televisión y el cine como discursos estructuradores de la realidad, como formas de representación básicas del capitalismo global es sin duda evidente en la novela. Vivimos en el mundo de la imagen, y la televisión ha modificado radicalmente nuestro modo de entender la realidad. Como sostienen algunos críticos, a través de la presencia de la imagen televisiva, “the signifier has been liberated and image takes precedence over the narrative, as compelling and highly artificial aesthetic images detach themselves from the television diegesis and become the center of fascination, of seductive pleasure, of an intense and transitory aesthetic experience” (Kellner 236). La televisión produce un falso efecto democratizador: permite al individuo vincularse circunstancialmente con personajes famosos –vemos la ingeniosa comparación que hace Zadie Smith en el extracto anterior entre todos los personajes célebres y Tamara, la vecina de Millat-. Sin embargo, esta identificación –que genera una sensación de inmenso placer- entre espectador

y personaje es tan solo una fantasía, es superficial, efímera, se produce a nivel imaginario. Y al mismo tiempo, ensancha cada vez más la brecha entre la angustia real del individuo y su propia ficción televisiva. Y esa angustia produce necesidad de crear más ficción, en una especie de situación cada vez más desplazada de la realidad. A lo largo del libro, vemos cómo Millat necesita repetirse una y otra vez su propia construcción como héroe canalla y urbano delante del espejo, llegando incluso a representar el papel de Robert de Niro en *Taxi Driver*.

Por otro lado, el islamismo de Millat también hay que analizarlo teniendo en cuenta las coordenadas de la cultura popular. Su visión del Islam es una especie de pastiche posmoderno que mezcla religión con marihuana y psicodelia, Bob Marley con Alá:

It was a new breed, just recently joining the ranks of the other street crews [...] Their ethos, their manifesto, if it could be called that, was equally a hybrid thing: Allah *featured*, but more as a collective big brother than a supreme being, a hard-as-fuck *geezer* who would fight in their corner if necessary; Kung Fu and the works of Bruce Lee were also central to the philosophy. (231)

El significante (Alá) se vacía inicialmente del significado original y es redefinido por la propia cultura popular dentro de sus propios parámetros. Frente a la profundidad, a la trascendencia de la creencia religiosa, nos encontramos con la plasticidad simplemente estética de la imagen. También el islamismo es una forma que tiene Millat de construir su personaje bravucón. Como dice Helga Ramsey-Kurz, "The young rebel Millat [...] is hardly credited with a better apprehension of the cause which he has subscribed. His peers may admire him

[...] but they do so really only for his perfect impersonations of Brando, Pacino, Liotta. [...] His motives for supporting the 'Keepers of the eternal and Victorious Islamic Nation are correspondingly banal, too' ("Humorising the terrorists or the terrorized?" 76).

Sin embargo, esta imagen plástica, manipulada, convertida en un icono, no significa necesariamente que el motivo de estas acciones de los personajes sea también superficial. Nuestra visión del vodevil posmoderno no consiste tanto en debatir si la posmodernidad es o no es un estadio generalizado de frivolidad. Al contrario, lo que nos interesa es ver cómo detrás de este baile de máscaras, de la construcción artificial de la personalidad, permanece latente un malestar individual y social. Detrás del islamismo de Millat, por muy vacío de religiosidad que pueda estar el significante hay un estado de rabia social evidente. Cuando los chicos se reúnen para acudir a quemar ejemplares del libro de Salman Rushdie –Smith no cita explícitamente al autor-, se preguntan unos a otros si alguien lo ha leído. La respuesta es, obviamente, negativa. Sin embargo, ni siquiera tienen necesidad de leerlo, porque lo que tienen claro es que es la única forma de rebelarse contra la exclusión:

He knew that he, Millat, was a Paki no matter where he came from; he had no sexual identity; took other people's jobs; or had no job and bummed off the state; [...] In short, he knew he had no face in this country, no voice in the country, until the week before last people when suddenly people like Millat were on every channel [...] and they were angry and Millat reconized the anger, thought it recognized him, and grabbed it with both hands. (234)

Millat persiste en su islamismo, cada vez se integra más en sus dinámicas. Se afilia al KEVIN y comienza a practicar cierta abstinencia sexual y abandona su compulsivo consumo de cánnabis. Y sin embargo vemos que lo que sigue moviendo su actitud radical no es sino su rabia. No se puede hablar en ningún momento de verdadera religiosidad en Millat. Como dice Z. Esra Mirze respecto a Millat y sus compañeros de pandilla islamista, “the gang mentality allows them to reverse the inferiority they feel about their religious difference; rather than accepting Islam as a marker of their difference that alienates them from the center, they treat it as a weapon to fight back” (197). La religión no es más que una manera de afrontar las cosas, una forma artificial de crear una especie de estructura simbólica que le otorgue una cierta sensación de subjetividad. Es una estructura –ambivalente- a la cual agarrarse, igual que el cine o las series de televisión, igual que los personajes de ficción.

Cuando Millat se dirige hacia la sala donde se va a producir la presentación del proyecto científico de Marcus Chalfen, decide antes acudir a un viejo banco del parque. Es el banco donde se sentó su padre una noche, deprimido, habiendo constatado que su vida en Inglaterra estaba destinada a la mediocridad. Y en ese banco, en una actitud de desesperación, como para dejar constancia de sí mismo, había escrito “IQBAL”. Dice Dagmar Dreyer que “one can read this as an act of writing back, of asserting his marginalised identity in the topographical centre of the former Empire’s centre” (“London at the Millenium” 174) Pero lejos de interpretar este hecho como un acto de rebeldía paterna, cuando Millat se acerca y ve la inscripción, su reacción no es en absoluto positiva:

It just meant *you're nothing*. And looking at it now, Millat felt nothing but contempt. All life he wanted a Godfather, and all he got was Samad. A faulty, broken, stupid, one-handed waiter of a man who had spent eighteen years in a strange land and made no more than this [la marca donde dice IQBAL] [...] That's why Pande hung from a tree while Havelock the executioner sat on a chaise longue in Delhi. Pande was no one and Havelock was someone. No need for library books and debates and reconstructions. Don't you see, abba? (506)

En este caso, el padre biológico y el padre simbólico (la tradición) se unen representando el fracaso que encarnan el desplazamiento histórico y cultural, una estructura simbólica que se deshace frente al poder desintegrador de estructuras más poderosas. Es necesario mencionar la continuidad histórica que Millat establece aquí entre Mangal Pande y su padre. Del mismo modo que el colonialismo condenó a Pande al ostracismo histórico y a la muerte, el capitalismo ha hecho lo mismo con Samad, anulando su autoridad simbólica, su capacidad de ayudar a su hijo a encontrar un status de subjetividad en el mundo.

Zadie Smith muestra cómo detrás de la actitud radical de algunos grupos islamistas se esconde a veces un profundo malestar social. Detrás de cualquier desestructuración simbólica se esconde un acto de dominación política, económica y social y algunos plantean la violencia –recubierta de religión–, como única forma de combatirla. El caso de Mo Hussein-Ishmael es bastante significativo. No se convierte al Islam a causa de razones religiosas, sino porque es víctima de constantes ataques en su carnicería. Detrás de estas conversiones hay fundamentalmente una resistencia activa contra la hegemonía del capitalismo, contra sus formas de opresión, contra sus

exclusiones sociales. Frente a la *hibridación* como acto poético, Smith parece querer recordarnos el nivel material de la existencia humana, la profunda violencia contenida que de repente explota en forma de cualquier ideología capaz de abrazar la causa idónea en el momento correcto.

4.5. Magid, o la solución asimilacionista

La falta de una subjetividad estable también puede afrontarse con otras estrategias. Una de ellas es la forma asimilacionista que representa el personaje de Magid. Magid es el hijo de Samad al que este había enviado a Bangladesh para evitar que se corrompiera con los valores occidentales. Sin embargo, Magid vuelve a Inglaterra, de la mano de su padrino intelectual, Marcus Chalfen, convertido en una perfecta imitación del prototipo del “British gentleman”: culto, inteligente, racionalista, con exquisitos modales. Como dice Claire Squires, “Magid’s reappearance in London as the “pukka Englishman” is a reversal of the trope of “the returned man” of postcolonial writing in which colonial subjects are sent abroad for their education and return filled with Western ideas” (34). Sin embargo, el proceso de reubicación simbólica, el intento de Magid de alcanzar un status subjetivo a través de la asimilación en el mundo occidental, es un proceso que se empieza a gestar en la novela desde mucho antes, cuando Magid cambia su nombre por el de Mark en el club de ajedrez donde juega. Como dice Zadie Smith:

this was a symptom of a far deeper malaise. Magid really wanted to be *in some other family*. He wanted to own cats and not cockroaches, he wanted his mother to make the music of the cello, not the sound of the

sewing machine; he wanted to have trellis of flowers growing up one side of the house instead of the ever growing pile of other's people rubbish; he wanted a piano in the hallway in place of the broken door off cousin Kurshed's car; he wanted to go on biking holidays to France, not day-trips to Blackpool to visit aunties; [...] he wanted his father to be a waiter, not a one-handed waiter and this month Magid had converted all these desires into a wish to join in with the Harvest Festival like Mark Smith. Like everyone else would do. (151)

Sin duda "His youthful rejection of his identity presages the later, paradoxical, results of Samad's decision to send him back to Bangladesh" (Squires 32). Observamos cómo la desintegración de un tipo determinado de estructura simbólica, de tradición, de historia, está íntimamente ligada al poder fascinante del capitalismo de consumo, como espejo que refleja lo que uno no tiene. Por esa razón, Magid no reconoce la autoridad de su padre, de su tradición, porque es incapaz de proporcionarle todo aquello que otros sí poseen.

La reacción de Magid a la vuelta de su "exilio", su conversión en un anglófilo ortodoxo, tiene evidentemente un componente rebelde, un símbolo del intento de la segunda generación de encontrar un espacio en la metrópolis, al contrario de lo que le ocurrió a Samad. Como dice Z. Ersa Mirze, "Magid's own decisión [is a] way of avoiding the mistakes of his father, who too readily accepted his limitations as an immigrant by taking refuge in religion" ("Fundamental Differences" 195). Pero también es evidente que hay un componente colonial, como se demuestra especialmente en la relación que establece Magid con Marcus Chalfen: Magid es el protegido, el favorito, el individuo que nunca termina de insertarse como sujeto en la estructura simbólica de la cultura que lo asimila, pero cuya vida consiste en la dedicación

total de sus esfuerzos para conseguir culminar este proceso, el de “blanquear” definitivamente su identidad. La relación entre Marcus y Magid es una relación de necesidad mutua. Magid necesita a Marcus para poder subjetivarse en la estructura simbólica del mundo occidental y Marcus necesita a Magid para seguir dotando de significado a su “chalfenismo”:

The phrase ‘a meeting of minds’ was running through his head. He knew this was an absurd thing to think of a seventeen-year-old boy, but still he thought it, *felt it*: a certain relation maybe equal to the feeling his own mentor when the seventeen-year-old Marcus Chalfen first walked into his poky college office. A certain satisfaction. Marcus was familiar with the mutually beneficial smugness that runs from mentor to protegé and back again (ah, but you are brilliant and design to spend your time with me! Ah, but I am brilliant and catch your attention above all others!). [...] maybe he [Magid] had begun to hope, begun to *believe*, that Magid would be a beacon for right-thinking Chalfenism even as it died a death here in the wilderness. (421)

Nos encontramos de nuevo ante un proceso claramente fetichista, muy parecido al que Joyce desarrolla con Millat. Marcus necesita alimentar su ego, conseguir que su discurso narcisista y complaciente se llene de significado. Sin embargo, esto lo hace a costa de Magid, de separarlo aun más de su propia familia, de desplazarlo definitivamente de su tradición cultural. Es una situación típica del colonialismo, de sus parcelaciones, de la ruptura que ejerce sobre las distintas comunidades que deglute con absoluta voracidad: “There is the new comer, then. He no longer understands the dialect, he talks about the Opera, which he may never have seen except from a distance, but above all he adopts a critical attitude toward his compatriots. Confronted with the most trivial

occurrence, he becomes the oracle. He is the one who knows”(Fanon 24). Magid está absolutamente convencido de los experimentos científicos de su mentor, no presta atención a quien pretende apartarlo de Marcus Chalfen. Se ha asimilado completamente. Pero también ha conseguido lo que buscaba desde el principio: estar cada vez más cerca de las comodidades y el tipo de vida que el colonialismo/capitalismo siempre le ha negado a su familia. Como dice la propia Zadie Smith “colonialism is all about class. The middle classes are irresistible to a lot of people and it’s only later that you start to realize the problems with that” (Gerzina 275).

4.6. Irie: la historia hecha histeria

Quizá el personaje más interesante en esta situación de indeterminación y subjetividad indefinida es el de Irie. La propia Zadie Smith lo dice en su entrevista con Kathleen O’Grady: “I think Irie, is kind of a centre” (“A Conversation with Zadie Smith”). Irie es sin duda el personaje más complejo de la novela *White Teeth*. Si bien el resto de los protagonistas se mueve en una escala más bien prototípica, la historia de Irie muestra el largo recorrido de un personaje por los distintos espacios que encuentra para intentar definir su identidad. Un trayecto complicado que tan solo ofrece el horizonte de un futuro aún más incierto. La falta de una estructura simbólica estable y definida se traduce en una búsqueda constante. Irie cambia de un lugar a otro de una manera irregular, desarrolla lo que en definitiva es un comportamiento cercano a la histeria. Veamos el siguiente comentario de Žižek sobre la histeria:

Tenemos histeria cuando el sujeto victimizado mantiene una actitud ambigua de fascinación respecto de la herida, cuando secretamente deriva de ella un placer “perverso”, cuando la fuente de dolor ejerce un cierto magnetismo. La histeria es precisamente el nombre de la fascinación ambivalente frente al objeto que nos aterroriza y nos repugna. Y este excedente de placer en el dolor es otro nombre de *la sexualización*: en cuanto está allí, en cuanto la situación se sexualiza, el sujeto queda atrapado en un círculo perverso. (*El espinoso sujeto* 265)

La presencia de algún trauma doloroso –normalmente algún tipo de desprecio– hace que el acceso del sujeto a la estructura simbólica sea del todo incompleto y se produzcan comportamientos histéricos. El individuo siente una ausencia, una falta –de amor– que es necesario rellenar. Proyecta algún tipo de ideal en el cual considera que de alguna manera va a conseguir la unidad subjetiva tan anhelada –necesita ser querido. Sin embargo, nada puede llenar ese vacío, las fantasías no aportan la ansiada plenitud. La única manera de mantener el deseo es hundirse en una profunda insatisfacción, plegarse a la fijación en el dolor, hasta que una nueva fantasía le haga presagiar al enfermo que la plenitud/unidad subjetiva está al alcance de la mano y siga de nuevo encerrado en esta dinámica imposible.

Irie no soporta la situación de rechazo a la que se ha visto condenada. Tiene una subjetividad enferma, necesita algo con lo que identificarse para encontrar cierto grado de plenitud. Ella no ha hecho como Millat, esconderse detrás de una falsa identidad a través de la cual poder ocultar su angustia. Tampoco ha podido asimilarse como Magid. Su caso es menos social, menos estructural, menos ideológico. Irie es más humana. Necesita ser querida y no sentirse rechazada; por eso lleva a cabo sus estrambóticas acciones. La suya

es la fijación con un dolor, el dolor de la historia, que le impide alcanzar un status subjetivo normalizado. A Irie le duele la historia –su historia-, porque la historia no la deja ser feliz.

Sin embargo, la historia se proyecta en todas partes y de todas las maneras posibles. Se proyecta en su físico: “Now, Irie Jones, aged fifteen, was big [...] and she was landed [...] with Hortense’s substantial Jamaican frame, loaded with pineapples, mangoes and guavas” (265). El cuerpo de Irie en nada se parece al ideal de feminidad occidental, esa imagen que el capitalismo global ha difundido ampliamente. Como dice Zygmunt Bauman, “the primal scene of postmodern social life in the overdeveloped world is being staged in a distinctive private relation to one’s own corporeality, through a disciplinary custodianship that can be specified as the idea of the body as task” (ctd en Gilroy, *Between Camps* 22). Irie se ve forzada a cambiar su aspecto físico, a ir contra la historia que se proyecta en su cuerpo, la misma que la desplaza subjetivamente del país donde vive: “There was England, a gigantic mirror, and there was Irie, without reflection. A stranger in a strange land” (266). Irie intenta sustituir su pelo afro por una larga melena occidental, como si cambiando su aspecto fuera a encontrar finalmente un lugar para sí misma. Resulta irónico lo que nos cuenta Zadie Smith sobre la peluquería a la que acude Irie; el establecimiento es un negocio regentado por un individuo que de repente descubrió que las mujeres negras se gastaban mucho más dinero en peluquería que las mujeres blancas: decenas de mujeres alisándose el pelo para cambiar su aspecto y acercarse así a los cánones de belleza occidental.

La historia es un dolor permanente que también excluye a Irie en el nivel discursivo, en la tradición del país en el que vive, que la sitúa en los márgenes.

Veamos el siguiente diálogo, que se produce en la clase de Irie durante la discusión del soneto 127 de William Shakespeare:

‘Is she black?’

‘Is who black?’

‘The dark lady.’

‘No, dear, she’s *dark*. She’s not black in the modern sense. There weren’t any... well, Afro-Carri-bee-yans in England at that time, dear. That’s more a modern phenomenon, as I’m sure you know. But this was the 1600’s. I mean I can’t be sure, but it does seem terribly unlikely, unless she was a slave of some kind, and he’s unlikely to have written a series of sonnets to a lord and then to a slave, is he? (271-272)

De repente, Irie cree haber encontrado un hueco, una manera de reflejarse en Inglaterra. Encuentra rizos de pelo, alambres negros entre los versos del poema. Quizá, cree Irie, William Shakespeare hablara de una mujer negra, quizá tenga un lugar en la historia de este país donde vive y donde apenas se reconoce. Pero no, pronto la profesora la saca de sus ensoñaciones porque, según le dice, no pueden leerse textos antiguos con una visión moderna. Porque para la profesora, en 1600 es poco probable que hubiera negros en Inglaterra. Y los pocos que pudiera haber tenían que ser sin duda esclavos. De nuevo, la historia se le presenta a Irie en toda su crudeza. No hay hueco para ella en la tradición inglesa y su único espacio escrito está en una cultura esclavizada por el colonialismo. Petra Tornay afirma que “Smith’s choice of Shakespeare’s sonnets as a reference text serves, in particular, to lay bare the oppressive and exclusionist force of a canonical text as promoted by the British educational system” (224). Tornay afirma que Smith refleja la lectura conservadora que se hace de los textos de Shakespeare, como símbolo supremo de lo inglés. Esto, evidentemente, impide una lectura inclusiva: “The

teacher's historically faithful reading of the text provides the final closure to – and simultaneous exclusion of any alternative interpretation” (“Challenging Shakespeare” 225). Esta situación “confirms what Stuart Hall has described as the West's ‘power to make us see and experience *ourselves* as ‘Other’” (225).

Irie queda fascinada con los Chalfen porque son la materialización de su fantasía, el deseo idealizado de una subjetividad estable, la posibilidad de huir del dolor de la historia, de la brecha, del vacío inicial y traumático que ha impedido su acceso normalizado a la vida:

Irie knew the deal she was about to make; she didn't run into it drunk or stoned or desperate or confused, as Millat did. Furthermore, she *wanted* it; she *wanted* to merge with the Chalfens, to be one flesh, separated from the chaotic, random flesh of her own family and transgenically fused with another. A unique animal. A new breed. (342)

Irie necesita sentirse querida, unida a un todo estable, quiere huir de la sensación de desintegración estructural que impera en su familia. Por eso decide trabajar con tanto ahínco para Marcus Chalfen y convertirse en su eficiente ayudante, para llenar de significado su vida. Sin embargo, pronto se desvanece el ideal. Irie se ve desplazada por la llegada de Magid y su fantasía de comunión simbólica con los Chalfen desaparece poco a poco. Pronto se da cuenta de que es una fusión imposible, porque en el fondo, como ya hemos dicho, Irie y Millat no son sino los fetiches del chalfenismo. Y cuando el ideal se derrumba, Irie no puede más que volver al origen de su dolor. De nuevo, la historia, ahora encarnada en la imagen de su abuela Hortense; Irie retorna otra vez a su brecha existencial, a la fascinación histórica ante el horror, la

insatisfacción constante de no encontrar a nada ni a nadie que sea capaz de llenar su vacío.

Como vimos en el capítulo II, la cuestión de la historia es un tema polémico en *White Teeth*. Phillip Tew afirma que “Smith may indicate simply that migrants (like all subjects) can neither escape their history nor yet perhaps resolve the allure of belonging” (*Zadie Smith* 70). Por otro lado, Fred Botting, en su ensayo “From excess to the new world order” (2005) habla de la historia en *White Teeth* como una especie de *fort-da* freudiano, un elemento de fijación al que los personajes aparecen vinculados y donde “Trauma, beyond the pleasure principle [...] remains the place to which one returns” (30). Para Sigrun Meinig,

The representation of trauma in *White Teeth* shows us that the paradoxes of the post-colonial condition, of colonial domination and of immigration are not the result of the meeting of diverse cultures and the incompatibility of different cultural systems. Instead, the traumas in *White Teeth* reveal that the paradoxes of the postcolonial are the result of the emotional cost of the immigrant’s cognitive and geographical dislocation. (“Running at a standstill” 256)

Meinig explica las circunstancias psíquicas del trauma utilizando una explicación de Cathy Caruth: “literally has *no place*, neither in the past in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood” (ctd en Meinig 256). Es decir, según Meinig y Caruth, el trauma pervive en una especie de brecha difícil de acceder, pero que sin embargo genera todo tipo de ansiedades.

Es evidente que parte de estas ansiedades se han transmitido de padres a hijos en *White Teeth*. Igual que es evidente la fijación traumática que tiene

Irie con la historia, a la que vuelve una y otra vez. No nos debe extrañar, por tanto, el profundo enamoramiento que Irie siente por Millat. Significa la fijación por el dolor en estado puro. Representa ese nivel de sexualización descrito por Žižek en definición de la histeria. Irie ama a Millat porque en Millat encuentra reflejado su propio dolor, su propia brecha. Ellos tienen historia, como muy bien nos dice Zadie Smith, la historia del desplazamiento y de la búsqueda infinita de la subjetividad. Cuando Irie va a ver a Millat y termina acostándose con él, vemos una escena de dolor, de sexo violento y nada romántico que termina con el más absoluto vacío. Irie se va llorando a buscar a Magid en casa de los Chalfen. Y también se acuesta con él, repite una escena de sexo con igual sensación desgarradora.

‘It seems to me,’ said Magid finally, as the moon became clearer than the sun, ‘that you have tried to love a man as if he were an island and you were shipwrecked and you could mark the land with an X. It seems to me it is too late in the day for all that’. Then he gave her a kiss on the forehead that felt like a baptism and she wept like a baby. (463)

Estamos ante la materialización del deseo más profundo, del más horroroso, el que muestra el vacío en toda su dimensión. Irie hace el amor con Millat y Magid retorciéndose en su dolor: el hundimiento, la isla, la fantasía más primaria de encontrar la plenitud con quien experimenta el mismo horror del desplazamiento. Pero este es también el deseo necesario, el que produce la transformación, pues permite a Irie dejar de buscar en otros la satisfacción de un ideal imposible y le devuelve a ella misma la responsabilidad sobre su vida, habiendo curado su herida. Irie accede al trauma: supone el atravesamiento del “fantasma fundamental”. Como dice Žižek, “la meta última del análisis es que el

sujeto deshaga el apego apasional que garantiza la (in)consistencia de su ser, y sufra entonces lo que Lacan denomina *la destitución subjetiva*" (*El espinoso sujeto* 284). Esa es la razón por la que Irie "se cura". De repente, su dolor desaparece, la historia ya no es una losa que se cierne sobre su vida y se dice a sí misma que "roots won't matter any more" (208).

4.7. Contrachalfenismo

No es casual que Zadie Smith elija a Joshua Chalfen como futuro compañero de Irie. En el fondo, lo que propone la autora es una visión amplia sobre la realidad. La ausencia de una estructura simbólica determinada es tan patológica como la presencia excesiva de esta. Joshua encarna la imposibilidad del "chalfenismo", del mismo modo que el ratoncito marrón que se escapa al final de la novela. El chalfenismo como discurso a través del cual poder afrontar la realidad es también un fraude:

But he took another deep hit on the joint and it sent him back to twelve, waking up each morning fully expecting a *twelve hours until nuclear apocalypse* announcement, that old cheesy end-of-the-world scenario. Round that time he had thought a lot about extreme decisions, about the future and its deadlines. Even then it had struck him that he was unlikely to spend those last twelve hours fucking Alice the fifteen-year-old babysitter next door, telling people that he loved them, converting to orthodox Judaism, or doing all the things he wanted and all the things he never dared. It always seemed more likely to him, much more likely, that he would just return to his room and calmly finish constructing Lego Medieval Castle. What else could you do? What other choice could you be certain about? [...] But the world happens to you, thought Joshua, you

don't happen to the world. There's nothing you can do. For the first time in his life, he truly believed that. And Marcus Chalfen believed the direct opposite. (497)

De repente, hacia el final de la novela, descubrimos que Joshua no es el perfecto estudiante, el racionalista sabiendo que parecía ser en las primeras apariciones que tiene en la novela. Hay otro Joshua. De nuevo cobran sentido las palabras de Zadie Smith, porque las cosas ocurren por dentro y por fuera y, según el modo de observarlas, aparecen dos historias completamente distintas. Porque de pronto descubrimos que Joshua ha sido un niño completamente reprimido por el discurso narcisista del chalfenismo, descubrimos sus fantasías sexuales, su anhelo de tener una vida llena de aventuras, más allá del círculo egocéntrico de su familia, nos damos cuenta de que quizá él también haya sido un fetiche de sus padres, un individuo predestinado a ser la reproducción calcada de Marcus Chalfen, un significado con el que llenar el significante del chalfenismo. Joshua decide huir de esta situación artificial que le siega la vida, decide militar en una asociación de ecologistas y actuar contra el dogma vital que alimenta la vida de Marcus: la idea de que la vida se puede controlar hasta sus últimas consecuencias. Del mismo modo que Irie se libera de la historia, Joshua se libera del chalfenismo, de su visión de las cosas. Porque la vida, en ambos casos, hay que vivirla, a pesar del dolor del pasado y del incierto futuro al que nos enfrentamos.

4.8. Conclusión

En definitiva, Zadie Smith ofrece una visión profunda de la sociedad plural de Gran Bretaña. Como dice Peter Childs, *White Teeth* “celebrates diversity by implication, while mocking those who try to celebrate it explicitly” (*Contemporary Novelists* 210). Es cierto que en la novela aparece una nueva forma de entender la identidad. Stuart Hall, por ejemplo, afirma que

Identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not ‘who we are’ or ‘where we came from’, so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within, not outside representation. (*Performing Cultural Identities* 4)

Como ya hemos visto, esta visión performativa de la identidad, no determinista, se ajusta muy bien a las tesis de algunos críticos. Pero también es cierto, como se puede observar en la novela, que la afirmación de la pluralidad cultural no es un proceso sencillo. Dista mucho de parecerse a un mero ejercicio poético. En primer lugar, porque siguen existiendo formas de racismo económico y social. Pero también, porque detrás del discurso aparentemente plural de cierta parte de la izquierda, se esconde a su vez una cierta actitud orientalista de fascinación ante *la diferencia* que no se traduce en el reconocimiento de la subjetividad –política, social y existencial- del inmigrante. Hemos podido también observar cómo la integración es un proceso complicado para quien lo experimenta. Pero no solo porque tenga que enfrentarse a los discursos de las estructuras dominantes, sino porque el

inmigrante, particularmente el de segunda generación, lleva tras de sí la historia de una cultura, de toda una tradición simbólica que ha sido desplazada y humillada. Lo social, lo económico, lo cultural se entremezclan en un nivel de complejidad evidente que Zadie Smith refleja muy bien en la novela. Según Tew, “it seems as if Smith reminds her reader a cultural teleology of historical effects of all kinds mirrors the kind of complexity of life itself and this remains inescapable” (*The Contemporary British Novel* 162). Pero en toda teleología hay una cierta idea de desarrollo histórico. No se trata de una vuelta a los constructos más nocivos de la modernidad –quizá porque ni siquiera sería posible-, sino de la articulación de ese desarrollo desde la pluralidad. Creo que el optimismo final de Irie es un optimismo expectante, a la espera de un sentido que decide buscar al lado del joven Chalfen, como si ese gesto radical –de raíces- fuera la antesala de una nueva ética compartida que vaya más allá de la negociación cultural, que es lo que precisamente critican algunos filósofos –sobre todo marxistas- a los estudios culturales. Como dice Žižek:

Si estamos comprometidos en la misma lucha, si descubrimos que –y éste es para mí el auténtico momento de solidaridad- feministas y ecologistas, o feministas y obreros, todos tenemos de repente esta misma revelación: ‘Oh Dios, ¡pero si nuestra lucha es en última instancia la misma!’ Esta universalidad política sería la auténtica universalidad. Y esto, claro, es lo que falta hoy, porque hoy la política no es más que una mera negociación de entre diferentes posiciones. (Reul y Deichman)

Frente a la renegociación constante de *la diferencia*, el final de la novela tiene un sentido emancipatorio más arriesgado, más militante, más universal. Eso sí,

la búsqueda de esos caminos está a la espera de definirse. Y en eso ayudarán las siguientes novelas que paso ahora a analizar.

V

**LA ENCRUCIJADA POSMODERNA EN
THE AUTOGRAPH MAN: ENTRE EL TRAUMA Y
LA ÉTICA.**

5.1. Trauma y cultura

En su libro *Trauma Culture* la profesora E. Ann Kaplan comienza contando cómo los acontecimientos del 11-S cambiaron su vida y la de muchas gentes. Kaplan relata el estremecimiento colectivo por aquellos atentados, la sensación de extrema vulnerabilidad que había entre la gente que deambulaba por las calles o que utilizaba con miedo los medios de transporte sabiéndose vulnerables y esperando que pudiera llegar otra fatal masacre. Los había también que escribían notas de recuerdo a las víctimas, que ponían velas, que ayudaban a poner orden en medio del caos en el que se vio sumida la ciudad. Ann Kaplan también comenta la extraña relación que esos días se produjo con varios de sus compañeros académicos, algunos de los cuales consideraban los atentados una consecuencia directa de la política exterior de los EE.UU. Ella, sin embargo, no podía sumarse a esa tesis. O no en aquel momento en que el dolor era tan reciente y una interpretación ideológica parecía un acto de frialdad ante una situación de tanto contenido emocional, cargada del dolor por la muerte de miles de personas y el sufrimientos de otros miles de familiares. Pero los sucesos del 11-S también tenían un fuerte impacto emocional para ella porque reactivaban recuerdos infantiles traumáticos, los que había vivido durante la II Guerra Mundial, donde los niños asistían al miedo provocado por los bombardeos alemanes en el Reino Unido, donde el metro era el único refugio más o menos seguro y donde las máscaras gas proliferaban por doquier incluso entre niños y bebés para evitar las consecuencias catastróficas de un ataque químico germano. Ambos sucesos podían representar el mal en

estado puro, con los niños de una y otra época soñando con Bin-Laden o Hitler como figuras monstruosas dispuestas a arrancarles de la placidez de la vida con sus padres, pero ambos se explicaban de manera diferente, en contextos históricos distintos y con efectos políticos dispares. Mas ambos estaban unidos por una cuestión, por su capacidad de privar a quienes los padecieron de sus vidas y, en muchos casos, generar efectos traumáticos que hacían revivir experiencias difíciles del pasado o se convertían, ellos mismos, en generadores de nuevos conflictos.

El trauma es un elemento absolutamente presente en la cultura contemporánea. Y las razones son diversas. En primer lugar, los avances de la psicología y la psiquiatría, disciplinas ayudadas en buena parte por el *boom* psicoanalítico que comenzó a finales del siglo XIX y cuyos efectos, a pesar de sus múltiples detractores, sin duda perviven en la sociedad actual. Con Freud se ponía sobre la mesa que el individuo no era un ser transparente capaz de gobernar sus acciones de manera racional, sino que había dentro de él un profundo y oscuro universo de deseos, muchas veces frustrados, muchas veces canalizados de maneras dañinas y destructivas que reflejaban un profundo conflicto psicológico interior. Ese conflicto, sin embargo, no sólo era por circunstancias contemporáneas al desarrollo de las enfermedades mentales, sino que también se hundía en el pasado biográfico del individuo, en problemas y represiones muchas veces traumáticas, a menudo producidas durante la más tierna infancia y con consecuencias que podían manifestarse con los años. Pero Freud no solo era Freud, sino su estímulo a la hora de situar las enfermedades mentales y el malestar humano sin causas explicables en el centro del horizonte científico, que se ha desarrollado exponencialmente con la

progresiva mundialización del conocimiento. Los locos ya no eran solo locos con problemas fisiológicos a los que había que encerrar, sino pacientes con enfermedades que era necesario estudiar, con un pasado, con unas experiencias que ayudaban, en muchas ocasiones, a curarlos. Quizá por esa razón, por esa nueva forma de afrontar las cuestiones mentales, muchos se empezaron a preguntar por qué los veteranos de la primera y la segunda guerra mundial comenzaban, al tiempo de regresar de los conflictos bélicos, a sufrir alucinaciones, pesadillas, estados de ansiedad, depresión. Toda esa tensión y violencia acumulada durante la guerra no solía reventar en el campo de batalla ni en la trinchera, sino justo en el momento en que los cuerpos y las mentes empezaban a sentirse descansados. De nuevo el trauma, que volvía con toda la fuerza del mundo porque en realidad nunca se había marchado. Pero a esas guerras le han seguido otras, en Viet-Nam, Irak, Afganistán, Ruanda, República Democrática del Congo o Sudán. Y también atentados como los del 11-S en EE.UU, el 11-M en Madrid o el 7 de julio de 2005 en Londres, que sacudían y traumatizaban las conciencias más o menos habituadas a la tranquilidad de aquellos que solo veían la guerra por televisión y aquellos días fueron heridos o perdieron a familiares y amigos que simplemente iban a trabajar.

La crítica cultural no es ajena al trauma, y lo ha incorporado como elemento de estudio en las últimas tres décadas. Ann Kaplan distingue tres motivaciones en este proceso de consolidación de los Estudios del Trauma:

- 1) The 1980s wave of books (some popular) by psychologists (some feminists), responding (as did Freud) to war injuries (this time

however to the Viet-Nam War) and to increased awareness of child sexual abuse.

- 2) The unexpected turn of humanists to trauma in the late 1980s (and increasingly from then on), perhaps because trauma theory provided a welcome bridge back to social and political concerns in an era when high theory had become abstract.
- 3) The reaction to what rapidly was seen as a kind of “faddish” interest in trauma, or a collapsing of everything into trauma. (25)

El trauma, por tanto, no está solamente ligado a cuestiones históricas, sino también asociado a experiencias personales como humillaciones, abusos sexuales, pérdida repentina de personas queridas, accidentes brutales que producen un efecto al paso del tiempo, etc. Ya Freud establecía una relación muy estrecha entre ambos tipos de trauma: “La semejanza descubierta entre ambas dolencias neuróticas nos induce a considerar también como traumáticos los sucesos a los que nuestros enfermos de neurosis espontánea parecen haber quedado fijados” (*Introducción al psicoanálisis* 289). Para Freud, el concepto de trauma “lo utilizamos para designar aquellos sucesos que aportando a la vida psíquica, en brevísimos instantes, un enorme incremento de energía, hacen imposible la supresión o asimilación de la misma por los medios normales y provocan de este modo duraderas perturbaciones del aprovechamiento de la energía” (*Introducción* 289). Cathy Caruth aporta una definición menos fisiológica en su libro “Unclaimed Experience” (1996): “an event that [...] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor” (4).

Hay trauma en *The Autograph Man*, simbolizado fundamentalmente por la muerte de Li-Jin, el padre de Alex-Li Tandem al principio de la novela. Esta ausencia siempre presente recorre la novela de principio a fin y se convierte en un elemento central de su estructura narrativa. Pero como señalaba en el capítulo sobre la recepción de la obra de Smith, algunos críticos han querido ver una cierta relación entre esta novela y el mundo post-11S, como si las descripciones urbanas, con apenas referentes físicos identificables, además de la primacía del mundo audiovisual sobre el real, fueran una especie de manifestación narrativa de la desolación contemporánea. No soy muy partidario de hacer analogías demasiado forzadas, porque en ningún momento el 11-S tiene una participación directa en el texto. Quizá, como camino intermedio, podamos quedarnos con una definición que daba Ulrich Baer sobre algunas historias de una colección que editó y que se titulaba *110 Stories: New York writes after September 11*. Según Baer, no todas las historias se referían a estos sucesos de manera directa. Una de las maneras es, simplemente, “[an] unconscious history-writing of the world: as a form of expression that uncannily registers subtle shifts in experience and changes in reality before they can be consciously grasped to have fully taken place” (ctd en Houen 421). Quizá, como titulaba el diario EL PAÍS en un artículo del 8 de septiembre de 2008, el 11-S se trata del *Pearl Harbor de los jóvenes del milenio*. Por último, podemos hablar de un tercer momento, si no traumático, sí de ansiedad, que fue el sufrido por la propia autora tras el éxito de su primera novela. Probablemente, una segunda obra tan centrada en la cuestión de la fama, sus complejidades, sus discursos, su hipocresía, tenga alguna relación con los efectos adversos de la presión mediática que la colapsó. Pero en *The Autograph Man*, el trauma, el

dolor, es sobre todo la constancia de la humanidad de su personaje, el síntoma de su inquietud, que sin embargo, como veremos a lo largo de estas páginas, Alex-Li Tandem trata de esconder inmerso en una especie de orgía de celebridades, fragmentación y compulsividad.

5.2. El espacio hiperreal de Alex

Como señalé en el capítulo II de este trabajo, Knauer y Terentowicz-Fotyga destacan la resonancia claramente baudrillardiana de la segunda novela de Zadie Smith, donde el personaje de Alex parece habitar un espacio que se puede considerar hiperreal. El nudo gordiano de la teoría de Baudrillard se genera a finales de los setenta, con dos términos básicos, el simulacro y lo hiperreal. Baudrillard utiliza a los cartógrafos de *Del Rigor de la Ciencia*, -un relato de Borges donde estos personajes hacen un mapa tan detallado como el mundo real, igualando su tamaño-, para concluir que vivimos en una realidad que no es real, donde la producción del sistema capitalista se ha acelerado de tal modo que ha irrumpido en el mundo cultural y simbólico hasta el punto de acabar con nuestro entorno, eliminando los referentes. En esta situación, siguiendo la analogía borgiana, son los mapas los que anteceden al territorio, ya no son abstracciones, dobles, espejos, conceptos, elementos referenciales, sino una nueva forma de (hiper)realidad. “It is the generation by models of a real without origin or reality” (166). Para Baudrillard,

The real is produced from miniaturized units, from matrices, memory banks and command models –and with these it can be reproduced an indefinite number of times. It no longer has to be rational, since it is no

longer measured against some ideal or negative instance. It is nothing more than operational. In fact, since it is no longer enveloped by an imaginary, it is no longer real at all. It is hyperreal: the product of an irradiating synthesis of combinatory models in a hyperspace without atmosphere. (167)

Terentowicz-Fotyga señala que ese espíritu baudrillardiano se proyecta en el espacio urbano que aparece en la novela, tanto de Londres como de Nueva York, ciudades que son lugares sin apenas referentes físicos identificables, y que a veces parecen más bien una extensión del mundo de la fama y la industria cultural, convertida en el paradigma de este mundo que crea símbolos e imágenes que se alimentan unas a otras sin apenas relación con el mundo real: “Baudrillardian inspiration can be seen in Smith’s subversive mapping of urban space. [...] This denial of mapping leaves readers with a very schematic picture of the city, with bold outlines rather than details or landmarks” (“The Impossible Self” 59-60). Incluso el barrio de Mountjoy, el falso lugar de la periferia donde se centra esta historia, tiene un aura despersonalizada, donde sus habitantes conviven como autómatas, donde la vida social, el compromiso comunitario es el gran ausente; el barrio como simulacro del barrio:

This is where they live, and this traffic is testament to the fact that on a Saturday, at the first opportunity, anyone who lives in Mountjoy is looking for a way out. They are exercising their rights as home-owners. They have not forgotten that ambitious young man [...] who led them through their future property talking of reduced flight schedules and dado rails and promising that fantastic –perfectly fictional, as it turned out– thirty-minute car journey to the City. The people of Mountjoy have based their lives on the principle of compromise, and each night they quietly embrace the earplugs and migraines and stress-related muscular

discomfort they receive in exchange for cheap houses sitting directly in the flight path of an international airport. This is not the Promised Land. This is an affordable, [...] commuter village on the northernmost tip of the city of London. (8)

Pero sin duda, más allá de lo urbano, la dimensión baudrillardiana se proyecta en la novela a través de ese espacio de mitos y símbolos, estrellas cinematográficas, fama, celebridad, que se alimentan y retroalimentan constantemente y generan una especie de realidad paralela en la que vive Alex y, hasta cierto punto, algunos de sus amigos. La profesión de Alex, la de cazador de autógrafos, es en sí misma un síntoma de ese mundo que describe Baudrillard, porque simboliza perfectamente un espacio de intercambio de lo etéreo: “Then the whole system becomes weightless; it is no longer anything but a gigantic simulacrum: not unreal, but a simulacrum, never again exchanging for what is real, but exchanging in itself, *in an uninterrupted circuit without reference or circumference* [las cursivas son mías]” (169). Otro elemento significativo de este universo baudrillardiano es la querencia que tiene Alex por la nostalgia, que se manifiesta en su gusto por el mundo de las películas antiguas y su preferencia por actrices y mitos de otra época, como se refleja en la novela:

It's not the *new* ones. It's the old ones. I don't give a damn about the *new* ones. I don't care if so-and-so makes a convincing paraplegic [...] I don't care if he climbed the Everest. I don't care. All that is useless to me. I can't watch a film after 1969. [...] It's like when you go on about Hollywood ... like saying it's a false religion that only worships pleasure and the rest – then if that's the case, at *least do it properly*. [...] Be *honest*

about it. It's like: *be Clark Gable, be god of masculinity. Be Dietrich, the goddess of whatever, I dunno, easy virtue, say.* (136-137)

El cine antiguo se convierte para Alex en un mecanismo de producción de imágenes y conceptos que contienen aparentes esencias universales, pero que en definitiva parece ser una especie de sustituto para sentimientos y realidades ausentes en el mundo simbólico contemporáneo. Como dice Baudrillard "When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning. There is a proliferation of myths of origin and signs of reality; of second-hand truth, objectivity and authenticity" (170).

Žižek comparte la atonía y esa especie de claustrofobia virtual que Baudrillard describía hace ya algunas décadas y que, según el filósofo esloveno, sigue determinando la vida contemporánea:

En la sociedad consumista tardo-capitalista, la vida social real adquiere de algún modo la consistencia de un fraude escenificado, en el que nuestros vecinos se comportan en la vida real como actores y extras... De nuevo, la verdad última del universo capitalista utilitarista y despiritualizado es la desmaterialización de la propia vida real, su inversión en un espectáculo central. (*Bienvenidos* 17)

Para Žižek, buena parte del siglo XX se ha caracterizado por una cierta pasión por confrontar lo Real lacaniano. Frente al siglo XIX, caracterizado por un pensamiento fundamentalmente idealista, utópico y lleno de horizontes de cara al futuro, el siglo veinte "se ha atrevido a enfrentarse a la cosa en sí, a realizar directamente el añorado Nuevo Orden" (*Bienvenidos* 11). Para Žižek, "el momento verdadero y definitorio del siglo XX es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema

violencia como precio que hay que pagar por pelar capas de la realidad” (*Bienvenidos* 11). La cuestión, según Žižek, es que con el paso del tiempo y la aceleración del sistema capitalista, en su dimensión hipermediatizada y consumista, hemos terminado construyendo una realidad virtual que altera ese esquema, y constituye esa hiperrealidad de la que habla Baudrillard. Hemos pasado a crear un espacio donde lo Real está de alguna manera *domesticado* a través de producciones culturales. El 11-S, por ejemplo, fue traumático, porque lo Real, la pesadilla, la amenaza de desintegración con la que habían fantaseado, que no confrontado, los americanos a través de películas como *Independence Day* atravesaba ese mundo del simulacro y se colaba en la realidad de muchos individuos. Según Žižek,

deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real que solo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción. En resumen, deberíamos distinguir qué parte de la realidad es transfuncionalizada a través de la fantasía de forma que, aunque es parte de la realidad, es percibida como una ficción. (*Bienvenidos* 21)

5.3. La confrontación con lo Real

La ficción ayuda, de alguna manera, a canalizar lo Real, de tal manera que no resulte demasiado traumático. Porque, como dice Žižek , “When we live in a virtual, isolated space, every reconnection with the Real is, of course, something shattering; it is violent” (*Conversations* 119). Pero también es necesario identificarlo y confrontarlo, especialmente si conecta o evoca

sucesos traumáticos. En el caso de Alex y de *The Autograph Man*, lo Real y el trauma, vinculados inevitablemente por la muerte de Li-Jin no se confrontan a priori. Como asegura Furman, “Tandem’s self-destructive refusal to accept the inexorable mutability of life –his father’s death representing the most painful embodiment of this law- is everywhere in *The Autograph Man*” (“The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer” 13). Alex opta por profundizar, no siempre conscientemente, en un cierto mundo de escapismo virtual y mediático, a través de su profesión y de sus aficiones. Se podría decir incluso que es incapaz de reconocer el trauma que marca su vida, lo cual le genera una vida incompleta. Como afirma Terentowicz-Fotyga, “Smith makes it clear that in contemporary media culture the concept of the Real cannot be safely used. The novel’s main motif –autograph collecting- is a perfect illustration of how the notion of authenticity is both essential and impossible” (“The Impossible Self” 65).

Al principio del primer libro de la novela, cuando sus amigos le empiezan a insistir en la necesidad de organizar una celebración fúnebre de carácter judío para recordar a su padre, Alex rechaza cualquier tipo de evocación: “I just... the whole thing is so *perverse*. He’s been dead fifteen years, Ads. And he wasn’t even Jewish” (133). En realidad, Alex se ha ido construyendo poco a poco su mundo, con las imágenes, los actores y actrices como personajes de su propia película, una especie de coraza caractereológica que le permite lidiar con el mundo a pesar de los problemas que le provoca en sus relaciones con los demás. Es lo que su amigo Adam llama el circo Tandem: “Not everything in the world has to turn it into the Tandem roadshow. You’re not the world” (61). Pero a pesar de contrariar a los demás, él se siente como una especie de genio

incomprendido y busca su consuelo en personajes célebres que solo tuvieron éxito con el paso del tiempo:

Alex reflected on the plight of poor Franz Kafka. All day long stuck in that office, drawing the mutilated hands of strangers, the victims of industrial accidents. His genius ignored for so long. Suffocated by colleagues. Ridiculed by friends and family. Almost directly, Alex feels better. Yes, there was always *Kafka*. Alex found examples of ignored genius from history very soothing. (156)

Se trata de una especie de narcisismo muy marcado, una forma de ego sobredimensionado muy característico del mundo contemporáneo y que surge como consecuencia de una vida sin plenitud emocional. Su fijación con el mundo de la fama, esa especie de fantasía heroica y algo paranoide en la que se estanca, en la que se cree el centro del mundo, se relaciona muy bien con las siguientes palabras de Freud:

Esos síntomas de la neurosis obsesiva, representaciones e impulsos que surgen de no se sabe dónde, mostrándose refractarios a todas las influencias de la vida normal y siendo considerados por el enfermo mismo como energías omnipotentes llegadas de un modo extraño o como espíritus inmortales que vienen a mezclarse al tumulto de la vida humana. (*Introducción* 292)

Es bien cierto que una de las características de Alex es un exceso de autoconsciencia, pero eso no le genera en absoluto felicidad:

He was twenty-seven years old. He was emotionally undeveloped, he supposed, like most Western kids. He was probably in denial of death. He was certainly suspicious of enlightenment. Above all, he liked to be

entertained. He was in the habit of mouthing his own personality traits to himself like this while putting his coat on –he suspected that farm boys and people from the Third World never did this, that they were not self-conscious. (63-64)

Las razones de ese malestar hay que buscarlos en los peligros del exceso de autoconsciencia. Como dice Alexander Lowen, “el individuo autoconsciente no es feliz, sufre de un profundo sentido de inferioridad que pretende compensar mediante la consecución del poder” (293). Es decir, un sobredesarrollo de algunas capacidades, que en el caso de Alex le permiten volcar su energía libidinal en el mundo de los cazadores de autógrafos y las celebridades. Para Lowen, “es el individuo autoconsciente el que lucha para escalar posiciones en la jerarquía social y, cuanto más alto se encuentra, más consciente se vuelve de su ego, intensificándose su tendencia al dominio y la lucha que éste implica” (292).

Alex proyecta sus tendencias egocéntricas y su alejamiento del mundo real en una cierta incapacidad para las relaciones personales, especialmente de tipo afectivo. Alex es incapaz de amar. O, por lo menos, de amar bien. Veamos lo que dice sobre Esther:

They had been together as children [...], she was as familiar to him as Mountjoy. He was capable of thinking of her in that very way –as a kind of wallpaper that he did not notice until a spotlight was thrown on it. [...] Yes, he imagined his love on a screen in front of a preview audience; he saw them watching her and ticking the boxes. Yes, he wanted his love at a distance, physically close but in some other way hard to reach. The stranger’s initial impression of love –as an African princess, or the look-alike of this or that actress. [...] Yes, doctor, I want to be her fan. (99-100)

Evidentemente, aquí está presente la cuestión del aura de la que habla Walter Benjamin y que señala Terentowicz en su ensayo (63): el aura como ese elemento mágico que otorga deseabilidad a una persona. De nuevo, la necesidad de Alex de vivir en una especie de mundo virtual, como forma de huir de los efectos del tiempo en su relación sentimental. No en vano, no hay que pasar por alto algo muy significativo que dice el narrador: “Only when they attended their respective universities did he become panicked at the thought of losing it” (99). Alex también siente terror a perderla y quizá el compromiso a distancia sea un intento de prevenir el final, una manera, probablemente patológica, de mantener la vitalidad de la relación. En definitiva, un instrumento para huir de lo Real, la Cosa fantasmática que asusta a Alex y que es la pérdida del amor. O la pérdida del ser querido. Por eso Alex se siente tan a gusto en su relación platónica con Kitty, que no es más que un personaje congelado en el tiempo, una fantasía imposible, algo que alimenta por el simple hecho de saber que nunca va a poder alcanzar, pues la mujer joven de las fotos que admira, ya no existe.

En una dimensión muy similar hay que situar su relación con Boots, la dependiente de una de las tiendas que visita para vender sus objetos de colección. O los intentos de seducir a su vecina, Anita Chang. Son contactos efímeros, superficiales, sin riesgo de deterioro. Alex resume este dilema con una reflexión bastante interesante:

Can women do this too? Can they switch from real people (Esther, only her, always) to fantasy people (Kitty, Anita, Boot, porn girls, shop girls, girl girls) and feel soothed by them? Will they ever tell? They don't tell.

Women don't tell the truth about themselves. About love, about *the way they love*. Or else the truth is genuinely pure, involving no second-guessing –in which case, who could stand to hear it? (161)

En su clásico, *El Arte de Amar*, Erich Fromm advierte, entre otras muchas cosas, dos cuestiones importantes. Una, la trasposición de los patrones de consumo de acumulación a las relaciones sentimentales: “Toda nuestra cultura está basada en el deseo de comprar, en la idea de un intercambio mutuamente favorable [...] El hombre (o la mujer) considera a la gente en una forma similar. Una mujer o un hombre atractivos son los premios que se quiere conseguir” (14-15). Pero también habla sobre la fascinación de enamorarse, sobre ese instante inicial que tanto anhela Alex con tanta intensidad, esa *locura*. Para Fromm, quienes se sienten atrapados constantemente por ese sentimiento “consideran la intensidad del apasionamiento, ese estar *locos* el uno por el otro, como una prueba de la intensidad de su amor, cuando sólo muestra el grado de su soledad anterior” (16). Casi al final de la novela, Esther le hace a Alex su propio diagnóstico acerca de la necesidad que él tiene por sentir siempre esa novedad:

‘There will never never be that moment, don't you get it?’, she asked, punching the arm on the sofa. ‘When you've had all the different people you want, when you're done, when you *settle* for me. People don't *settle* for people. They resolve to be with them. It takes faith. You draw a circle in the sand and you agree to stand in it and believe in it. It's *faith*, you idiot’. (350)

El egocentrismo de Alex lleva a episodios de perturbación mental, como cuando el joven se enfada con su amigo Adam porque cree que lo ha

traicionado contándole a Esther – a la vez hermana de Adam- que le ha sido infiel con Boots. Justo después de despedir a Adam, tras una conversación en la que ninguno de los dos es capaz de hablar con claridad,

He makes notes in his pad about the lunch he has just had, the scraps of conversation he is already forgetting, the perceived deviousness of his best-friend, the significances of this and this, the symbolism of that and the other. It is all a sort of terrible betrayal of himself, of his whole life. Life is not just a symbol, Jewish or Goyish. Life is more than just a Chinese puzzle. Not everything fits. Not every road leads to epiphany. This isn't T.V, Alex, this isn't T.V. [...] Feeling glum and muddled, Alex begins walking up at a clip, wishing he could get over himself, get out of himself, out of this skin, just for a *minute*. (180)

Alex comienza a darse cuenta de que ese mundo congelado en el que vive, con sus estrellas del pasado, un pasado que quizá sirva para sustituir al suyo propio, cargado de la aflicción por la muerte de su padre, quizá no tenga sentido. Incluso sus amigos, su enclave fundamental con la realidad, comienzan a sentirse cada vez más alejados, incluido Adam, sin duda su conexión más importante con el entorno. Por eso cuando su relación con sus amigos se debilita, aquellos a los que expulsa y a la vez necesita, sus fantasmas se reactivan y su mente se quiebra: “This afternoon Alex feels rage. He is having a psychotic interlude”. (182)

Precisamente, Žižek advierte sobre la necesidad que tienen los individuos de mantener un anclaje a la realidad en medio de un mundo que tiende al simulacro. A veces, este anclaje se produce incluso de manera patológica y pone como ejemplo a las personas que practican el *cutting* (hacerse incisiones en el cuerpo): “Lejos de ser suicidas, lejos de expresar un

deseo de autoaniquilación, el *cutting* es un intento radical de recuperar un asidero en la realidad o (y este es otro aspecto del mismo fenómeno) de asentar de manera firme el yo en la realidad corporal, contra la ansiedad insoportable que produce el percibirse uno mismo como no existente” (*Bienvenidos* 14). Pero no solo eso. Žižek también se pregunta: ¿no podríamos considerar que de lo que están escapando es [...] de lo Real mismo que explota en forma de alucinaciones incontroladas que comienzan a hechizarnos cuando perdemos nuestro anclaje con la realidad? (*Bienvenidos* 21). En la misma dirección funcionan algunos mecanismos de Alex para enclavarse en una realidad de la que a la vez escapa a través de su mundo televisivo. Cuando va a Nueva York, por ejemplo, se lleva un montón de objetos personales que le recuerdan a su casa:

The only way he could travel this kind of distance was to make wherever he went as much like Mountjoy as possible. To this end, when he packed to leave, he took what everybody takes –clothes and essentials- but he also placed his extended arm upon his desk and swept whatever was there into a carrier-bag [...] This was travelling without moving. Receipts, bills, unread books with snapped spines, push pins, Posts-its, the famous pound, a very old hairclip of Esther’s, an ageaing muffin, half a joint. (230-231)

5.4. El derrumbe de Alex

El equilibrio inestable en el que vive Alex comienza a desmoronarse a partir de su viaje a Nueva York, donde conoce a Kitty y de alguna manera se inicia su transformación. En esta parte empieza, como dice Terentowicz-

Fotyga, “the quest for the Real” (65). Según Furman, “[Alex] comes to realize in New York [...] the futility of such efforts to stave off change and, ultimately, death. Kitty Alexander, whom he meets and befriends, is now an elderly woman leading a banal existence” (“The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer” 13). El encuentro de Alex con Kitty tiene efectos ambivalentes, pues de alguna manera desmonta la imagen del icono congelado por Alex, esa especie de objeto de deseo irreal sobre el que Alex ha volcado su energía libidinal. En primer lugar, Kitty es bastante reacia a hablar de su vida de actriz, como si de alguna manera desmitificara el pasado mítico con el que Alex ha soñado y en el que pretende seguir manteniéndola congelada:

I get almost no letters ever on this topic. I mean, letters concerning my *cinematic career* –she snorted at this- *if you can give it such a grand name. A few maybe, once a year from the Oscar people- when they remember. But I don’t care for any of it, really. My life has moved on –I mean I hope it has moved on, I flatter myself it has, at least.* (278-279)

Kitty se convierte más bien en un espejo para Alex y, en vez de ser un simple objeto de deseo, comienza a jugar un papel subjetivo bastante importante en la transformación del joven. Sobre las cartas que Alex le ha mandado, por ejemplo, muestra una gran admiración, por lo delicadas y bien escritas que están, pero al mismo tiempo lo interroga sobre su motivación para pasar tanto tiempo de su vida dedicado a escribirle:

‘Why did you write? You are really too young even to remember my last film, no matter my first. I think’, she whispered playfully, ‘it suggests a lack of sexual intrigue in your life, to be interested in this ancient history.

There is no girlfriend, or she is not effective. There is a lack somewhere. I think this must be true. (287)

No deja de ser curioso que la figura que representaba el máximo objeto de deseo de Alex sea quien descifre de manera inmediata sus problemas emocionales y la falta, la ausencia de un desarrollo emocional sano a causa de sus traumas familiares. Pero otra cuestión que afecta a Alex profundamente en su relación consigo mismo, con el mundo que se ha construido a base de defensas neuróticas es el hecho de descubrir que durante todos esos años Kitty no había leído sus cartas, que permanecían escondidas en la casa de su representante y que sólo había podido leer apenas unas semanas antes. De alguna manera, parte de su mundo, de su fantasía, parece un sinsentido de manera retrospectiva y pierde el significado romántico que él mismo se había atribuido con su hazaña de intentar conocer a Kitty. Alex se da cuenta de que ha perdido el tiempo: “‘What kind of person hides a kid’s letters for thirteen years? That was thirteen years of my life’ [...] [he] just wanted to waste thirteen years of...” (282-283).

También es crucial en el derrumbe del mundo de Alex una cierta ruptura con el entorno de los cazadores de autógrafos. Desde el principio de la novela hay una sensación de que este espacio es un ámbito repetitivo, siempre cargado de las mismas anécdotas, cotilleos. Así, entre los dos compañeros de trabajo con los que suele bromear Alex, “every conversation [...] was actually the same conversation, different words, same meaning. A sort of modern Kaddish, a religious chant” (105). Una situación más o menos congelada, llena de palabras, pero vacía de un contenido real. En realidad, parecen ser la otra cara de la moneda del mundo de la fama, algo parecido a una fábrica o a un

mercado de valores donde se mueven sin cesar personas que comercian con las firmas de las grandes celebridades, pero también con objetos vinculados a cuestiones escabrosas como un cuaderno del dirigente nazi Himmler. Unos fetichistas de la fama, pero también del detritus que se produce en torno a ella. Sin embargo, el vínculo de Alex con este mundo se mantiene en tanto en cuanto no destaca demasiado, mientras está dentro de los límites de mediocridad generalizada. Cuando consigue vender todos los autógrafos de Kitty, tras la supuesta muerte de esta, y ganar toda su fortuna, Alex siente su soledad, porque todos lo dejan de lado. Pero sobre todo siente un vacío, como si llegar a la cúspide de su fama no significara nada. Como si se hubiera acabado su propia película: "He was not only not the person they thought he was (rich, lucky, shrewd), he was not the person he was either (useless, damaged, dommed). The truth was somewhere midway, and for the first time in his life he realized that he did not own it" (360).

En el proceso de catarsis de Alex, tiene sin duda mucha importancia el encuentro en el hospital con Duchamp, de alguna manera una especie de mentor e inspirador para Alex. Estoy totalmente de acuerdo con lo que dice Philip Tew de que "through Duchamp Alex relives the origins of his own fear and self-obsession, the trauma of paternal loss and absence" (83). Pero considero que Duchamp no sólo es una figura con resonancias paternas. Es también un reflejo de lo que puede ser la vida de Alex, un desecho de la industria cultural que reniega del mundo en el que se ha movido durante años. Una muestra de que la realidad, lo Real de la muerte, también se cierne sobre el mundo virtual y de la fantasía. Es el propio Duchamp el que aconseja a Alex girar hacia el amor para dar sentido a su vida: "Women are the answer. They

are. If you'll only let them into the story. Women. They are the answer” (171). Y es ahí, delante de un Duchamp moribundo, demacrado por la bebida y una vida inestable, donde Alex parece empezar a reconocer su problema con la fragilidad del ser humano. Veamos este fragmento, que es bastante interesante:

He was unable to take his mind or eyes off the man in the next bed, who was much, much too young to be in this place. It was an affront to Alex's own sense of himself, this out of place youth. It was obscene. There is a time and a place for youth and it's not in a cardiac ward [...] Hospital's are called St Mary's, St Stephen's, St Somebody's. This one was St Cristopher's. They should all be called Job's. Job is the rightful patron of hospitals. Job has guts. Job would ask: why this young man? Why the children's ward? Why (and this last one is almost impossible) the babies in intensive? Why do babies get intensively sick? What is going on here? (370)

La referencia aquí a Job no es gratuita. Quizá uno de los personajes más interesantes de la biblia, representa el sufrimiento del inocente. En el Libro de Job, Satanás le dice a Dios que la santidad y el buenhacer de Job se deben a las bendiciones que éste ha recibido de él. Entonces Dios reta a Satanás a que someta a Job a todo tipo de penurias. A pesar de todo ese sufrimiento, se mantiene fiel a Dios, aunque se pregunta por qué tiene que padecer tanto si él no ha cometido ningún pecado. Esta pregunta representa el viejo dilema filosófico de por qué a menudo los hombres buenos tienen que padecer tanto sufrimiento mientras los que pecan sin parar a veces no sufren ningún tipo de penurias. A ello se enfrenta precisamente Alex. Y remite sin duda a otra pregunta: ¿por qué su padre, Li-Jin, un hombre bueno al que él estaba tan

unido tenía que morir con sólo 35 años? Job permanece fiel a Dios pero a la vez se pregunta, una especie de moderada rebeldía, la tensa relación entre la fidelidad a Dios y el rechazo de la injusticia. Alex lleva toda la vida rebelándose, escapándose de un hecho que considera injusto, tratando de crear un mundo donde él sea el personaje central y pueda controlar las cosas. Pero tampoco lo consigue. Y, sobre todo, no es feliz.

5.5. La cuestión judía y la dimensión ética

La religiosidad de esta novela es una cuestión bastante ecléctica. Por un lado, podría hablarse de un rechazo a la religiosidad oficial en la novela, la que representa Rubinfine, uno de los rabinos y viejo amigo de Alex. Rubinfine decide en parte convertirse en rabino para seguir los designios de su padre, una clásica consecuencia de las actitudes patriarcales dominantes que buscan para sus hijos influencia y poder. Pero también para tener un papel en su comunidad. Nada de trascendencia, por tanto. Más bien una necesidad de mantener la estirpe, la tradición, y tener una posición social que deviene en un dogmatismo algo egocéntrico, incapaz de entender las complejidades de la vida. Veamos el siguiente texto, pues es bastante ilustrativo:

Rubinfine leant forward to look out at Mountjoy. Out there, that was his world. He couldn't conceive of having no power in Mountjoy, no audience. [...] No matter what Mountjoy thought , he had not become a rabbi solely to please his father. In his own small way he had wanted to carry things forward. Like the continuity man on a film set. At the time, this was an analogy that has not satisfied Adam, who thought the call to

the rabbinate should be entirely pure, a discussion a man has with God. But God had never spoken to Rubinfine, really. (200-201)

Sin embargo, sí considero, como afirma Caroline Rody (“The Interethnic Imagination” 122) –y ya señalé anteriormente-, que hay en esta novela una cierta simpatía con una especie de Judaísmo *cool* que representa Adam –y Alex, aunque de una manera más neurótica y desordenada durante buena parte de la novela-, una trasposición de elementos de la mística judía al mundo de la cultura pop. Como señala Knauer en su artículo, “His spirituality is of a postmodern kind and could be characterised by what Bauman calls ‘re-enchantment of the world’, whereby reason ceases to be the only guide, the World becomes re-animated, not given solely by human design, and shows itself full of mysterious meanings and magic” (“Keeping all options open” 28). Esto es un reflejo ciertamente ecléctico de que en la modernidad líquida, la espiritualidad existe, pero tiene una dimensión mucho más personal. La búsqueda de experiencias de Adam, sus flirteos con las drogas para conseguir experiencias místicas, no están teñidos de parodia ni ironía, como ocurre en el caso de Rubinfine. Adam se considera a sí mismo un buscador solitario:

‘There are two aspects of HASHEM [significa, literalmente, ‘el nombre’, una manera de referirse a Dios entre los judíos sin referirse a él directamente], Alex. HASHEM as he is in manifestation and as he is in himself. The first formed a covenant with the Jewish people and they must try to walk together towards him. That’s the point of community. That’s the point of Hasidim, for example. But the second aspect –EIN SOF, AYIN, the Unknowable, the infinite nothing- This can only be approached by the solitary traveler. [...] And that’s me. Alex’. (131)

Sin embargo, a pesar de ser un iconoclasta, Adam mantiene cierta confianza en la tradición, cosa que Alex rechaza. Por eso él insiste en que le rece el Kaddish a su Li-Jin. Pero ese acto social, esa ofrenda pública, no hace sentir bien a Alex, que rechaza los caminos tradicionales y pre-establecidos de alcanzar la espiritualidad. Si no provoca alivio, no sirve: “There’s no other good but feeling good”, he said, shaking his head. ‘Ads, that’s what good is. That’s what you’ve never understood. It’s not a symbol of something else. Good has to be felt” (411). Resulta significativa la manera de narrar el Kaddish que tiene Smith al final de la novela. Un ejercicio paródico en el que Alex repite la oración como un mantra, sin conexión espiritual alguna, mucho más pendiente de los gestos del resto de asistentes que del significado de las palabras que pronuncia.

Jonathan Sell afirma que “as for Alex-Li’s performance of the kaddish, the point about it is that it *is* a performance, a gesture, the sincerity of which is consequently uncertain” (126). Desde mi punto de vista, esta afirmación sería válida si Smith no propusiera un Kaddish alternativo, el que Alex reza en la oscuridad de su habitación, con Kitty y Esther durmiendo, mientras reflexiona sobre lo mucho que las quiere y el miedo que tiene a perderlas:

He hadn’t take it personally [se refiere a la anécdota de una prima que había ido a su casa y no quería dormir allí porque decía que había muertos en las paredes], not for years. He took it cinematically, or televisually –if he took it at all. But here it came –he tried to grab the top of the door-frame to keep himself up- here was the death-punch, the infinity-slap, and it was mighty. He wheeled away from the spot, clutching in his hand something he had accidentally ripped from the wall, his mouth was open like someone had kicked a hole in his face. But he made no noise. He didn’t want to wake the dead. He had control, still. He found

some spot where he could not be Heard, hot and dry and full of towels, and said his Kaddish without gesture or formality –just a wet song into his hands. (392)

Como dice Furman, “Tandem cannot bear to have his father’s yahrzeit [ceremonia fúnebre judía] likewise reduced to a charade” (14) y por eso hace un rezo solitario y profundo. En este largo, pero conmovedor párrafo, Alex se enfrenta por fin a sus miedos, a sus traumas, a lo Real en el sentido de la pérdida y de la muerte. Y quiebra. Deja de lado el mundo cinematográfico y televisivo y se deja inundar por la pena que le produce la ausencia de su padre. Incorpora el trauma a su biografía personal. Pero este acto también tiene una profunda dimensión ética. Es lo que Lacan llama la ética de lo Real. Caruth explica que Lacan acuñó este término tras reexaminar uno de los sueños de la obra de Freud durante sus seminarios. El hijo pequeño de un paciente del médico austríaco había muerto por un incendio en su habitación. Al día siguiente soñó que el hijo se le aparecía en la habitación mientras él dormía y le decía: ‘Papá, ¿no ves que me estoy quemando?’ Para Lacan, ese sueño constituye un encuentro con lo Real de la pérdida. Pero lo más interesante es que ese encuentro tiene dimensiones éticas: por un lado, está la sensación de responsabilidad del padre, por no haber podido salvar a su hijo. Como señala Caruth, “the bond to the child, the sense of responsibility, is in its essence tied to the impossibility of recognizing the child in its potential death. And it is this bond that the dream reveals, exemplarily, as the real, as an encounter with a real established around an inherent impossibility” (103). Es una sensación parecida a la pena terrible de la muerte de Li-Jin: solo, en el Royal Albert Hall, mientras su hijo pequeño iba a buscar un autógrafo. Solo, sin haberle dicho ni a

su mujer ni a su hijo que tenía un tumor cerebral que lo estaba devorando. Por eso la pena constante de la que habla Alex: “And all without Li-Jin. The terrible, undimmed sadness of it. Every time they [Alex y su madre, Sarah] felt it afresh, as if they had planned a picnic, Alex arriving with all the cutlery, Sarah with the mackintosh squares- where was the food?”(91): Sarah corriendo con el frasco de un medicamento chino que había encontrado entre las cosas de su marido para buscar desesperadamente a algún causante de su muerte. En definitiva, la responsabilidad culpable ante una imposibilidad, salvar a un Li-Jin desahuciado. Pero por otro lado, Lacan dice que hay una segunda lectura también ética en ese encuentro con lo Real. Como explica Caruth:

It is this child who, from within the failure of the father’s seeing, commands the father to awaken and to live, and to live precisely as the seeing of another, a different burning. The father, who would have stayed inside the dream to see his child alive once more, is commanded by this child to see not from the inside –the inside of the dream, and the inside of the death, which is the only place the child could now be truly seen –but from the outside, to leave the child in the dream so as to awaken elsewhere. It is the dead child [...] who says to the father: *wake up, leave me; survive to tell the story of my burning.* (105)

El encuentro con lo Real genera una responsabilidad con el Otro que ya no puede expresarse. Una especie de legado. Pero ese legado hay que aceptarlo, más que negarlo, porque si no, retorna sin cesar, como ocurre en el caso de Alex. Como dice Žižek:

la verdadera opción respecto de los traumas históricos no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso.

Deberíamos, por lo tanto, aceptar la paradoja de que, para olvidar de verdad un acontecimiento, debemos primero hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada. Para comprender esta paradoja, debemos tener en cuenta que lo opuesto a la existencia no es la no existencia, sino la insistencia: lo que no existe, continúa insistiendo, tendiendo a la existencia [...] Cuando perdemos una oportunidad ética crucial, y no logramos hacer ese gesto que *lo cambiaría todo*, la propia no existencia de lo que debería haber hecho me atrapa para siempre: aunque lo que no he hecho no existe, su espectro sigue existiendo. (*Bienvenidos 22*)

Sin embargo, como dicen algunos críticos, hay una sensación en la novela de que la transformación que sufre Alex es una catarsis a medias. Sell, por ejemplo, afirma que

Even though both books [los dos libros que componen la novela] culminate in the achievement of a goal (the tracking down of Kitty Alexander and the performance of the kaddish), there is never any sense of Taylorian *telos* being achieved and thus bestowing significance on and providing closure for Alex-Li's identity. (*Allusion 126*)

Desde mi punto de vista, esto se debe a dos razones. Una, puramente estructural. Smith sitúa el Kaddish formal, el que se describe de manera más paródica, justo al final de la novela. Esto mitiga el impacto narrativo del primer Kaddish, el que Alex siente de verdad, en el que recuerda a su padre y llora junto a la cama donde se encuentran Kitty y Esther. Rebaja su significado catártico. Pero otra tiene que ver con la textura contemporánea y posmoderna de la obra, con la acumulación de episodios, reflexiones, digresiones, alusiones, etc, que dificultan la creación de un clímax verdadero. Esta textura

nos remite a una pregunta quizá más filosófica: ¿hasta qué punto es Alex capaz de pensarse desde fuera? ¿hasta qué punto el simulacro no invade su vida y le imposibilita inscribir su subjetividad en un nuevo lenguaje que no sea el del dogmatismo de la tradición que rechaza ni tampoco el de la alienación mediática que lo despersonaliza? Como dice Žižek, “nos sentimos libres porque nos falta el lenguaje para articular nuestra falta de libertad [...] En este preciso sentido, nuestra propia libertad sirve para enmascarar y sostener nuestra más profunda falta de libertad” (*Bienvenidos* 7-8). ¿Cómo es posible pensar en profundidad sin pararse y apearse de la dinámica social? Una de las razones de este proceso es precisamente la acumulación: de imágenes, de movimientos, de intercambios que solo tapan el vacío, como le ocurre a Alex: “en el Occidente desarrollado, la actividad social frenética oculta la identidad básica del capitalismo global, la ausencia de un Acontecimiento [acto transformador]” (*Bienvenidos* 12).

Hay solo un personaje en la novela que parece pensar verdaderamente desde fuera, quizá porque la cultura absolutamente mediática, televisiva, visual, no forma parte de su acervo personal. Ese es Li-Jin. Llama la atención la diferencia entre los dos libros dedicados a Alex dentro de la novela y el dedicado a Li-Jin. Los de Alex son muy acelerados, muy llenos de movimiento, de falta de tiempo y aliento. Una textura muy actual. Pero el libro de Li-Jin es mucho más mesurado, reflexivo, quizá por la cercanía de su muerte, quizá porque de alguna manera simboliza al Padre ancestral que cuida y enseña a su hijo con la autoridad de su sabiduría. No deja de ser sintomático que Smith utilice constantemente la YHVH a lo largo del capítulo. Li-Jin es, a riesgo de ser exagerado, el Dios ausente de la novela, el único con un pensamiento que

trasciende la dinámica cultural contemporánea y que es capaz de identificar la *locura* que se esconde tras el simulacro, el vacío. Veamos este extracto, que hace referencia al combate de lucha libre al que asisten, quizá uno de los espectáculos que mejor ejemplifiquen la farsa de parte de la cultura contemporánea:

Feeling awkward, Li-Jin does exactly that, he suits himself. He turns back to look at the stage. He bites at the nail of his right thumb. He chews the top right off it. What was that all about? [...] What are all these people doing? Why all this fuss? What do you need to do except allow two men to walk on stage, fling off their cloaks, bend their heads low and grasp each other? And yet little blokes in baseball caps run from one end of the stage to the other, shouting instructions. (23)

Quizá ese pensar desde fuera de Li-Jin, ese trascender los discursos dominantes cuando sea necesario articular una postura crítica, sea el verdadero legado del padre de Alex. El re-encuentro de éste con el trauma no es solo una forma de asumir su pasado. Es también recibir este legado, ese sentido de la trascendencia que no tiene que ver tanto con religiones oficiales como con una profundidad espiritual; es decir, las herramientas necesarias para huir de los comportamientos compulsivos de Alex que he analizado en estas páginas, para enfrentarse a su incapacidad de amar o para superar la fijación con fantasías y mitos que lo alejan de un enclave en la realidad. Zadie Smith pone estos temas encima de la mesa porque son los que definen el *Zeitgeist* contemporáneo en una sociedad, sobre todo la occidental, donde el individuo trata de enfrentarse a la incertidumbre y donde incluso el trauma, en especial el histórico, se convierte en un elemento fundamental, a veces

susceptible también de una escritura mediática y uniforme de la realidad. Sin embargo, hallar un lenguaje nuevo, encontrar una manera de ser libres, formular una nueva ética, es otra cuestión más complicada. Con ello continuaré en el análisis de *On Beauty*.

VI

***ON BEAUTY: LA BELLEZA COMO BÚSQUEDA
DE LA AUTENTICIDAD.***

6.1. En pos de la vida ética

En su ensayo “*Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace*”, recopilado dentro de su libro *Changing My Mind*, Zadie Smith analiza esta obra del célebre escritor estadounidense. El ensayo es interesante en sí mismo. Pero lo es más aún en tanto en cuanto Smith destaca una serie de aspectos de la obra de Foster Wallace que están presentes en la suya propia. No se trata tanto de convergencias narrativas, sino de problemas éticos y culturales que la narrativa trata de afrontar de alguna manera y que ambos comparten. Smith considera que Wallace es uno de esos escritores generosos que han utilizado su talento para enfrentarse a serios dilemas del mundo contemporáneo y ofrecer algo más que el puro juego narrativo. Según afirma en su ensayo, “Wallace wanted to interrogate boredom as a deadly postmodern attitude, an attempt to bypass experience on the part of a people who have become habituated to a mediated reality” (*Changing My Mind* 265). El objetivo de Wallace era salir de lo que Zadie Smith denomina “the postmodern trap”, un universo lleno de personajes caracterizados por un exceso de “self-awareness”, que lleva a un mundo absolutamente autorreferencial, caracterizado a menudo por un discurso casi terapéutico que, sin embargo, no es liberador sino que incluso aísla aún más. La base de esta realidad se explica por el exceso de textualismo: “In Wallace’s view, too many practitioners of metafiction enthusiastically embraced the big Derridean idea –‘There is nothing outside the text’- without truly undergoing the melancholy consequences” (*Changing My Mind* 269). El objetivo es precisamente romper con una realidad atrapada en el

lenguaje. A veces -Wallace lo hace- curiosamente, a través de un lenguaje hiperespecializado, manejando léxico de la psiquiatría u otras disciplinas científicas, intentando romper las inercias del lenguaje comunicativo habitual, como si este ya no significara nada y necesitara términos mucho más específicos para designar cosas. Pero también lo hace a través de gestos que persiguen causar una cierta forma de extrañamiento que ayuda a sus personajes –y probablemente a sus lectores- a volver a conectar con una realidad profunda, con uno mismo y con el resto que se pierde en medio del solipsismo posmoderno: un personaje que se arrodilla delante de una amante, un hombre que se empieza a enamorar de una mujer con la que ha tenido un encuentro sexual cuando descubre una experiencia traumática que ella ha padecido, incluso algunas ceremonias cotidianas como una comida familiar que cobran un nuevo valor vistas con otros ojos: “In the day-to-day trenches of adult experience, Wallace once claimed, banal platitudes can have life or death importance” (*Changing My Mind* 284).

Detrás de toda esta metodología se esconde el interés por vivir una vida auténtica. Wallace estaba en contra de toda filosofía de vida que estuviera orientada a conseguir la felicidad, según Smith. En primer lugar, porque para él aislaban al individuo, que trataba de llevar a cabo esta tarea de una manera individual. En segundo lugar, porque esta obsesión con la persecución de la felicidad nos convierte en seres alérgicos al dolor y al sufrimiento intrínsecos a la propia vida. Para Wallace, “the horrific struggle to establish a human self results in a self whose humanity is inseparable from that horrific struggle... Our endless and impossible journey toward home is in fact our home” (ctd en *Changing My Mind* 297). Según Smith, hay una profunda preocupación ética

en toda la obra del escritor estadounidense: “When he offers his readers generous, healthy interpersonal relations as a route out of ‘the postmodern trap’, well, that’s the responsible moral philosopher in him” (*Changing My Mind* 298). Smith dice de él que era un profundo moralista, preocupado por la experiencia comunal entre individuos “before the end, while we are still here”.

Una vida auténtica y una vida ética. Dos preocupaciones esenciales de Foster Wallace que sin duda alguna Smith podría firmar a la hora de definir su propia búsqueda literaria y que se manifiestan con aún más fuerza en su última novela, *On Beauty*, como veremos a lo largo de este capítulo. Una propuesta ética que sin embargo recoge las complejidades y multiplicidades del mundo contemporáneo. Una ética de lo real que no solamente trate de respetar las diferencias, sino de incorporar esas diferencias a la producción de nuevas verdades, nuevos caminos sin transitar donde se siga lidiando con cuestiones como el racismo, las diferencias de clases o las luchas ideológicas, pero sin olvidar que sucesos históricos de gran envergadura, como el 11-S, han redibujado el escenario y se necesitan nuevas respuestas.

El filósofo Alain Badiou considera que tras varias décadas de revolución postestructuralista, nos encontramos en una situación estancada, con una ética que en ciertos sectores progresistas se basa aparentemente en la defensa del respeto a la diferencia, pero en cuya base reside un paternalismo que rechaza cualquier actitud o propuesta que se sitúe al margen de una visión de los derechos humanos definida con un sesgo claramente occidental. Y que sobre todo tiene un enfoque ideológico claramente capitalista, al albur del pensamiento único instalado tras el fin de las utopías marxistas. Según Badiou,

Desprovistos de todas las referencias colectivas, desposeídos de un sentido de la Historia, sin poder esperar más una revolución social, numerosos intelectuales, y con ellos amplios sectores de opinión, se han afiliado en política a la economía de tipo capitalista y a la democracia parlamentaria. En filosofía han redescubierto las virtudes de la ideología constante de sus adversarios de la víspera: el individualismo humanitario y la defensa liberal de los derechos contra todas las coacciones del compromiso organizado. Antes que buscar los términos de una nueva política de emancipación colectiva, adoptaron, en suma, las máximas del orden occidental establecido. (*La Ética* 28)

Para Badiou, la idea actual que existe de la Ética se basa en el rechazo de un Mal (normalmente definido por blancos occidentales) en lugar de construirse en torno a una idea del Bien, que siempre es identificado como utópico y, en última instancia, como susceptible de caer en las pesadillas totalitarias que ha significado el comunismo. Pero, si la Ética se entiende como algo fundamentalmente reactivo, “¿de dónde procederá el proyecto de una transformación cualquiera de lo que es? [...] ¿Cuál será el destino del pensamiento, del que se sabe que o bien es invención afirmativa o no es?” (*La Ética* 39).

Uno de los elementos que más critica Badiou es “la fascinación verdaderamente turística por la multiplicidad de los usos, de las costumbres, de las creencias. Y especialmente por el inevitable abigarramiento de las formaciones imaginarias (religiones, representaciones sexuales, formas de encarnación de la autoridad...)” (*La Ética* 53). Para Badiou, sin embargo, detrás de esta supuesta admiración se esconde en buena medida una sociología “vulgar” que hereda buena parte de los resabios de “la admiración colonial ante los salvajes”. Pero estos “salvajes”, como los llama Badiou, no son solo gentes

de otros países, inmigrantes que vienen a los nuestros o descendientes de estos, sino también los marginados, drogadictos, comunidades de creencias a los que oponemos nuestro reconocimiento y nuestros trabajadores sociales. En esta situación,

Comunidades y culturas, colores y pigmentos, religiones y órdenes religiosas, usos y costumbres, sexualidades dispares, intimidades públicas y publicidad de lo íntimo: todo y todos merece y merecen ser reconocidos y protegidos por la ley. Pero el materialismo democrático admite un punto global de detención para su tolerancia. Un lenguaje que no reconoce la igualdad universal, jurídica y normativa de los lenguajes no merece acceder a esta igualdad. Un lenguaje que pretende regular a todos los otros, regular todos los cuerpos, será llamado dictatorial y totalitario. Entonces, no se trata de tolerancia, sino de un derecho de intervención: legal, internacional, y, si es necesario, militar. Las acciones ofensivas sirven para rectificar tanto las afirmaciones universalistas como el sectarismo lingüístico. (*La Filosofía* 113)

El problema no es tanto una cuestión de pluralidad. Para Badiou, la realidad está constituida de pura multiplicidad y diferencias que existen en sí mismas y no se pueden negar. A modo de provocador, Badiou dice que “la multiplicidad infinita de la especie humana [...] es tan flagrante entre mi primo de Lyon y yo como entre la comunidad chiita de Irak y los corpulentos cowboys de Texas” (*La Ética* 53). El problema es producir verdades, nuevos comportamientos que trasciendan las limitaciones actuales y resulten emancipatorios. Subvertir lo que él considera una cháchara constante, en un marco de opiniones diversas que sin embargo no llevan a ningún lado y mantienen el *status quo*. Es lo que Badiou llama materialismo democrático –aunque también acepta el concepto posmodernidad-, donde solo hay cuerpos y lenguajes (pero no verdades) y “el

cuerpo es el único ejemplo concreto para los individuos desolados que aspiran al placer” (*La Filosofía* 112).

Si en el materialismo democrático la opinión sustituye a la verdad, es mucho más fácil construir castillos en el aire que signifiquen poco o nada, “cuerpos mortales, vidas sufrientes” (*La Filosofía* 113): una relación hipócrita, una sexualidad frustrante, una imagen vacía de contenido, un compromiso político basado únicamente en proclamas y teorías. El objetivo de este capítulo es, precisamente, analizar este estado de aporía en *On Beauty* y definir las posibles soluciones que se articulan. Por un lado, me centraré en los personajes que mejor representan esta especie de *cul de sac*, cuya ideología se convierte en un escudo protector, pero no en una forma real de articular un compromiso emocional con las injusticias y con los demás. Por otro lado, analizaré las estrategias que desarrollan otros personajes para generar una nueva ética capaz de vencer ciertas atonías del pensamiento contemporáneo y trataré de esclarecer el sustrato filosófico y estético del que se alimenta Zadie Smith para construir estos personajes.

6.2. La construcción textual de Howard

Sin duda, quien mejor representa los problemas en la novela es Howard Belsey, porque en él se simboliza una imagen de inconsistencia e improductividad emocional e ideológica. El “mí-mismo” de Howard, como lo llamaría Badiou, el imaginario en torno al cual se organizan creencias, ideologías y fantasías que dan una apariencia de unidad al individuo, parece haberse quebrado. O por lo menos, parece haber entrado en un profundo

conflicto con los elementos de su alrededor e, incluso, con su propia biografía. Ulka Anjaria analiza su comportamiento como la imposibilidad de trasladar los análisis teóricos al ámbito doméstico:

On Beauty raises a further question of how an individual life can unfold if theory, however well-intentioned, is allowed to overdetermine the domestic setting to the extent that it betrays its own politics. Without advocating a return to bourgeois literary aesthetics, Smith's novel reasserts the partial autonomy of domestic life as a counter to its unthinking politicization, suggesting that a rejection of the aesthetic can be as destructive to an individual as a wholehearted capitulation to it. (48-49)

Catherine Lanone, por ejemplo, considera que Howard simboliza ciertas debilidades del pensamiento estructuralista:

Smith dissects poststructuralism's theoretical hegemony. It is not so much deconstruction *per se* which is at stake, but its second-hand dissemination as a politically correct *doxa* which admits no contradiction and bans feelings and personal response [como hace Howard en sus clases]. Deconstruction is supposed to free perception and provide freedom. But in Smith's brilliant parody, Kate [una de las alumnas de Howard] is an alienated outsider whose genuine love for Rembrandt is matched by her bewilderment in class, as other students confidently play the hackneyed game and utter abstract (ready-made) sentences which she fails to grasp. (190)

La famosa escena de la clase de Howard supone, como señala Lanone, un ejemplo de las paradojas de un aparataje crítico incapaz de estimular el gusto por el arte, del desarrollo de la sensibilidad o del puro placer por el hecho de

disfrutar algo bello para caer simplemente en una aporía autorreferencial. También es una clara muestra de la torpeza emocional de Howard, de que todo este mundo teórico ha sido construido para elevarlo a un cierto estatus académico a costa de su entorno personal. Sin embargo, la crítica apenas menciona esta otra escena, la tercera que aparece en la novela de una clase de Howard y en la que se dispone a hablar sobre otro cuadro famoso de Rembrandt, *De Staalmeesters* (en español *Los síndicos de los pañeros*):

How can we know what goes on beyond the frame of the painting itself? What audience? Which questioner? What moment of judgement? Nonsense and sentimental tradition! To imagine that this painting depicts any one temporal moment is, Howard argues, an anachronistic, photographic fallacy. It is all so much pseudo-historical storytelling, disturbingly religious in tone. We want to believe these Staalmeesters are sages, wisely judging this imaginary audience, implicitly judging us. But none of this is truly in the picture. All we really see there are six rich men sitting for their portrait, expecting –*demanding*– to be collectively portrayed as wealthy, successful and morally sound. Rembrandt –paid well for his services– has merely obliged them. The Staalmeesters are not looking at anyone; there is no one to look at. The painting is an exercise in the depiction of economic power –in Howard’s opinion a particularly malign and oppressive depiction. So goes Howard’s spiel. He’s repeated and written about it so many times over the years that he has now forgotten from which research he drew his original evidence. He will have to unearth some of this for the lecture. The thought makes him tired. He slumps in his chair. (383-384)

“How many times has Howard looked at these men?”, pregunta el narrador de la obra de Zadie Smith. Pues muchas, desde que se encontró por primera vez a los catorce años con el cuadro y sentía que los personajes del cuadro lo

miraban, lo escrutaban. ¿Qué ha pasado con el Howard que reconocía una conexión psicológica con el cuadro, que intentaba entender las incógnitas, los desvelos del artista, las intenciones ocultas que perseguía? La respuesta está sepultada por el aparataje teórico con el que se ha construido Howard. Pero en él no hay verdad alguna. Funciona como la coraza caractereológica, una manera de evitar mirarse a sí mismo.

Sin embargo, hay una serie de cuestiones que reaparecen en forma de retorno de elementos reprimidos. A pesar de que Howard rechaza cualquier tipo de interpretación figurativa y emocional, los cuadros que explica como ejemplo de un complejo entramado de relaciones de poder, aparecen ante sí con un fuerte poder evocativo a nivel emocional. Otro ejemplo es la *Lección de Anatomía* de Rembrandt: “He could see himself laid out on that very table, his skin white and finished with the world, his arm cut open for students to examine” (144). Algo similar le ocurre con la música clásica, como durante el concierto de Mozart al que va con su familia. Howard rechaza al músico austriaco porque considera que éste trataba de persuadir a su público con ideas trascendentales: “I just prefer music which isn’t trying to fake me into some metaphysical idea by the back door” (72). Sin embargo, durante el funeral de Carlene Kipps, sufre una especie de shock físico y psicológico mientras ve el ataúd acompañado por el *Ave Rerum* de Mozart y se ve asaltado de un miedo a algo tan trascendental como la muerte:

Howard, who had long ago given up on this ideal, now found himself—in a manner both sudden and horrible—mortally affected by it. He did not even get the opportunity to check the booklet in his hand; never discovered that this was Mozart’s *Ave Rerum*, and that this choir, Cambridge singers; no time to remind himself that he hated Mozart, nor

to laugh at the expensive pretension of bussing down Kingsmen to sing at a Willesden funeral [...] the coffin passing so close to Howard's elbow he sensed its weight in his arms; the woman inside it, only seven years older than Howard himself. (286-287)

A medida que avanza la novela vamos descubriendo que Howard no es quien dice ser, o quiere aparentar, que hay elementos profundamente perturbadores que condicionan su vida y que están relacionados fundamentalmente con su vida familiar. Uno de ellos es la muerte de su madre, que ha provocado una profunda incomunicación con su padre:

Howard sighed and sat down on the green sofa. The moment his head connected with the velvet he felt like he'd been sitting here with Harry these forty years, both of them still tied up in the terrible incommunicable grief of Joan's death. For they fell into the same patterns at once, as if Howard had never gone to university (against Harry's advice), never left his piss-poor country, never married outside his colour and nation . He'd never gone anywhere or done everything. He was still a butcher's son and it was still just the two of them, still making do, squabbling in a railway cottage in Dalston. Two Englishmen stranded together with nothing in common except a dead woman they both loved. (295)

La muerte de su madre es sin duda un suceso traumático que le ha condicionado la vida. Llama la atención que Howard necesite visitar justo su casa en el momento en que asiste al funeral de Carlene Kipps. Sale de la iglesia y no sabe qué hacer, pero "his subconscious had other ideas" y se dirige a Cricklewood, el barrio obrero del que procede. Evidentemente, la visita al barrio tiene algo de re-encuentro con lo real del psicoanálisis que ya hemos analizado en las novelas anteriores y que está tan presente en la obra de Zadie

Smith, ese momento que amenaza con desintegrar la estructura psíquica del sujeto, porque contiene sus fantasmas más terribles. Y descubrimos que parte de los problemas emocionales de Howard vienen de ahí, de su incapacidad para resolver ese problema y cómo el fantasma de la pérdida probablemente le impide la cercanía emocional a las personas a las que quiere, por miedo a que desaparezcan. Una interpretación psicoanalítica más o menos clásica nos llevaría a una especie de complejo de Edipo mal resuelto: en el fondo, padre e hijo se culpan de alguna manera de la muerte de la mujer a la que ambos amaban y cuya presencia era sin embargo la garantía de unidad del triángulo familiar. No en vano, Harold reconoce que el gusto por la cultura era un elemento que unía a su hijo con ella, algo a lo que él siempre ha permanecido ajeno. Cuando Howard le pregunta si está leyendo un libro que ha encontrado en la cocina, Harold le contesta: “that was always more your mum, though, weren't it? Always had a book in her hand [...] ‘Spose that's where you got it from” (298).

Igual de complicada para Howard parece ser su pertenencia a la clase trabajadora. Porque aunque Howard parece sentirse orgulloso de ella, la realidad es que su día a día demuestra cierto rechazo a sus orígenes:

To people like these he would always belong. It was an ancestry he referred to proudly at Marxist conferences and in print; it was a communion he occasionally felt on the streets of New York and in the urban outskirts of Paris. For the most part, however, Howard liked to keep his working class roots where they flourished best: in his imagination. (292)

Hay, en primer lugar, un rechazo a la estética fundamentalmente realista, simbolizada en varios productos sociales y culturales que hay en la casa del padre. Desde una novela del propio Forster –un guiño de Zadie Smith- a la *Mona Lisa*, el cristianismo de parroquia simbolizado por la señora que va a cuidar a Harald, e incluso, a la estética obrera de sillones de terciopelo y paredes con colores chillones y tardes de concursos y teleseries que tanto disfrutó la propia Zadie Smith con su padre. Pero este rechazo tiene también un componente político, porque Harald, el padre de Howard, también simboliza cierto racismo nacionalista de corte proletario, que ya vimos en *White Teeth* en la figura de Mr Hamilton y cuyo discurso normalmente han liderado en Gran Bretaña el National Front y el sector más a la derecha de los tories británicos. Por eso Howard adopta esa actitud que bien podría llamarse una fetichización de la clase trabajadora, que consiste en reivindicar una imagen romántica y, sin embargo, renunciar al desarrollo y contradicciones históricas –algunas dolorosas- del proletariado.

Como señalé en la introducción, Zadie Smith siempre ha hecho gala de cierto orgullo por sus orígenes trabajadores, en una especie de homenaje constante a su entramado familiar, a los fracasos de su padre, pero también a los éxitos conseguidos a base de trabajo por parte de su madre o por ella misma. Y sobre todo, un cierto componente de autenticidad, que considera la antesala, o al menos el camino, para la búsqueda de la felicidad. Un personaje como Howard simboliza todo lo contrario, porque en su intento de huir de la realidad material y cultural, huye de sí mismo, de una cierta conciencia histórica, se acerca al texto y se aleja del contexto. Como decía Walter Benjamin, “la lucha de clases, que el historiador educado en Marx tiene

siempre presente, es una lucha por las cosas burdas y materiales, sin las cuales no existen las más finas y espirituales” (*Ensayos* 65). Precisamente es Benjamin uno de los filósofos que con más hondura conecta con la importancia espiritual y política de la historia. “La tradición de los oprimidos nos enseña entretanto que el estado de emergencia en que vivimos, es la regla. Debemos llegar a un concepto de la historia que resulte coherente con ello” (68). El progresismo textual de Howard es simplemente eso, textual, y su día a día no refleja más que condescendencia con los individuos humildes que hay a su alrededor. Cuando Carl va a su fiesta, por ejemplo, tras ser invitado por Kiki, Howard no puede imaginar que alguien del origen racial y social de Carl haya sido invitado a su fiesta. En realidad, el joven profesor radical se ha convertido en un acomodado burgués, lo que en el fondo le produce una cierta escisión personal cuando su mundo empieza a desvanecerse: “He had run from a potentially bourgeois English life stright into the arms of an actual American one –he saw that now- and, in the disappointment of the attempted escape, he had made other people’s lives miserable” (308). Es precisamente Kiki quien mejor detecta esta incapacidad de Howard para lidiar con lo burdo y material, con lo real, hasta el punto de falsificar aspectos de su propia biografía:

Why did she always concede what was left of the past to Howard’s edited versions of it? For example, she should probably say something when, at dinner parties, Howard claimed to despise all prose fiction. She should stop him when he argued that American cinema was just so much idealized trash. *But*, she should say, *but!* *Christmas 1976 he gave me Gatsby, a first edition. We saw Taxi Driver in a filthy dive in Times Square –he loved it.* She did not say those things. She let Howard reinvent, retouch [...] our memories are getting more beautiful and less real every day [...] Seventeen years earlier, when Lennon died, Kiki had

dragged Howard to Central Park and wept while the crowd sang 'All you need is love' and Howard ranted bitterly about Milgram and mass psychosis. (174)

En el fondo de esta actitud, hay un intento de crear una especie de mito fundacional de su familia que niegue la realidad anterior, cuando vivía con su padre. El procedimiento consiste en sustituir verdades por imágenes, muy en la línea del simulacro de Baudrillard. No en vano, no deja de ser sintomático que en una de las discusiones más importantes de la novela, Kiki le espete a Howard un discurso acusándolo de insensibilidad por hacerse eco de un texto del filósofo francés sobre el 11-S en el que hablaba precisamente de una guerra virtual:

I don't feel I even know you any more... it's like after 9/11 when you sent that ridiculous e-mail round to everybody about Baudry, Bodra – Baudrillard. He's a philosopher. His name is Baudrillard
About simulated wars or whatever the fuck that was... And I was thinking: What is wrong with this man? I was ashamed of you. I didn't say anything, but I was. Howard [...] this is real. This life. We're really here – this is really happening. Suffering is real. When you hurt people, it's real. When you fuck one of our best friends, that's a real thing and it hurts me.
(393-394)

Como dice Gema López, Kiki “tirelessly demands true feeling beyond postmodern theories of somewhat titillating simulacrum and simulation” (“After Theory” 358). Para Philip Tew, “Through Kiki's view of Howard empty posturing, Smith parodies and judges postmodernism's separation from aesthetics and any concrete morality” (*Zadie Smith* 105). Howard desarrolla el clásico gesto neurótico de quien crea un universo fantasmático con el que satisfacer su

necesidad de goce. Y cuando sus mitos fundacionales ya no sirven, cuando la hegemonía histórica, estética y moral que ha establecido en su casa (rechazo al arte figurativo, a la música clásica, a la Navidad, a cualquier tipo de espiritualidad), proyecta su huida hacia adelante en la búsqueda de otras mujeres. Primero con Claire y luego con Victoria, hasta llegar incluso a traspasar sus propios límites morales y disfrutar de la pornografía, que tradicionalmente había rechazado:

Open my mouth. Suck it. Suck it. Suck it. How sexy the words are! Howard, who had almost no personal knowledge of pornography (he had contributed to a book denouncing it, edited by Steinem), was riveted by this modern sex, hard and shiny and fluid-free and violent. It suited his mood. Twenty years ago, maybe, he would have been repelled. Not now. (379)

Sería extremadamente sencillo hacer una lectura moralista clásica de la cuestión de los usos y disfrutes pornográficos de Howard. Sin embargo, Zadie Smith no lo hace, a pesar de que, como E.M. Forster, esta novela tiene profundas implicaciones éticas y morales. Smith se limita sencillamente a describir esos momentos y a narrar las escenas de sexo en las que se ve implicado Howard. Veamos lo que dice Žižek sobre la pornografía:

Su carácter perverso no reside en el hecho obvio de que llega hasta el final y nos muestra todos los detalles sucios, sino en que es concebida de un modo estrictamente formal: en la pornografía, el espectador es forzado *a priori* a ocupar una posición perversa. En lugar de estar del lado del objeto visto, la mirada cae en nosotros mismos, los espectadores, razón por la cual la imagen que vemos en la pantalla no contiene ningún lugar, ningún punto sublime-misterioso desde el cual

nos mire. Sólo nosotros mismos miramos estúpidamente la imagen que “lo revela todo”. (*Mirando al sesgo* 183)

En otras palabras, el foco no se centra en el objeto pornográfico, sino que gira hacia su consumidor. No es necesario entrar a juzgar a Howard porque su sola participación en este juego pornográfico lo vuelve ridículo y perverso a partes iguales. No es cuestión solo de si la pornografía es un acto moral o no, cuya discusión recurre a partes iguales a argumentos éticos y límites jurídicos. Es, sobre todo, y particularmente en este caso, una cuestión de preguntarse a qué motivaciones últimas responde la pornografía, a si en algunos casos no es más que una vía de escape rápida y superficial a vacíos emocionales.

Žižek habla a menudo del imperativo del goce –igual que de un imperativo a la acción o el trabajo- en las sociedades contemporáneas occidentales, donde quedarse simplemente sin hacer nada o renunciar voluntariamente al placer es visto con extrema suspicacia⁷. Badiou, por su parte, considera que la fetichización de la libertad sexual es un rasgo característico de lo que él denomina materialismo democrático. La libertad sexual sería, desde este punto de vista, el paradigma de las libertades. La mayoría de las legislaciones occidentales iría en esa dirección, la de asegurar que no haya restricciones al uso que los individuos hagan de su propio cuerpo –siempre que no sea a expensas de otros-. Sin embargo, para él, esta perspectiva no es completa, porque “no es una cuestión, en efecto, del vínculo –de prohibición, tolerancia o validación- que el lenguaje admite con la virtualidad de los cuerpos. Es cuestión de saber si y cómo un cuerpo participa,

⁷ En torno al imperativo del goce en la sociedad contemporánea, es interesante consultar una entrevista cuyo enlace en internet se señala en la bibliografía y que se titula “La medida del verdadero amor es: Puedes insultar al otro”, realizada al filósofo esloveno por parte de Sabine Reul y Thomas Einchman.

a través de los lenguajes, en la excepción de la verdad” (La *Filosofía* 120). Como el caso de Howard demuestra, la simple participación en las posibilidades del juego sexual, no asegura la consecución de un proceso verdaderamente emancipador que genere nuevas realidades alternativas a la espiral neurótica. Ni siquiera es placentero.

6.3. Los códigos interpretativos de Zora

A pesar del círculo cerrado y asfixiante en el que se mueve Howard, hay personajes que tienen, sin embargo, una dependencia del complejo universo emocional y político que él ha construido. El caso más importante es el de su hija Zora, sin duda la más parecida a su padre. Al principio de la novela, existe una referencia interesante a la Biblia. Jerome le pide a su padre que le diga a Zora que lea un capítulo de la Biblia: “Kiss Zora and ask her to read Mathew 24”. La crítica no le ha dado importancia a esta referencia, pero este capítulo cuenta el momento en el que Jesucristo cuenta cómo será el fin del mundo. Los dos elementos más importantes son la descripción del panorama de miseria y maldad que habitará en la tierra y la advertencia que hace contra los falsos profetas que le precederán antes de que llegue él, el único verdadero, que será quien salve a aquellos que se mantengan del lado de la fe. Este tipo de pensamiento milenarista se puede considerar relacionado de alguna manera con la presencia, a veces muda, a veces explícita, que recorre el trauma del 11-S a lo largo de la novela y que, como ya sugerí en el capítulo anterior, quizá esté presente de una manera indirecta en la narrativa de Zadie Smith. Pero quizá lo más interesante sea la referencia a los falsos profetas, que podría ser

una crítica indirecta que Jerome hace a su padre a través de la religión, algo que Howard no parece identificar por su falta de interés en los asuntos religiosos. Una advertencia a Zora para que elabore un pensamiento propio y se emancipe de la obnubilación que siente por el *mundillo* universitario y su padre. Es evidente que Howard ha pretendido convertirse en una especie de Dios para su familia, guardián de dogmas e ideologías construidas para huir de sus propios recuerdos, como de hecho afirma Kiki en una conversación que tiene con Carlene por el rechazo que Howard siente por las Navidades:

‘Actually he’s incredibly generous. We eat ourselves into a stupor on the day, and he spoils the kids with a crazy amount of gifts come the New Year –but he won’t do Christmas [...]. That’s just the way Howard likes it: no rituals, no superstitions, no traditions and no images of Santa Claus. It sounds strange, I guess, but we are used to it.’

‘I don’t believe you –you’re having fun with me.’

‘It’s true! Actually, when you think about it, it’s pretty Christian policy. Thou shalt worship no graven images; thou shalt have no other God but me.’ (267)

Y es evidente también que Zora es fiel a lo que representa su padre, incluso después de que se descubre que Howard ha tenido un lío extramatrimonial con Claire Malcolm. A veces, esta situación se produce a costa de su relación con su madre, dedicándole respuestas agresivas, cortantes y condescendientes. Cuando habla sobre Claire Malcolm, a la que admira a la vez que recela de ella, por sentir miedo a su rechazo, dice que tiene “Attention Dick Defficiency” (211), en referencia indirecta a la relación que ha tenido con Howard. Zora, sin embargo, no tiene ninguna actitud crítica con su padre, sino que se identifica con él, pero sobre todo, con el discurso intelectual que él representa. Mas Zora

necesita de ese discurso, y quizá por eso no critica a Howard, porque es precisamente su referente máximo. Y lo necesita también como una especie de coraza caractereológica para enfrentarse a sus inseguridades. Quizá quien mejor percibe estas inseguridades es Kiki, quien hace una interesante reflexión después de que Zora le cuente que necesita comprar ropa porque odia todo lo que tiene:

This was why Kiki had dreaded having girls: she knew she wouldn't be able to protect them from self-disgust. To that end she had tried banning television in the early years, and never had a lipstick or a woman's magazine crossed the threshold of the Belsey home to Kiki's knowledge, but these and other precautionary measures had made no difference. It was in the air, or so it seemed to Kiki, this hatred of women and their bodies –it seeped in with every draught in the house; people brought it home on their shoes, they breathed it in off their newspapers. There was no way to control it. (197-198)

Zadie Smith parece siempre preocupada por personajes pre-adultos como Zora, con una escasa confianza en sí mismas -de alguna manera, hay ciertas sinergias entre Irie Jones en *White Teeth* y Zora Belsey en *On Beauty*-. Como casi todos los adolescentes, Zora está pendiente de su imagen constantemente. La escena en la que se prepara para su primer día de clase en la universidad después de las vacaciones es bastante interesante. No se gusta, y rebusca en su armario hasta encontrar un atuendo más o menos adecuado, con el objetivo de parecer una “bohemian intellectual; fearless; graceful; brave and bold” (129). Horas después, su padre la ve ataviada con uno de sus sombreros y se pregunta por qué habrá decidido llevarlo puesto –es curioso cómo juega Zadie Smith con la imagen que tiene uno de sí mismo y la

que proyecta en los demás-. Jonathan Sell afirma que “Zora Belsey is keenly aware of the performative and dialogical character of identity and doubtful of the existence of any essential, private identity once the self withdraws from social relations” (*Allusion* 127). Pero lo que Sell interpreta como un hecho más bien performativo -dentro de su teoría de la identidad como “gesture” en la obra de Zadie Smith- es, desde mi punto de vista, una especie de dependencia patológica de su valoración social, algo que, como veremos, cambia hacia el final de la novela.

Pero como decía, una de las armas que mejor maneja para producir una imagen de sí misma es el uso del lenguaje intelectual y los códigos de la vida académica. Sus apelaciones a Foucault o Sartre parecen más un intento de reivindicar un lugar dentro de la comunidad académica que una querencia genuina por el saber, la filosofía o una postura política determinada. Y su empleo de las estrategias y códigos de la universidad parece incluso perverso en algunas ocasiones. Como cuando acude a ver al decano Jack French porque se siente discriminada por no haber sido aceptada en clase de Claire Malcolm y amenaza de forma victimista con llevar el asunto a las autoridades generales de la universidad:

‘I’m having to consider how the stress and adverse emotions attached to taking matter like this to the advisory board would be likely to impact on me. I’m really worried about that impaction. I just think it’s inappropriate for a student to feel victimized in this way, and I wouldn’t want it to happen to anybody else’.

So now all the cards were laid out. Jack took a moment to examine them. Twenty years of playing this game left him in no doubt that Zora Belsey had a full hand. Just for the hell of it, he played his own. (147)

En ocasiones, Zora adopta una actitud de falsa pose antiuniversitaria, pero a lo largo de la novela muestra una enorme querencia por estar en el centro de la vida académica: “It was typical of Zora that when actually faced with the authority figure she had been cursing out all week she would simply swoon at said authority figure’s feet” (67). Pero esa obsesión es también su propia debilidad, porque hay quienes se aprovechan de ella. Cuando se produce la famosa discusión sobre los derechos de personas con pocos recursos a asistir a algunas clases de la universidad, Claire Malcolm piensa precisamente en Zora para tener que evitar ella misma defender a Carl. Todo hay que decirlo, con gran satisfacción para la joven Belsey, que convierte el asunto en algo casi personal. Porque la realidad es que a Zora apenas le importan los derechos de nadie. Y menos los de Carl, a quien simplemente ayuda por interés, para intentar seducirlo, como él mismo le dice al final de la novela:

‘All I was trying to do was help you. That was all I wanted to do. I just wanted to *help*’.

‘Well’, said Carl [...] ‘apparently you wanted to do a little more than help me [...]. *That’s* what is all about [...] Is *that* why you helped me? I guess I can’t write at all –is that it? You were just making me an idiot in that class. Sonnets! You been making a fool of me since the beginning. Is that it? You pick me up off the streets and when I don’t do what you want, you turn on me?’ (413-414)

El súbito arrebatado de ira que tiene Zora Belsey hacia el final de la novela y que desemboca en esta rotunda pelea con Carl tiene dos lecturas. Una en clave más emocional: por fin Zora descubre en su cuerpo la rabia, los celos, incluso el amor cuando se entera de la relación entre el joven rapero y su archienemiga –por su belleza y su no despreciable inteligencia- Victoria Kipps: “Something

alien to Zora was taking her over, starting in her belly and then rocketing like adrenalin through the rest of her system [...] never in her life had she experienced an emotion as physical as this” (412). Esta imagen no es baladí, pues simboliza la corporeización de las emociones, frente a un ejercicio puramente intelectual. Como dice Lowen, “el individuo neurótico está en conflicto consigo mismo. Una parte de su ser trata de sojuzgar a la otra. Su ego intenta *dominar su cuerpo* [las cursivas son mías], su mente racional trata de controlar sus sentimientos” (*Miedo a la vida* 11). Lo que propone Lowen es precisamente la toma de conciencia de esa realidad emocional a través del cuerpo, donde se proyectan las emociones. Es lo que él denomina “enraizamiento”:

A través del enraizamiento (grounding), el análisis bioenergético brinda una comprensión más profunda de los procesos energéticos del cuerpo que afectan a la personalidad. El enraizamiento se refiere a la conexión energética entre los pies de una persona y la tierra o suelo. Refleja la cantidad de energía o sentimiento que el individuo permite ingresar en la parte inferior de su cuerpo. Revela la relación con el terreno que pisa. (*Miedo a la vida* 17)

Esa especie de catarsis emocional y física es la que permite a Zora acercarse a su madre –que es sin duda quien mejor representa esta dimensión corporal del mundo emocional, como veremos mejor más adelante-. No en vano, es Zora quien, después de su *shock* emocional, corre a buscar a Kiki para contarle el secreto que acaba de conocer, la relación de Howard con Victoria Kipps. Todo un ejercicio de ruptura simbólica y real.

Pero la discusión entre Carl y Zora tiene también una dimensión más política, que corresponde al análisis de los verdaderos motivos que hay detrás de esa actitud aparentemente solidaria de la joven Belsey hacia el rapero. O dicho de otra manera, ¿qué mecanismos inconscientes funcionan en esa aparente solidaridad de Zora con Carl? En primer lugar, el sujeto que recibe el aparente beneficio de la alianza solidaria representa el clásico *objeto a* de la definición lacaniana, el objeto de deseo que unifica el universo fantasmático del sujeto deseante y que le da una aparente sensación de coherencia. Pero también pone de manifiesto una cuestión que sería aplicable asimismo a Howard y al resto del ámbito universitario donde se mueve, la limitación constitutiva del intelectual por su habitual condición de sujeto privilegiado. Lo que Jameson denomina “el principio Heisenberg” del status del intelectual:

El hecho de que es precisamente dicho *status* —en sí mismo una realidad social y un hecho social- el que se interpone entre el objeto de conocimiento y el acto de conocer. En cualquier caso, en la base de esta sociología está la pasión de mirar a través de las ideologías y de las coartadas que acompañan a las luchas sociales de clase y de grupo, involucrando a éstas en niveles cada vez más altos de la complejidad cultural. (*Estudios Culturales* 114)

El problema es que es precisamente esa distancia la que permite el goce con un objeto fetichizado de solidaridad que simplemente se rechaza cuando no cumple las expectativas, como le ocurre a Zora con Carl, o pasa a ser un elemento de interés secundario cuando cualquier otra cosa que convierte en objeto de deseo.

6.4. Los personajes de Claire y Levi

En este sentido, quizá una de los ejemplos más interesantes en la novela es el de Claire Malcolm. Claire adopta la decisión de permitir que alumnos con escasos recursos acudan a sus clases de poesía y sin embargo, rechaza dar la cara por Carl, bajar a la arena de la confrontación política para defender sus supuestas ideas. Su cosmopolitismo es también relativo, no una preocupación esencial por la diferencia o los elementos constitutivos de la otredad. Uno de los ejemplos de esa actitud transcurre durante su conversación con el dueño del Bus Stop, en la visita que hace con los alumnos para la sesión de poesía y música en vivo. Vemos cómo la conversación, aparentemente amistosa –y en francés- se dispersa una vez Claire ha disfrutado lo suficiente de la imagen que ella misma tiene como persona cosmopolita:

‘Vous êtes magnifique, comme toujours. Tu me flattes comme un diable. Et comment va la famille?’, asked Claire, and looked over the restaurant to the bar at the far end [...] ‘Bien’, said Yousef simply, and then, encouraged by Claire’s delight at this pure and honest description, extended it in a manner less to her taste, prattling happily about this longed-for pregnancy, his parents’ second, deeper retirement to the wilds of Vermont, the growth and success of his restaurant [...] But Claire always grew tired of other people’s prose narratives and now patted Yousef several times on the arm.

We need a table, darling, she said in English. (213-214)

La realidad es que a Claire poco le importan las cosas y las personas que la rodean, más allá de su propio uso y disfrute. Su discurso antibelicista, su

postura contraria a los neocons norteamericanos como Bush y Cheney es simplemente una pose que se deshace con sus comportamientos. Durante la fiesta de aniversario de Howard, Claire busca desesperadamente que su amigo y ex amante le presente a un intelectual tan conservador y elitista como Monty Kipps:

Introduce me to Kipps [...] Warren [su marido] is interested in him. And actually so am I. I think public intellectuals are incredibly weird and interesting... it's got to be a kind of pathological tension, and then he has the race thing to contend with... But I just adore his dapperness. He's terribly dapper. (118-119)

Kathleen Wall considera que Claire representa una parte importante de la discusión estética de la novela, entre otras cosas porque el poema que da título a la novela –y que en realidad fue escrito por Nick Laird, el marido de Zadie Smith– se le atribuye a Claire. Y aunque reconoce que esta relación entre el poema y el título de la obra de Smith se produce “ironically”, también considera que “the result is, frankly, a lovely, suggestive poem whose meaning eludes me, perhaps the way a definition of beauty eludes me” (767). Desde mi punto de vista, sin embargo, la relación de Claire con la novela es fundamentalmente paródica. Smith, a pesar de estar casada con un poeta, siempre ha reconocido no ser demasiado aficionada a este género literario. Y ha elegido a una poeta para reflejar una cierta inconsistencia del mundo universitario, más preocupado por aparentar y reflejar posturas grandilocuentes que por encarar problemas existenciales verdaderos. La belleza de Claire no es en absoluto la belleza de Kiki, que también es la belleza de Zadie Smith, una idea que, como veremos más adelante, se emparenta con un fuerte compromiso ético y moral y el

anhelo de encontrar la profundidad del ser. Ironía más que belleza, por tanto, en la imagen de Claire. Lo cual no significa que Smith trate a su personaje con frivolidad. Por el contrario, profundiza en las causas emocionales que explican su comportamiento, sus poses y sus deslices, sus inseguridades. Refleja cómo sus encuentros con los mitos, con Ginsberg, con Ferlinghetti, no significan en realidad más que una historia y una imagen social. Pero Claire también tiene salvación, en realidad todos la tienen en las novelas de Zadie Smith. Y Claire comienza a investigar en las causas de su comportamiento a través de sus consultas con el analista:

So far this much was clear: Claire Malcom was addicted to self-sabotage. In a pattern so deeply embedded in her life that Byford [su analista] suspected it of being rooted in her earliest babyhood, Claire compulsively sabotaged all possibilities of personal happiness. It seemed she was convinced that it was not happiness that she deserved. (223)

Ironías de la novela, es la propia Claire quien mejor define, quizá por comparación consigo misma, lo que significa el personaje de Kiki: “For Claire, Kiki was not only evidence of Howard’s humanity but proof that a kind of woman had come into the world as promised, as advertised” (227).

La lectura política que se puede hacer de personajes como Howard, Zora o Claire es fundamentalmente sintomática, refleja las incoherencias entre el discurso individual y las prácticas reales del día a día, la ausencia de un verdadero discurso emancipario, el mantenimiento del *status quo*. Pero hay personajes que tienen un componente casi estructural, a través de los cuales pueden visualizarse movimientos de fondo más importantes que redefinen la realidad ideológica que se entrevé en la novela. Uno de ellos es Levi, el más

joven de la familia Belsey. Levi no se siente a gusto dentro del entorno en el que vive. Sin embargo, la raíces de ese malestar son difusas y diversas. Por un lado, podríamos hablar de motivaciones puramente adolescentes, de la necesidad de romper con el núcleo familiar en el que ha crecido con el objetivo de configurar su propia personalidad. El personaje de Howard hace una reflexión interesante sobre esta cuestión:

Howard assumed his son was embarrassed by him. Shame seemed to be the male inheritance of the Belsey line. How excruciating Howard had found his own father at the same age! He had wished for someone other than a butcher, for someone who used his brain at work rather than knives and scales –someone more like the man Howard was today. But you shift and the children shift also. Would Levi prefer a butcher? (24)

Sin embargo, a medida que avanza la novela, queda claro que hay un problema fundamentalmente identitario en esta situación de disconformidad. Levi no se siente parte del ambiente y del vecindario donde se ha criado. Por eso se busca un trabajo en la ciudad:

The job itself was no occasion for joy [...] All it was good for was giving him a reason to get out of the toy-town that was Wellington and a bit of money to spend in Boston once he got there. [...] Levi's shift finished at four. He left the city reluctantly, as always. He got back on the subway and then the bus. He looked out with dread at Wellington as it began to manifest itself outside the grimy windows. The pristine white spires of the college seemed to him like the watchtowers of a prison to which he was returning. (79)

Una de las cuestiones que más le preocupan está relacionada con su posición de joven negro en un barrio lleno de blancos burgueses y académicos, donde a veces se siente observado como un extraño. Evidentemente, esta sensación de alienación pone en cuestión los logros de la sociedad multicultural, la posibilidad que tienen los jóvenes negros de sentirse parte integrante de una sociedad mezclada que nos lo juzga con viejos estereotipos o si, por el contrario, perviven actitudes racistas. A esto hay que sumar el escepticismo frente al multiculturalismo que se ha instalado tras el 11-S, provocando un giro hacia posiciones más conservadoras. Como dice Paul Gilroy, "The fundamental point is that today, Cosmopolitan estrangement and democracy enriching dissent are not prized as civic assets. They are just routine signs of subversion and degeneration" (*After Empire* 27). Levi se siente a disgusto en un ambiente que, de alguna manera, no reconoce su identidad. Por eso se busca un trabajo en unos grandes almacenes donde convive día a día con otros jóvenes afroamericanos. Sin embargo, como se puede observar en la novela, su actitud es algo impostada, responde más a la necesidad de buscar un lugar propio que a un verdadero sentimiento colectivo. La huelga que organiza contra la tienda porque los obliga a trabajar el día de Navidades es una especie de pantomima, porque él sabe que no se juega nada, mientras sus compañeros, mucho más humildes, sí lo hacen. Es todo una ficción más que una realidad. Por eso, cuando el encargado de la tienda le dice que sabe perfectamente de la zona de donde viene, decide dejar el trabajo, porque toda la ficción se ha venido abajo y ya no juega el papel de satisfacer sus necesidades.

Algo similar le ocurre a Levi con los haitianos con los que se comienza a reunir tras dejar su trabajo. Por un lado, encuentra una razón de ser, se siente entre *hermanos*, con los que llega a formar incluso un grupo de hip-hop:

They thought he was fly-by. But he did turn up, and they'd respected him for it. He'd done more than turn up –he had demonstrated how helpful he could be. It was his own articulate English –comparatively speaking- that had got their tape played and convinced the MC to let ten guys on stage at the same time and made sure they were given the crate of beer each act is promised. He was in. These past few days, coming down to meet the guys after school, hanging with them, had been an eye-opener for Levi. Try walking down the street with fifteen Haitians if you want to see people get uncomfortable. He felt a little like Jesus taking a stroll with the lepers. (243)

Esa sensación de pertenencia es real, supone entre otras cosas formar parte de un grupo desde el cual enfrentarse al resto del mundo, no sentirse rechazado. Pero se sigue articulando desde un punto de vista fundamentalmente individual. La idea que tiene Levi de sí mismo como “el Jesús de los leprosos” revela que en su actitud hay un cierto paternalismo humanitarista, una cierta impostación. Por eso, su compañero de venta ambulante, Choo, comienza rechazándole, porque es consciente de los motivos por los que Levi se ha unido a ellos. Y le dedica una frase cargada de ironía al final de una jornada de trabajo, como se ve en este diálogo:

‘But they say they never see you there, in Roxbury. The others. They say they never see you’.

‘Yeah, well. I pretty keep myself to myself’.

'I see. Well, maybe we shall see each other there, Levi, said Choo, and his smile grew wider, down in the hood'. (248)

La relación entre Levi y el grupo de colegas haitianos implica una reflexión sobre cómo se imbrican los conceptos de raza y clase social⁸. ¿Hasta qué punto es posible una identificación real entre Levi y el grupo de inmigrantes haitianos con los que se mueve? Una de las posibles respuestas a este tema la dan Toni Negri y Michael Hardt en su obra *Imperio* (2002) y es lo que ellos llaman racismo posmoderno o racismo imperial, basándose en parte en algunas ideas desarrolladas por Deleuze y Guattari:

Deleuze y Guattari nos desafían a concebir la práctica racista no como divisiones binarias y como exclusión, sino como una estrategia de inclusión diferencial. No se designa a ninguna identidad como el Otro, nadie queda excluido, es decir, no existe lo exterior. Así como la teoría racista imperial no puede proponer como punto de partida ninguna diferencia esencial entre las razas humanas, la práctica racista imperial no puede comenzar excluyendo al otro racial. Antes bien, la supremacía blanca funciona absorbiendo primero la alteridad y luego subordinando las diferencias a los distintos grados de desviación en relación con las características del hombre blanco. Esto nada tiene que ver con el odio y el temor al extranjero, al Otro desconocido. Es un aborrecimiento que nace de la proximidad y se elabora a través de los grados de diferencia del vecino. (184)

Evidentemente, Levi y sus amigos están en distintos grados respecto a esa supremacía blanca, pero también hay un lazo que los cohesiona. Aún así, existe una brecha social entre ellos que es difícil, en la práctica y en la teoría,

⁸ Un ensayo muy interesante sobre la relación entre raza y clase social es "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance", de Stuart Hall (ver en la bibliografía).

de solucionar. Levi es un negro burgués. La única manera parece ser la de revelar la lógica capitalista que se esconde detrás de estas relaciones de desigualdad. Hacia el final de la novela, Levi descubre que sus *hermanos* haitianos, lejos de ser un fetiche cultural con el que llenar un vacío, son seres humanos afectados por la política económica y militar de EE.UU. Y sobre todo descubre que no son agentes pasivos, personas de las que compadecerse. El descubrimiento de que su compañero Choo era profesor de francés en Haití, como muchos profesionales de ese país que trabajan limpiando en la Universidad de Wellington, le muestra en parte la lógica del sistema. Frente a este descubrimiento, Levi adopta la única postura socialmente digna, la del militante. Evidentemente, Smith establece aquí una denuncia del neocolonialismo, que convierte a trabajadores cualificados en mano de obra barata para realizar aquellas tareas que la sociedad acomodada de un país ya no quiere llevar a cabo. Pero esta militancia es polémica, porque a través de ella, Levi se atreve incluso a robar el cuadro de Erzulie, sin saber que había sido comprado legítimamente por Carlene Kipps y no expoliado por su marido, Monty. ¿Qué significa eso? ¿Hasta dónde puede llegar la vocación militante? Como bien señala Susan Alice Fischer, “ironically it is through this ‘theft’ that Kiki will learn of her legacy, which the Kippses have stolen from her” (294). Zadie Smith bien podría haber “condenado” a Levi por su robo, pero parece que no lo hace, hasta el punto de que esta acción desencadena toda una serie de efectos positivos para Kiki. Lo que hace Lévi es lo que Žižek denomina un “Acto político”.

Un Acto implica siempre un riesgo radical. [...] El Acto ocurre en una emergencia, cuando uno tiene que correr el riesgo y decidir sin

legitimación, comprometiéndose en una especie de apuesta pascaliana con la idea de que el propio Acto creará después las condiciones de una legitimación democrática retroactiva. (*Bienvenidos al desierto de lo Real* 119)

A través de las consecuencias positivas del robo, parece como si Zadie Smith exonerara de culpas a Levi, como si reconociera que en su comportamiento ha habido una dimensión ética irreprochablemente limpia.

6.5. La transformación de Kiki

Sin duda alguna, el otro gran personaje con problemas con el entorno en que vive es Kiki. Los motivos son diversos y parecen haberse desencadenado sobre todo a partir de la infidelidad de Howard. Kiki evoca a menudo su pasado juvenil, cuando todavía era una belleza, compartía su trabajo con largas tardes de activismo y tenía una vida bohemia y llena de amores, algunos de ellos mujeres. Quizá Kiki sea uno de los personajes más autocríticos social y políticamente. En primer lugar, cuestiona el modo de vida que lleva, entre otras cosas, el hecho de tener servicio en casa: “Monique stood where she was, clutching her zip. Kiki stayed in her strange moment, nervous of what this black woman thought of another black woman paying her to clean” (11). Como ha comentado la crítica –y expuse en el capítulo sobre la recepción de las tres novelas- Kiki es consciente de que el ambiente académico, burgués y fundamentalmente blanco en el que vive, produce una serie de estereotipos raciales sobre ella, a menudo sexuales, a menudo maternos, que en cierta manera constriñen su personalidad. Pero no voy a centrarme en esta cuestión,

que está suficientemente estudiada y sobre la cual, en el caso de esta y otras novelas, existe mucha literatura escrita.

Podría decirse que existen dos Kikis a lo largo de la novela. La primera, mucho más preocupada con el universo familiar creado con Howard. Un universo cargado de cosas positivas (como sus hijos), pero también de limitaciones. Una de las características fundamentales son sus constantes referencias al cuerpo, que ha engordado tremendamente con los años:

It was a mirror-world she had stepped into her mid forties, a strange fabulation of the person she believed she was. She could no longer be meek or shy. Her body had directed her to a new personality; people expected new things of her, some of them good, some not. And she had been a tiny thing for years and years! How does it happen? (47)

Hablábamos antes de la relación entre el cuerpo y las emociones en Zora. En el caso de Kiki, lo que le anuncia el cuerpo es un cambio, una evolución fruto de la edad y que tendrá consecuencias en el entorno que le rodea. Pero se podría hablar de ciertas resistencias a ese cambio. Durante la primera parte del libro, Kiki parece seguir siendo fiel a la idea de su matrimonio, acepta los acercamientos de Howard tras la infidelidad, sigue jugando el papel que su entorno social le exige, como durante la fiesta de aniversario: "Honey, said Kiki moving her head from side to side in a manner she understood white people enjoyed" (52). En definitiva, Kiki se muestra leal a la idea del amor que había cultivado con Howard durante años:

It surprised Kiki, how angry Jerome was about Howard, apparently on her behalf. It made her envious too –she wished she could muster up such clarity of hate. But she could not feel fury for Howard any more. If

she was going to leave him, she would have done so in the winter. But she had stayed and now summer was here. The only account she could give him of this decision was that she was not quite done loving him, which was the same as saying she was not yet done with Love –Love itself being coeval with knowing Howard. What was one night in Michigan set against Love! (60)

El descubrimiento del *affair* entre Howard y Claire tiene una trascendencia que va más allá de la ruptura de pareja, que reformula su idea del amor y de las relaciones. Y sobre todo, supone también una emancipación del universo discursivo –y a menudo dogmático- impuesto por Howard en el espacio doméstico. Pero no lo hace a través de una reivindicación de sus raíces o de alguna actitud de tipo esencialista, sino abriendo camino a nuevas opciones y verdades.

Si antes nos hacíamos eco de lo que Badiou denominaba materialismo democrático, ahora hay que hablar de su reverso, la dialéctica materialista, que entiende que

la esencia de toda diferencia es el tercer término que marca el conflicto entre los otros dos. Es entonces legítimo contrarrestar el materialismo dialéctico con una dialéctica materialista, si por dialéctica materialista entendemos la siguiente afirmación, en la cual el tres suplementa la realidad del Dos: Sólo hay cuerpos y lenguajes, *sino* que verdades. (*La Filosofía* 114)

El uso de esta conjunción adversativa no es casual, revela el carácter excepcional de una verdad, que irrumpe con fuerza en el panorama y deja atrás lo establecido o constituido. La libertad, de acuerdo con la dialéctica materialista, no es una cuestión simplemente de prohibiciones, tolerancias,

validaciones y debates constantes que no llevan a nada. “Es cuestión de saber si y cómo un cuerpo participa, a través de los lenguajes, en la excepción de una verdad” (*La Filosofía* 120). ¿Pero cómo se produce una verdad? No se trata de entenderlo como un axioma universal, histórico e inmutable, sino es una circunstancia que se produce partiendo de la multiplicidad constitutiva de la realidad. Para Badiou, el paso de “lo que hay” a una nueva situación, es necesario que se produzca un plus, un suplemento: “A este suplemento, llamémosle un acontecimiento, y distingamos al ser-múltiple -donde no se trata de la verdad (sino solamente de opiniones)- del acontecimiento que nos constriñe a decidir una nueva manera de ser” (*Ética* 70). La verdad sería una especie de fidelidad a un acontecimiento, una grieta frente a los saberes constituidos. Según Badiou, los cuatro procedimientos de verdad serían la matemática, la política, el amor y el arte. Y pone como ejemplo de estos procedimientos a la Revolución francesa (política), la invención de Haydn del estilo musical clásico (arte), el encuentro de Eloísa y Abelardo (amor) o la creación galileana de la física (matemática). Una ética de la verdad sería una ética fiel a este proceso de ruptura: “Haz todo lo que puedas para que persevere lo que ha excedido tu perseverancia. Persevera en la interrupción. Captura en tu ser lo que te ha capturado y roto” (*Ética* 75). Evidentemente, todo este proceso tiene un fuerte componente psicoanalítico y Badiou reconoce esa deuda con Lacan:

Lacan tocaba este punto [de perseverancia] cuando proponía como máxima de la ética: “No ceder sobre su deseo”. Puesto que el deseo es constitutivo del sujeto del inconsciente, es lo no sabido por excelencia, de manera que “No ceder sobre su deseo” quiere decir: “No ceder sobre lo que no se sabe de sí mismo”. Agreguemos que la experiencia de lo no

sabido es el efecto lejano del suplemento acontecimienta, el agrietamiento de un alguien por una fidelidad a este suplemento desvanecido, y que no ceder quiere decir finalmente, no ceder sobre su propia captura de un proceso de verdad. (*Ética* 77)

Este largo y complejo preámbulo teórico tiene como objetivo iluminar el proceso de recomposición que se produce en Kiki. Evidentemente, su disconformidad con la hipocresía del ambiente académico en el que se mueven Howard y ella, sus reflexiones sobre el cuerpo que evoluciona, son el preámbulo de una ruptura simbólica con Howard. Pero eso no significa retrotraerse a esencialismos identitarios de tipo racial, sino la apertura a nuevas verdades. Mas el verdadero catalizador es el amor, no en forma de pasión sexual, sino de la intensidad con la que vive su amistad con Carlene:

There's no reason at all why we can't be friends now. I'd like to be. If you'd still like to, said Kiki, and felt ridiculous, like a schoolgirl. She was new to this. The friendship of other women hadn't mattered to her in a long time. She'd never needed to think about it, having married her best friend. (168-169)

Lo significativo de este extracto es el tono, la comparación de Kiki con una niña nerviosa ante la novedad de una nueva amistad. Pero sobre todo, la ruptura explícita con su viejo mundo, en el que su marido había sido durante años su único amigo. Una atracción hacia un mundo diferente que trasciende la dialéctica enfrentada –y hasta cierto punto ficticia e improductiva- de sus maridos, Howard y Monty. Como dice Susan Alice Fischer, “It is primarily the woman in the novel who provide an alternate vision which moves beyond the ideological stalemate that these two men represent” (288). Una relación

verdadera cuya fuerza hace tejer puentes a pesar de las diferencias. Kiki y Carlene hablan de manera sincera sobre hijos, homosexualidad, lesbianismo y abren un espacio fraternal, uno de cuyos símbolos es también la búsqueda y el placer de la belleza. No en vano, esa capacidad rupturista que Ellen Scarry le atribuye, ese “de-centring”, ese giro platónico mudo y sin palabras tiene que ver mucho con la verdad de la que habla Badiou. Según Scarry,

Beauty, according to [Simone] Weil, requires “to give up our imaginary position as the centre... A transformation then takes place at the very roots of our sensibility, in our immediate reception of sense impressions and psychological impressions”. [...] Her account is always deeply somatic, what happens, happens to our body. When we come upon beautiful things [...] they act like small tears in the surface of the world that pull us through to some vaster space. [...] It is not that we cease to stand at the center of the world, for we never stood there. It is that we cease to stand even at the center of our own world. (*On Beauty and Being Just* 111-112)

Esta aura sensual, sensorial, auténtica, verdadera, transformadora, desprendida, generosa, se hace camino entre las dos mujeres. Por eso, esta amistad cambia la vida de Kiki, a pesar de la muerte de Carlene. Acude incluso a una conferencia de Monty Kipps, el gran antagonista de Howard, lo cual produce un gran enfado a su marido. Pero, sobre todo, desafía el círculo cerrado en el que se sentía agobiada:

‘That is not what this is about –I don’t give a rat’s ass about Monty Kipps. I’m talking about you –you’re terrified of anyone who believes anything – look how you treat Jerome [...] because you know he’s a Christian now – we both know it- we never talk about it. Why? You just make jokes about

it, but it's not funny –it's not funny to him- and it just seems like you used to have an idea of what [...] you believed and what you loved and now you're just this. (393)

Ulka Anjaria ha analizado la elipsis final de la novela como una especie de recurso narrativo para evitar nombrar lo innombrable, el descubrimiento del *affair* de Howard con Victoria Kipps, lo Real lacaniano que no puede representarse:

The incorporation of Victoria into Howard's critical apparatus for deconstructing aesthetic value marks a final recognition of the moral vacuousness, and profound unlivability, of Howard's theory. It is for this reason that unlike his affair with Claire, the discovery of Howard's affair with Victoria provokes no argument articulate enough to be represented within the domestic space of the text, but results only in unnarrated action. (47)

Desde mi punto de vista, se trata de una especie de intento metafórico de superar la dialéctica entre fidelidad/infidelidad, abrir un espacio ambiguo en el que sobre todo Howard se tendrá que enfrentar a sus problemas. No en vano, la relación sexual que tienen Kiki y Howard poco antes de descubrirse las mentiras de Howard tiene un aire de insatisfacción evidente, es un paso en falso, no resuelve nada:

Howard, crying himself now, got up from where he lay and sat behind his wife. He stretched his arms around his solid nakedness. In a whisper he began begging for –and, as the sun set, received- the concession people always beg for. A little more time. (398)

He analizado esta última obra de Zadie Smith intentando ser fiel a lo que yo creo que es el espíritu de la novela, la reivindicación de la autenticidad, de nuevas estrategias y formas de comunicación entre seres humanos desde un punto de vista abierto y progresista, alejado de cualquier tipo de dogmatismo, pero también de la inconsistencia y la frivolidad. Hemos ido viendo las encrucijadas de los personajes que más valiosos me han parecido para destacar los aspectos de este análisis. Y también me he hecho eco de un aparataje teórico diverso, como en las anteriores novelas. Zadie Smith es así compleja y difícil de asir. Como muestra, podemos remitirnos al final de esta novela, con un Howard y una Kiki que parecen volver a mirarse con amor, no se sabe si en honor al pasado, o pensando en un futuro por construir. Pero sería bueno quedarse con la contemplación de la belleza como una especie de verdad platónica cuya presencia parece producir el agradecimiento de ambos personajes. Y sobre todo, con unas palabras de Zadie Smith sobre Foster Wallace que bien podrían valer para estas miradas meditativas y amorosas al final de la novela: "It`s true that this is prayer unmoored, without its usual object, God, but it is still focused, self-forgetful, and moving in an outward direction towards the unfanthonable which the mystic will argue is God" (*Changing My Mind* 298).

VII
CONCLUSIONES

Zadie Smith, al igual que Elaine Scarry en su libro *On Beauty and Being Just*, hace algunas referencias a la filósofa Simone Weil. Smith se fija en la ética de Weil, sobre todo en el abandono del interés individualista y egocéntrico para servir a la comunidad. Como dice Weil –y cita Zadie Smith-, “What is sacred in a human being is the impersonal in him... Our personality is the part of us which belongs to error and sin” (ctd en *Changing My Mind* 294). El camino de Weil para llegar a esta afirmación fue un tránsito lleno de experiencias vitales: un fuerte compromiso político, un profundo pensamiento místico y la búsqueda de una actitud intensamente honesta. Porque, como dice Carmen Revilla en su artículo “Experiencia Religiosa y Compromiso Político”, “la filosofía, para ella [Simone Weil], es sobre todo una práctica, un modo de vida indisociable de sus afirmaciones” (113). Nacida en París en 1909, esta filósofa hizo un periplo particular en la elaboración de su pensamiento filosófico que la llevó a ejercer de maestra, trabajadora en las fábricas de la Renault, combatiente anarquista en la guerra civil española, o a trabajar durante unos meses entre los pobres de Harlem. Todo, imbuido de un convencimiento profundo de la imprescindible coherencia entre pensamiento y práctica. A ello hay que unir un fuerte componente místico, una especie de cristianismo con influencias diversas en el que también suscitaban el interés otras religiones como el budismo o el hinduismo. Lo más curioso es que en su pensamiento se mezclan un profundo radicalismo político y una intensa vivencia religiosa. Y su proyecto político consiste, entre otras cosas, en crear las condiciones necesarias para que el ser humano consiga entrar en contacto con esa

experiencia cuasi-metafísica. Como explica Carmen Revilla, en este proceso, según Weil, son necesarias

la capacidad de detenerse y esperar (l'attente); si su propuesta tiene, sin embargo, un importante alcance político es porque sólo en un medio adecuado –que proporcione al ser humano “espacio, calor y silencio”, dirá en Londres, así como raíces, es decir, vínculos naturales y no imaginarios con lo real, que le permitan no quedar “cosificado”, esto es, sometido a la necesidad de la fuerza –es posible llevar a cabo este esfuerzo, pero este “medio humano” hay que crearlo, y a ello dirige la elaboración de un proyecto político [...] que está propiciado y que, prioritariamente, busca suscitar formas de convivencia capaces de responder a las necesidades del ser humano. (115)

Cito a Weil en esta conclusión, porque considero que esta actitud ética, esa relación entre reflexión intelectual y práctica vital está profundamente presente en la obra de Zadie Smith. Precisamente, ese mundo hostil, vinculado a la fuerza, el desarraigo, la cosificación y la injusticia que describe Weil es el que deconstruye –con matices temporales, evidentemente- Zadie Smith. Es parte de una tarea casi filosófica, la de alumbrar ciertos mecanismos con los que trascender estas situaciones de agonía vital. En el mundo de Smith, muchos de sus personajes se enfrentan a la necesidad de sentir vínculos con la realidad que los rodea. Smith desarrolla su narrativa y su pensamiento, consciente de la herencia cultural y social de la que forma parte. Como ella misma dice, “Fact is, I *am* a Black Woman” (*Changing My Mind* 12), lo cual condiciona de alguna manera su respuesta, su querencia hacia algunos autores como Zora Neale Hurston, o su especial sensibilidad hacia los problemas raciales y la sensación de *cultural displacement* que afectan a

muchos de sus personajes. Pero también huye de convertirse en un icono del multiculturalismo y reivindica con igual fuerza sus orígenes trabajadores, esos que la vinculan con un sistema de clases sociales, el británico, que siempre ha tenido una importancia crucial del Reino Unido. La síntesis más clara de esa identidad quizá la demuestre el hecho de que después de tanto éxito y tantos viajes, después de sus estancias en el extranjero impartiendo clases en la Universidad de Harvard, o dando conferencias allá donde consiguen que acuda, Zadie Smith retorne a su hogar de Willesden, donde vivió de pequeña, donde todavía vive su familia y el lugar en el que hoy en día cuida de su hija Katherine, nacida en 2009.

He intentado demostrar a lo largo de esta tesis que la hostilidad que viven los personajes de Smith se transforma en la resistencia a abandonar ciertos discursos ideológicos, grandes constructos narrativos. Pero también se ha podido comprobar que estos constructos poco a poco van quedando ya desplazados por la inexorabilidad de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales. En primer lugar, he mencionado el constructo de la vieja Inglaterra; hablamos de una mitología de la nación configurada en torno a la lucha antifascista del pueblo británico durante la Segunda Guerra Mundial y cuyo espíritu de solidaridad fue el germen de las políticas sociales de posguerra que luego se extenderían durante varias décadas. Es la Inglaterra de pequeñas casas con jardín, tiendas de barrio y leche de granja embotellada que no solo los propios ingleses, sino también el resto del mundo ha podido visualizar a través de numerosos programas y series de televisión. Zadie Smith satiriza, a través del personaje de Archie, el apego de muchos ingleses a esta visión idealizada de su país. Los profundos cambios sociales sufridos durante

los años ochenta y noventa hacen cada vez más imposible sostener una retórica de ese tipo, en una sociedad cuyos jóvenes apenas se acuerdan ya de lo que fue la guerra contra el fascismo. Pero Zadie Smith parece ir más allá; parece incluso querer desmitificar el propio constructo, como si parte de esta narración sobre la vieja Inglaterra fuera en cierto modo un hecho ficticio que sirvió para encubrir la rápida pérdida de los valores solidarios atribuidos a la época de la guerra; una narración de la que, sin embargo, muchos como Archie nunca han conseguido salir. Pero quizá Zadie Smith haga también un pequeño acto de homenaje a gente como su padre, Harvey Smith: hombres luchadores, de la clase trabajadora, que estuvieron dispuestos a dar su vida por su país en la II Guerra Mundial y a quienes la fiereza del capitalismo dejó en la cuneta de la historia, sin suerte, sin posibilidad de prosperar, oprimidos por un asfixiante sistema de clases que les impedía ir más allá.

También he analizado la crítica que Zadie Smith hace de uno de los constructos más importantes e influyentes de los últimos siglos, el colonialismo. En primer lugar, hemos visto cómo *White Teeth* refleja con cierta exhaustividad su *modus operandi*. A través de la historia de la familia Bowden, hemos podido observar cómo detrás de un supuesto discurso evangelizador y civilizador, el colonialismo ha escondido a menudo una profunda voracidad territorial y sexual. No obstante, este hecho no ha servido únicamente para explicar las maldades o hipocresías del discurso colonial. También ha servido para mostrar las propias patologías de éste, sus contradicciones; una serie de elementos que no solo han actuado de manera represiva sobre el colonizado, sino que han condicionado y coartado asimismo la naturaleza humana del propio colonizador.

Como bien muestra Zadie Smith, pretender afirmar que los discursos coloniales y su lógica racista/eurocentrista están en absoluto retroceso es sin duda una ingenuidad. El racismo busca nuevas formas de inscribirse, nuevos modos de perpetuar las situaciones opresivas sobre las minorías étnicas que viven en Gran Bretaña. Como hemos explicado, la novela de Zadie Smith se centra en un contexto histórico caracterizado por numerosos brotes de xenofobia. La victoria electoral del Thatcherismo puso de nuevo en boga un cierto discurso neoimperial que pretendía resucitar viejos valores que la narrativa de la Inglaterra de posguerra había conseguido adormecer. Al albur de esta nostalgia victoriana, se recuperaron numerosos discursos racistas, algunos de los cuales llegaban incluso a negar la valiente participación de los habitantes de las antiguas colonias en hechos históricos tan importantes como la Segunda Guerra Mundial. Pero sobre todo, este nuevo racismo político intentó también excluir a quien no se asimilaba completamente en la cultura británica, sino que persistía en el mantenimiento de algunas de las costumbres culturales de su país natal.

La crítica de Zadie Smith a cualquier tipo de construcción racista no implica sin embargo una furibunda arremetida contra el mundo occidental. Como hemos visto a través del personaje de Samad, a Zadie Smith tampoco le interesan los discursos esencialistas que provienen del otro lado. Tan malo es el racismo occidental como el islamismo más radical. Porque en el fondo, lo que yace en el espíritu de la novela es la profunda necesidad de que cualquier tipo de construcción cerrada haga su propio ejercicio de autocrítica, como forma inicial para el entendimiento entre culturas pero, sobre todo, como

manera de liberarnos de aquellos componentes represivos que son inherentes a cualquier constructo sobre la realidad.

La crítica e indeterminación de los constructos no significa que exista en la novela una actitud frívola e ingenua respecto a la formación de un espacio plural. *White Teeth* es un reflejo bastante acertado de las complicaciones que entraña cualquier proceso de mestizaje cultural. En primer lugar, porque, como muestra la novela a través de los Chalfen, no todas las actitudes supuestamente liberales se corresponden con una práctica política de reconocimiento de la diversidad. En este mundo global, se ha impuesto paulatinamente una cierta fascinación mediática por *la diferencia*. Sin embargo, esta lógica responde más bien a la necesidad de encontrar nuevos espacios y experiencias por parte de una burguesía occidental aburrida y a menudo neurotizada por su propio modo de vida. *La diferencia* se ha convertido por tanto en un objeto más del capitalismo de consumo, en un elemento estético, mientras continúan las enormes diferencias sociales y económicas en las grandes urbes: guetos y espacios marginales en los que se hacinan, sin demasiadas perspectivas de futuro, miles de personas inmigrantes destinadas a realizar trabajos precarios y mal pagados; un círculo cerrado que nunca se termina de romper.

White Teeth es una novela que representa muy bien la desestructuración social y simbólica de sus personajes, fruto de las condiciones sociales y familiares en las que viven. El espacio indefinido en el que se mueven Millat, Magid y Irie, entre una tradición histórica desintegrada y una cultura que los rechaza y los convierte en extraños dentro de su propio país, está concienzudamente construido. Como hemos visto, la ausencia de una

subjetividad estable conduce a sus personajes a una especie de limbo social del cual es difícil huir. Las posibilidades de trascender esta situación resultan enormemente complejas. Por un lado, están quienes han necesitado trasladar el conflicto social y racial a la calle, como forma de hacer explícita la violencia que se esconde detrás de cualquier situación opresiva. Gran Bretaña es una nación caracterizada por un enorme mundo suburbano, un complejo entramado de identidades y colectivos que mezclan referentes culturales muy diversos y que a veces manifiestan su descontento y rabia social a través de la violencia. Por otro lado, hay también opciones más pacíficas, pero igualmente dolorosas. Consisten en el más simple y puro asimilacionismo, en el olvido completo de las raíces culturales familiares. En ambos casos, como hemos visto en la novela, el proceso tiene algo de artificial y traumático, pues se basa fundamentalmente en mantener un marco subjetivo enfermo, proyección del dolor original y primario: la falta de una estructura simbólica estable, que obliga al individuo a una huida hacia adelante.

Zadie Smith plantea, sin embargo, una tercera opción: trascender el marco traumático inicial, atravesar el fantasma del desplazamiento. Esta opción es sin duda la más acertada de todas, pero también la más insegura. Para Zadie Smith, este proceso es posible porque asistimos a una desintegración global de estructuras simbólicas –el ejemplo de Joshua Chalfen, rebelándose contra su ideología familiar, es bastante sintomático-. No obstante, corremos el peligro de que la construcción de lo plural se quede en un acto poético y no político. Quedan todavía numerosas injusticias sociales detrás de las cuales hay una evidente motivación racial –o viceversa-. Escapar del peso de la historia no significa huir de un entramado económico de relaciones desiguales.

Por tanto, el cambio de paradigma debe residir en la construcción de una nueva estructura simbólica universal de carácter solidario, de una nueva cartografía de lo global que no deje todo en manos de la libre voluntad deseante, descentrada y de-subjetivizadora del capitalismo global; una cartografía que deposite de nuevo el carácter necesariamente político de la subjetividad (pluricultural).

Por otro lado, *The Autograph Man* demuestra, sin embargo, que la fiereza del mundo, el desarraigo y el dolor, no son solo el fruto de los procesos coloniales. En *The Autograph Man*, Zadie Smith habla de un trauma personal, el que siente Alex-Li Tandem por la muerte de Li-Jin, su padre. Pero curiosamente, escribe sobre un trauma en una época traumatizada, donde domina el miedo. En parte, esto se debe a la amenaza terrorista, pero también a la pérdida de una cierta sensación de seguridad que antes parecía reinar en las democracias liberales, gracias a un confort más o menos aceptable. Esa sensación de ansiedad produce un bloqueo que aísla e incomunica a los individuos. Es lo que Foster Wallace llamaba, como ya señalé anteriormente, “The Postmodern Trap”, donde a menudo existe un exceso de autoconciencia, una alergia al dolor o una cierta tendencia a la infantilización que se materializa en una profunda inmadurez emocional y cierta alergia al compromiso – cualquiera que sea su dimensión-. En esos parámetros se mueve Alex-Li Tandem, sin duda el personaje central de esta segunda novela de Zadie Smith, que resultó tan polémica por no satisfacer las expectativas de la crítica, pero que, sin embargo, provoca a veces una sensación absoluta de vacío. La huida en la que se embarca Alex Li-Tandem tiene, como ya hemos visto, un cierto componente baudrillardiano, en el que el mundo televisivo y cinematográfico es

de alguna manera el síntoma de la producción a gran escala de una realidad cada vez más evasiva. Smith sugiere dolor en estas circunstancias, una incapacidad de sus personajes, sobre todo de Alex, para lidiar con el mundo que hay a su alrededor, incluso episodios psicóticos que alteran absolutamente su percepción de las cosas. Pero la joven autora también alumbra la posibilidad que hay de salir de esa trampa o círculo vicioso, aunque sea precisamente retornando a las cuestiones dolorosas de las que nos pasamos el día escapando, pero que forman parte de la realidad cotidiana.

Tomar consciencia del dolor parece hacernos más humanos, muy en la línea de lo que Smith destaca del ensayo de Foster Wallace: “Wallace’s answer is frightening: we’re so deadened by the flat televisual repetition of all our human emotions, we have begun to fetishize ‘real’ feelings, *especially* real pain. It’s as if we’ve stopped believing in reality –only extremety, and the man suddenly feels” (296). Esta reflexión está sin duda relacionada con lo que dice Žižek del *cutting*, una forma perversa y dolorosa de tomar el control de la realidad antes de que sea demasiado tarde. Antes de caer en comportamientos tan extremos, el personaje de Alex parece sufrir una especie de trance catártico muy particular, muy personal, alejado de los convencionalismos a los que le quieren obligar sus amigos y reza *su* Kaddish para *su* padre y no el Kaddish impuesto por *otros*. Aquí parece como si Smith valorara el poder catártico de ciertos elementos tradicionales como la oración, siempre y cuando estén desprovistos del valor social tradicional del que han acabado imbuidos, sin honrar a un contenido profundo y privilegiando un aspecto eminentemente formal. Y lo que parece traducirse de esta novela es que reconocer los componentes traumáticos, la violencia real, es un ejercicio necesario para la

transformación personal y social, incluso para la transmisión de un legado sano. En caso contrario, los contenidos reprimidos de la historia aparecen una y otra vez.

También *On Beauty* analiza “The Postmodern Trap” en otra dimensión, fundamentalmente centrada en la incapacidad de algunos discursos teóricos progresistas para dar respuesta a situaciones reales. No creo que eso signifique, porque sería una simplificación, querer borrar de un plumazo la herencia postestructuralista. La propia Zadie Smith ha reconocido el inmenso placer, la gran sensación de libertad, que le provocó en sus años universitarios la lectura de autores como Barthes o Derrida. No se puede negar la contribución de estos autores, por ejemplo, al desmantelamiento epistemológico de muchas de las narrativas de la Ilustración y la modernidad que contenían profundas injusticias sociales, culturales o raciales en su seno. Pero sí significa diagnosticar un cierto vacío, una cierta impotencia ante la realidad. Evidentemente, como ya hemos visto, quien mejor representa esta imagen es Howard. Por un lado, su progresismo se instala en los despachos bien acomodados de los departamentos universitarios, alejados de una realidad social problemática, como la que en la novela reflejan Carl o, con más intensidad, los inmigrantes haitianos que, entre otros, constituyen la mano de obra barata de las ciudades americanas. Tampoco la relación de Howard con sus orígenes trabajadores parece ser sincera del todo, como si no pudiera soportar que también en la clase trabajadora la realidad sea compleja, donde hay personajes como su padre, desafortunadamente ignorantes y racistas. En su lugar, prefiere huir de esta realidad y convertir sus orígenes en una especie

de fetiche, algo a lo que agarrarse y mostrar públicamente, pero no vivir en toda su contradicción.

Por otro lado, el discurso progresista de Howard finge una superioridad moral que no se corresponde en absoluto con sus comportamientos cotidianos, como demuestran los repetidos engaños hacia Kiki y que lo mantienen encerrado en una especie de círculo autorreferencial. Pero como hemos observado en esta tesis, hay otros personajes en la novela que sí evolucionan claramente y desarrollan una actitud ética que parece llevarles hacia algún lugar. Es el caso de Levi y su proceso de militancia política. Del mismo modo, algo similar ocurre en la sensación de autenticidad que vuelve a sentir Kiki cuando toma las riendas de su vida, en parte gracias al sentimiento *amoroso* que la invade tras su relación de amistad con Carlene Kipps. Quizá sea en *On Beauty* donde mejor se desarrolla esa idea de transformación, en tanto en cuanto hay un marco filosófico/estético más evidente, que se alimenta profundamente de Elaine Scarry –y a través de ella, de Simone Weil-. Pero lo que muestra Zadie Smith a través de sus personajes, es que el cambio implica valentía, voluntad de arriesgarse, superar la sensación de miedo. En su artículo sobre Simone Weil, Carmen Revilla habla de lo que Weil denomina “disposición del sujeto”. En estas circunstancias, “[el sujeto] se implica ‘poniendo todo de sí mismo’, hasta que la verdad, dice Weil, ‘invade el alma entera’ y se da como una revelación” (118-119). Una imagen que tiene mucho que ver con el “radical de-centring” del que hablaba Scarry ante la contemplación y la vivencia profunda de la belleza. Pero también con ese “No ceder sobre el deseo” lacaniano del que se hace eco Badiou cuando habla de la necesidad de

fidelidad a un acontecimiento como demostración de un verdadero procedimiento ético.

He tratado de señalar que detrás de la obra de Zadie Smith está el intento de construir un universo narrativo y un pensamiento –gracias también a sus ensayos- profundamente ético y arriesgado, una aportación valiosa en un momento intelectual complejo. Es un proceso que va más allá de las comparaciones con los llamados escritores poscoloniales, como Salman Rushdie, Abdulrazak Gurnah o, incluso, Hanif Kureishi. También va más allá de paralelismos con otros coetáneos, también llamados *black British* como Hari Kunzru o Monica Ali. La búsqueda ética de Smith está relacionada con la necesidad de aunar reflexión teórica y coherencia vital, para alcanzar una cierta sensación de verdad (en un sentido platónico), que alumbré, de una forma casi experiencial, un camino, un sentido, desde la preocupación histórica – probablemente inevitable-, pero también con la capacidad de producir nuevos horizontes.

Sin duda alguna, entre la Irie de *White Teeth* y el Levi o la Kiki de *On Beauty* hay similitudes: todos negros, todos de alguna manera condicionados por un pasado colonial y un presente todavía racista. Pero también hay bastantes diferencias, muestra de que la obra de Smith ha evolucionado en un sentido más sólido intelectualmente, a pesar de las incomprendiones que generó su segunda novela. En *White Teeth*, Irie se enfrentaba al vacío optimista de una vida con Joshua Chalfen, sin saber muy bien qué camino elegir, con la sensación de que nada había tan fuerte que no pudiera hacer ese camino reversible y tornarlo en pesimismo. Sin embargo, Levi y Kiki parecen haber descubierto algo tan importante como el conocimiento, que no se puede

robar: ambos se han dado cuenta de que debajo de ellos, después de eliminar las capas de la cebolla, se encuentran ellos mismos, dispuestos a vivir de la manera más auténtica y poder así disfrutar del poder de la belleza, del amor, o, incluso, de la política. Como trataba de hacer Simone Weil, filosofando a medida que vivía y experimentaba. O como decía aquel cartel que colgaba de la puerta de la casa en El Salvador donde vivía el jesuita Ignacio Ellacuría: “Vive como piensas o acabarás pensando como vives”.

VIII
BIBLIOGRAFÍA CITADA

8.1. Fuentes primarias

Smith, Zadie. *White Teeth*. London: Penguin Books, 2001 (1st ed. 2000).

—. *The Autograph Man*. London: Penguin Books, 2003 (1st ed. 2002).

—. *On Beauty*. London: Penguin Books, 2006 (1st ed. 2005).

—. *Changing My Mind: Occasional Essays*. London: Hamish Hamilton, 2009.

8.2. Fuentes secundarias

Acocella, Joan. "Connections: Race and Relations in Zadie Smith's New Novel". *The New Yorker* (October 3, 2005): 99-101.

Agencia EFE. "Zadie Smith: «Me gustaría volver a ser feliz»". *El Mundo* (28 de septiembre de 2001): 43.

Ahmad, Aijaz. *Theory: Classes, Nations, Literature*. London, New York: Verso, 1992 (reimp. 2008).

Ahokas, Pirjo. "Migrating Multiculturalisms in Zadie Smith's *On Beauty* and Gish Jen's *Mona's In the Promised Land*." *Moving Migration: Narrative Transformations in Asian American Literature*. J. E. Kardux and D. Einsedel (eds). Berlin: LIT Verlag, 2010. 161-177.

Allardice, Lisa. "From tangled roots to Willesden Green". *Evening Standard*. (January 17, 2000): <http://www.highbeam.com/doc/1P2-5258431.html> [acceso el 2 de abril de 2005].

Alter, Robert. "Howard's End". *The New Republic* (September 2005): http://www.powells.com/review/2005_09_29 [acceso el 13 de diciembre de 2008].

Amela, Víctor. "La Contra. Zadie Smith. ¿Los ingleses nos sentimos superiores?" *La Vanguardia* (15 de noviembre de 2001): 53.

Amine, Laila. "On Beauty (review)". *Postcolonial Text* 2/4 (2006): 1-4.

Anjaria, Ulka. "On Beauty and Being Postcolonial: Aesthetics and Form in Zadie Smith". *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L. Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 31-55.

Anónimo. "Interview with Hari Kunzru". *Reader's Read* (July 2003): <http://www.readersread.com/features/harikunzru.htm> [acceso el 13 de diciembre de 2008].

Anónimo. "A Conversation with Zadie Smith about *On Beauty*". *Bookbrowse* (2005): http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/344/zadie-smith [acceso el 15 de mayo de 2009].

Badiou, Alain. *La Ética: Ensayo sobre la conciencia del mal*. México D.F: Herder, 2004.

Badiou, Alain. *La Filosofía, otra vez*. Madrid: Errata Naturae, 2010.

- Ball, John Clement. *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Bastida, Rodríguez, Patricia. "La representación de la feminidad contemporánea en *White Teeth* de Zadie Smith". *Garza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 8 (2008): 27-38.
- Bates, Stephen. "Zadie Smith dismisses big society and multiculturalism policy". *The Guardian* (May 21, 2010): <http://www.guardian.co.uk/books/2010/may/21/zadie-smith-big-society-multiculturalism> [acceso el 7 de Julio de 2011].
- Batra, Kanika. "Kipps, Belsey and Jedge: Cosmopolitanism, Transnationalism, and Black Studies in Zadie Smith's *On Beauty*". *Callaloo* 33/4 (2010): 1079-1092.
- Baudrillard, Jean. *Selected Writings*. Mark Poster (ed). Stanford: Stanford University Press, 1988.
- Baxendale, John. "Mentioning the War: The Second World War and Post-War British National Identity". *From Empire to Multicultural Society: Cultural and Institutional Changes in Britain. Proceedings of the Ninth British Cultural Studies Conference. Würzburg, 1998*. Ulrike Borgmann (ed), Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999: 9-20.
- Benjamin, Walter. *Ensayos Escogidos*. México: Coyoacán, 2006.

Bentley, Nick. "Re-writing Englishness: Imagining the Nation in Julian Barne's *England, England* and Zadie Smith's *White Teeth*". *Textual Practice* 21/3 (September 2007): 483-504.

Beukema, Taryn. "Men Negotiating Identity in Zadie Smith's *White Teeth*". *Postcolonial Text* 4/3 (2008): <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/viewArticle/929>.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.

Bordo, Susan. "*Material Girl: The Effacements of Postmodern Culture*". *Literary Theory: An Anthology*. Julie Rivkin and Michael Ryan (eds). Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998.

Botting, Fred. "From Excess to the New World Order." *British Fiction of the 1990's*. Nick Bentley (ed). London: Routledge, 2005. 21-41.

Bradshaw, Peter. "Signature Style". *Newstatesman* (September 30, 2002): <http://www.newstatesman.com/200209300045> [acceso el 15 de junio de 2010].

Bryce, Jane. "*White Teeth and Orange Laughter*". *Wasafiri* 33 (Spring 2001): 79-81.

Carrigton, Ben. "Improbable Grounds: The Emergence of the Black British Intellectual". *South Atlantic Quarterly* 109/2 (2010): 369-389.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

Childs, Elaine. "Insular Utopias and Religious Neuroses: Hybridity Anxiety in Zadie

Smith's *White Teeth*." *Proteus: A Journal of Ideas* 23/1 (2006): 7-12.

Childs, Peter. *An Introduction to Post-Colonial Theory*. Hertfordshire: Prentice Hall, 1997.

—. *Contemporary Novelists: British Fiction, 1970-2003*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Clark, Alex. "Signs and Wanders". *The Guardian* (September 14, 2002): <http://www.guardian.co.uk/books/2002/sep/14/shopping.fiction1> [acceso el 14 de mayo de 2005].

—. "Forster Family". *The Daily Telegraph* (September 11, 2005): <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3646489/Forster-family.html> [acceso el 17 de diciembre de 2007].

Cuder-Domínguez, Pilar. "Ethnic Cartographies of London in Bernadine Evaristo and Zadie Smith." *European Journal of English Studies* 8/2 (2004): 173-188.

Dabydeen, David and Nana Wilson-Tagoe. *A Reader's Guide to Westindian and Black British Literature*. Londres: Hansib, 1997.

Dalleo, Raphael. "Colonization in Reverse: White Teeth as Caribbean Novel". *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L.Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 91-104.

- David Scott, Jeremy. Shared and Told Tales: "Multiculturalism and Participatory Narrative Identities in Zadie Smith's *White Teeth*". *The International Journal of the Humanities* 5/10 (2007): 207-214.
- Dawson, Ashley. *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. Michigan: University of Michigan Press, 2007.
- Deresiewicz, William. "Zadie Smith's Indecision". *The Nation* (October 3, 2005): <http://treball.splinder.com/post/5754212/zadie-smiths-indecision> [acceso el 16 de mayo de 2008].
- Dreyer, Dagmar. "London at the Millennium: Imaginary Constructions of the City in Zadie Smith's *White Teeth* and Diran Adebayo's *My Once Upon a Time*". *(Re)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*. Vanessa Guignery (ed). Paris: Éditions Publibook, 2008. 169-186.
- Dyer, Rebecca. "Generations of Black Londoners: Echoes of 1950s Caribbean Migrants' Voices in Victor Headley's *Yardie* and Zadie Smith's *White Teeth*." *Obsidian III: Literature in the African Diaspora* 5/2 (2004): 81-102.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Paris: Editions du Seuil, 1952. New York: Grove Press, 1967.
- Fernández Sánchez, José Francisco. *El Thatcherismo. Historia y análisis de una época*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1999.

Fischer, Susan Alice. "A Glance from God': Zadie Smith's *On Beauty* and Zora Neale Hurston". *Changing English* 14/3 (December 2007): 285-297.

Fowler, Corinne. "A Tale of Two Novels: Developing a Devolved Approach to Black British Writing". *The Journal of Commonwealth Literature* 43/3 (September 2008): 75-94.

Franklin, Ruth. "The Box of Tricks". *The New Republic* (October 14, 2002): <http://www.tnr.com/article/the-box-tricks> [acceso el 22 de marzo de 2007].

Freud, Sigmund. *Introducción al Psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1967 (23^a reimp. 1997).

Furman, Andrew. "The Jewishness of the Contemporary Gentile Writer: Zadie Smith's *The Autograph Man*." *MELUS: The Journal of the Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States* 30/1 (2005): 3-17.

Galván, Fernando. "The Search for a Cultural Transformation: Caryl Phillips as a Case Study". *REAL*, 20. *Metamorphosis Structures of Cultural Transformations*. Jürgen Schlaeger (ed). Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005. 245-262.

Génin, Isabelle. "*White Teeth* de Zadie Smith: Polyphonie et multiculturalisme". *Argots, Langue Familière et Accents en Traduction*. Fabrice Antoine (ed). *Ateliers* 31 (2004): 61-72.

- Gerzina, Gretchen Holbrook. "Zadie Smith with Gretchen Holbrook Gerzina". *Writing Across Worlds. Contemporary Writers Talk*. Susheila Nasta (ed). London and New York: Routledge, 2004. 266-278.
- Gilman, Sander L. "'We're Not Jews': Imagining Jewish History and Jewish Bodies in Contemporary Multicultural Literature". *Modern Judaism* 23/ 2 (May 2003): 126-155.
- Gilroy, Paul. *Between Camps. Nations, Cultures and the Allure of Race*. London: Routledge, 2004.
- . *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?* London: Routledge, 2004.
- Greenlaw, Lavinia. "What.Ever.You.Say". *The Times Literary Supplement* (September 27, 2002): 21-22.
- Grob, Oliver. "Finding Brown Strangers Really Stimulating: Xenophobia and the Second Generation in Zadi Smith's *White Teeth*". *Xenophobic Memories: Otherness in Postcolonial Constructions of the Past*. Monika Gomille and Klaus Stierstorfer (eds). Heidelberg: Winter, 2003. 39-49.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities". *Black British Cultural Studies: A Reader*. Houston A. Baker, Jr., Mathia Diawara and Ruth H. Lindeborg (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 163-172.
- . "Cultural Identity and Diaspora". *Theorizing Diaspora*. Jana Evans and Anita Mannur (eds). London: Blackwell Publishing Ltd, 2003. 233-246.

- . “Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance”. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Houston A. Baker, Jr., Mathia Diawara and Ruth H. Lindeborg (eds). Chicago: The University of Chicago Press, 1996: 17-60.
- . “Who Needs Identity?” *Questions on Cultural Identity*. Stuart Hall and Paul du Gay (eds). London: SAGE Publications Ltd, 1996: 1-17.
- Head, Dominic. “Zadie Smith’s *White Teeth*”. *Contemporary British Fiction*. Richard J. Lane, Rod Mengham and Philip Tew (eds). Cambridge: Polity, 2003. 106-119.
- Houen, Alex. “Novel Spaces and Taking Place(s) in the Wake of September 11”. *Studies in the Novel* 36/ 3 (Fall 2004): 419-457.
- Huggan, Graham. *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*. London: Routledge, 2001.
- Itakura, Gen'Ichiro. “Jewishness, Goyishness, and Blackness Zadie Smith's *The Autograph Man*”. *A Sea for Encounters: Essays towards a Postcolonial Commonwealth*. Stella Borg Barthet (ed). Amsterdam-New York: Rodopi, 2009. 67-79.
- Jakubiak, Katarzyna. “Simulated Optimism: The International Marketing of *White Teeth*”. *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L. Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 201-218.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.

Jameson, Fredric y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós, 1998 (reimp. 2005).

Kachka, Boris. "Hello, Gorgeous". *The New York Magazine* (Fall 2005): <http://nymag.com/guides/fallpreview/2005/books/12856/> [acceso el 18 de Julio de 2010].

Kakutani, Michiko. "*White Teeth*: Quirky, Sassy and Wise in a London of Exiles". *The New York Times* (April 25, 2000): <http://www.nytimes.com/2000/04/25/books/books-of-the-times-quirky-sassy-and-wise-in-a-london-of-exiles.html?pagewanted=all&src=pm> [acceso el 23 de octubre de 2005].

—. "An Elusive, Whimsical Autograph". *The New York Times* (September, 22, 2002): <http://www.nytimes.com/2002/09/25/books/books-of-the-times-an-elusive-whimsical-autograph.html?pagewanted=all&src=pm> [acceso el 19 de octubre de 2007].

—. "A Modern Multicultural Makeover for Forster's Bourgeois Edwardians". *The New York Times* (September 13, 2005): <http://www.nytimes.com/2005/09/13/books/13kaku.html?ref=zadiesmith> [acceso el 14 de abril de 2007].

Kaplan, Ann E. *Trauma Culture: The Politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2005.

Kellner, Douglas. *Media Culture*. London, New York: Routledge, 1995.

Kermode, Frank. "Here she is". *London Review of Books* (October 6, 2005): 13-14.

King, Bruce. *The Internationalization of English Literature, 1948-2000*. Oxford: Oxford University Press (Oxford Literary History, 13), 2004.

Knauer, Krzystof. "The Root Canals of Zadie Smith", *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L. Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 171-186.

—. "Keeping All Options Open: Zadie Smith's Alex-Li Tandem and Contemporary Life Strategies". *Studia Anglica Resovinsia* (International English Studies Journal Uniwersytet Rzeszowski) 6 (November 2009): 21-35.

Kunzru, Hari. "*White Teeth*". www.harikunzru.com/hari/whiteteeth.htm. [acceso el 14 de febrero de 2006].

Kureishi, Hanif. *Dreaming and Scheming: Reflections on Writing and Politics*. London: Faber and Faber, 2002.

Lanone, Catherine. Mediating multi-cultural muddle: E. M. Forster meets Zadie Smith. *Etudes anglaises: The Contemporary Novel: 1996-2007* 60/2 (avril-june 2007). Didier Érudition: 185-197.

Lasdun, James. "*Howard's Folly*". *The Guardian* (September 10, 2005): <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/10/fiction.zadiesmith> [acceso el 18 de marzo de 2008].

Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. London: Routledge and Kegan Paul, 1977 (1986 reimp.).

- Lindón, Alicia. "Territorialidad y género: una aproximación desde la subjetividad espacial". *Pensar y Habitar la Ciudad: Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (coords.). Barcelona: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. 13-33.
- López, Gemma. "After Theory: Academia and the Death of Aesthetic Relish in Zadie Smith's *On Beauty*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 51/4 (2010): 350-365.
- Lowen, Alexander. *Miedo a la Vida: Cuerpo y Mente en busca de su autenticidad y plenitud*. Buenos Aires: Era Naciente, 1980.
- Lull, James. *Media, Communication, Culture. A Global Approach*. Cambridge: Polity Press-Blackwell Publishers, 2000.
- Mallon, Thomas. "Too Little, Too Soon". *The Atlantic Monthly* (October 2002): <http://www.theatlantic.com/past/docs/issues/2002/10/mallon.htm> [acceso el 19 de junio de 2009].
- May, Todd. *Gilles Deleuze. An Introduction*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2005.
- McLeod, John. *Postcolonial London. Rewriting the Metropolis*. Oxford, New York: Routledge, 2004.
- McQuillan, Gene. "Science Writing and the Holy Grail: Popularizing Genetic Research in Zadie Smith's *White Teeth* and Jonathan Weiner's *His*

Brother's Keeper". *Studies in Popular Culture* 29/2 (April 2006) Popular Culture Association in the South: 1-18.

Meinig, Sigrun. "Running at a Standstill": The Paradoxes of Time and Trauma in Zadie Smith's *White Teeth*." *Beyond Extremes: Repräsentation und Reflexion von Modernisierungsprozessen im zeitgenössischen britischen Roman*. Stefan Glomb and Stefan Horlacher (eds). Tübingen, Germany: Narr, 2004. 241-257.

Merritt, Stephanie. "She's young, black, British - and the first publishing sensation of the millennium". *The Observer* (January 16, 2000): <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jan/16/fiction.zadiesmith> [acceso el 15 de diciembre de 2005].

—. "A Thing of Beauty". *The Observer* (September 4, 2005): <http://www.guardian.co.uk/books/2005/sep/04/fiction.zadiesmith> [acceso el 18 de abril de 2008].

Mesa, Christina. "Still Life and Performance Art: the Erotics of Silence and Excess in Jamaica Kincaid's *Lucy* and Zadie Smith's *On Beauty*". *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009. 231-248.

Mirne, E. Esra. "Fundamental Differences in Zadie Smith's Intergenerational Adaptation". *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L. Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 187-200.

Modood, Tariq. *Multiculturalism*. Cambridge: Polity Press, 2007.

Montesdeoca, María del Pino. "Only Connect: Conexiones entre *Howards End* de E.M. Forster y *On Beauty* de Zadie Smith". *Revista de Filología* 25 (febrero de 2007). Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones: 435-441.

—. "The Essayistic Influence on Zadie Smith's *On Beauty*". *Insights and Bearings: A Festschrift for Dr. Juan S. Amador Bedford*. Manuel Brito, Matilde Martín, Juan Ignacio Oliva y Dulce Rodríguez (eds). Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones, 2007. 203-209.

Moraru, Christian. "The Forster Connection or, Cosmopolitanism Redux: Zadie Smith's *On Beauty*, *Howards End*, and the Schlegels". *The Comparatist* 35 (2011): 133-147.

Moss, Laura. "The Politics of Everyday Hybridity: Zadie Smith's *White Teeth*". *Wasafiri*, 39 (Summer 2003): 11-17.

Moss, Stephen. "*White Teeth* by Zadie Smith". *The Observer* (January 26, 2000): <http://www.guardian.co.uk/books/2000/jan/26/fiction.zadiesmith> [acceso el 16 de febrero de 2006].

Negri, Toni y Michael Hardt. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.

Nunius, Sabine. "'Sameness' in Contemporary British Fiction: (Metaphorical) families in Zadie Smith's *On Beauty*". *Multi-ethnic Britain 2000: New Perspectives in Literature, Films and the Arts*. Lars Eckstein (ed). Amsterdam-New York: Rodopi, 2008. 109-122.

- . "Zadie Smith's *On Beauty*: The Creation of Sameness via the Metaphor of the Family". *Coping with Difference: New Approaches in the Contemporary British Fiction (2000-2006)*. Münster: LIT Verlag Dr W Hopf Berlin, 2009. 49-67.
- O'Grady, Kathleen. "White Teeth: A Conversation with Zadie Smith". *Atlantis: A Women's Studies Journal* 27.1 (Fall 2002): 105-111 (Disponible en: www.bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/ograde/zsmith2004.htm) [acceso el 20 de enero de 2006].
- O'Hagan, Sean. "Zadie bites back". *The Observer* (August 25, 2002): <http://www.guardian.co.uk/books/2002/aug/25/fiction.bookerprize2002> [acceso el 16 de febrero de 2006].
- Page, Lisa. "American 'Beauty': Brit Author Zadie Smith Sets Third Novel in U.S". *The Page*. November-December 2005: 47-48.
- Paproth, Mathew. "The Flipping Coin: The Modernist and Postmodernist Zadie Smith". *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L.Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 9-29.
- Pérez Fernández, Irene. "Representing Third Space, Fluid Identities and Contested Spaces in Contemporary British Literature". *Atlantis: Journal of Spanish Association of Anglo-American Studies* 31/2 (December 2009): 143-160.
- Phillips, Caryl. *A New World Order. Selected Essays*. London: Secker and Warburg, 2001.

—. “Mixed and matched”. *The Observer*. January 9, 2000.

Press, Joy. “From *White Teeth* to the ivory tower: An interview with *On Beauty* novelist Zadie Smith”. *Village Voice*. (September 13 2005): <http://www.villagevoice.com/content/printVersion/195273/> [acceso el 15 de mayo de 2009].

Preston, Peter. “Zadie Smith and Monica Ali: Arrival and Settlement in Recent British fiction”. *Philologia* 5/1 (2007). Nottingham: University of Nottingham Press: 7-24.

Procter, James. *Dwelling Places. Postwar Black British Writing*. Manchester, New York: Manchester University Press, 2003.

—. “New Ethnicities, the Novel and the Burdens of Representation”. A *Concise Companion to Contemporary British Fiction*. James F. English (ed). Oxford: Blackwell, 2006.

Quayson, Ato. “Postcolonialism and Postmodernism”. *A Companion to Postcolonial Studies*. Henry Schwarz y Sangeeta Ray (eds). Oxford: Blackwell Publishers, 2000. 87-111.

Ramírez Kuri, Patricia. “Pensar la ciudad de lugares desde el espacio público en un centro histórico”. *Pensar y Habitar la Ciudad: Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*. Patricia Ramírez Kuri y Miguel A. Aguilar Díaz (coords.). Barcelona: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. 105-129.

Ramsey-Kurz, Helga. "Humouring the Terrorists or the Terrorised? Militant Muslims in Salman Rushdie, Zadie Smith, and Hanif Kureishi." *Cheeky Fictions: Laughter and the Postcolonial*. Susanne Reichl and Mark Stein (eds). Amsterdam: Rodopi, 2005. 73-86.

Reich, Wilhelm. *La Función del Orgasmo*. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós, 1995.

—. *Análisis del Carácter*. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós, 1967 (2005 reimpr.).

Renton, Alex. "Next Big Hipe". *Evening Standard*. January 4, 2000.

Reul, Sabine y Thomas Deichman. "Reportaje a Slavoj Žižek: *La medida del verdadero amor es: 'Puedes insultar al otro'* " (octubre de 2001): www.palalbedrio.com.ar/externos/zizek2.htm [acceso el 17 de abril de 2006]

Revilla, Carmen. "A La Luz de lo Sagrado: Experiencia Religiosa y Compromiso Político". *Simone Weil: La Conciencia del Dolor y la Belleza*. Emilia Bea (ed). Madrid: Editorial Trotta, 2010.

Rich, Frank. "Zadie Smith's Culture Warriors". *The New York Times* (September 18, 2005): <http://www.nytimes.com/2005/09/18/books/review/18rich.html?pagewanted=al> [acceso el 14 de mayo de 2010].

- Rody, Caroline. "Cross-ethnic Jewishness in Asian American and Other Contemporary Fiction". *The Interethnic Imagination* (Oxford Scholarship Online Monographs) 15 (2009): 112-126.
- Ross, Michael L. *Race Riots: Comedy and Ethnicity in Modern British Fiction*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2006.
- Rouse, Joseph. "Power/Knowledge". *The Cambridge Companion to Foucault*. Gary Gutting (ed). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1994. 92-114.
- Rupp, Jan. "Memorial Culture in Transformation: The Postcolonial Tradition and Second-Generation 'Hy-Brits' in Zadie Smith's *White Teeth*". *Literature and Memory: Theoretical Paradigms—Genres*. Ansgar Nünning, Marion Gymnich and Roy Sommer (eds). Tübingen: Francke Verlag, 2006. 293-303.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands. Essays and Criticism. 1981-1991*. London: Granta Books and Penguin Books, 1991.
- Said, Edward W. *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books, 1995.
- . *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- Sandhu, Sukhdev. *London Calling*. London: HarperCollins Publishers, 2003.
- . "Excremental Children". *Times Literary Supplement*. January 21, 2000.

- . "The Pornography of Fame". *Wasafiri*, 39 (Summer 2003): 64-69.
- Scarry, Elaine. *On Beauty and Being Just*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2009.
- Schlaeger, Jürgen. "Reshaping British National Identity". *From Empire to Multicultural Society: Cultural and Institutional Changes in Britain. Proceedings of the Ninth British Cultural Studies Conference. Würzburg, 1998*. Ulrike Borgmann (ed). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999. 49-58.
- Scott, Jeremy David. "Shared and Told Tales: Multiculturalism and Participatory Narrative Identities in Zadie Smith's *White Teeth*". *The International Journal of the Humanities* 5/10 (2007): 207-214.
<http://ijh.cgpublisher.com/>.
- Sell, Jonathan. *Allusion, Identity and Community in Recent British Writing*. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 2010.
- Sesay, Kadija (ed). *Write Black Write British: From Post-Colonial to Black British Literature*. London: Hansib, 2005.
- Sieff, Gemma. "New Books: A Conversation with Zadie Smith". *Harper's Magazine* (February 2011): <http://harpers.org/archive/2011/02/hbc-90007992>.
- Singh, Benita. "Not Quite Signature Piece". *The Yale Review of Books* 7/2(2003):<http://www.yalereviewofbooks.com/archive/spring03/review13.shtml.htm>.

Smith, Zadie. "This is how It feels to me". *The Guardian* (October 13, 2001): <http://www.guardian.co.uk/books/2001/oct/13/fiction.afghanistan> [acceso el 14 de febrero de 2006].

Soar, Daniel. "Willesden Fast-Forward". *London Review of Books* (Sept 21, 2000): <http://www.lrb.co.uk/v22/n18/daniel-soar/willesden-fast-forward> [acceso el 14 de febrero de 2006].

Sommer, Roy. "'Simple Survival' in 'Happy Multicultural Land'?" *Diaspora and Multiculturalism: Common Traditions and New Developments*. Monika Fludernik (ed). Amsterdam: Rodopi, 2003. 150-181.

—. "The Aesthetic Turn in 'Black' Literary Studies: Zadie Smith's *On Beauty* and The Case for Intercultural Narratology". *"Black" British Aesthetics Today*. R. Victoria Arana (ed). Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 176-192.

Squires, Claire. *'White Teeth': A Reader's Guide*. London, New York: Continuum, 2002.

Stein, Mark. *Black British Literature: Novels of Transformation*. Ohio: The Ohio State University Press, 2004.

Steven, David. "Zadie Smith: Where did it all go wrong?" *Bookslut.com* (March 2004). www.bookslut.com/features/2004_03_001702.php [acceso el 10 de mayo de 2005].

Sutherland, John. "A Touch of Forster". *New Statesman* (September 12, 2005): <http://www.newstatesman.com/200509120043> [acceso el 16 de mayo de 2007] .

Tabuteau, Éric. "Marginality Correct: Zadie Smith's *White Teeth* and Sam Selvon's *The Lonely Londoners*". *Cities on the Margin. On the Margin of Cities*. Philippe Laplace y Éric Tabuteau (eds). *Annales Littéraires de L'Université de Franche Comté. Littérature et Histoire des Pays de Langue Européennes*. Vol. 65. Press Universitaire Franc-Comtoises, 2003. 81-96.

Tan, Kathy Ann. "Caught Between Worlds: The Clash of Cultures and of Generations in the Work of Monica Ali, Jhumpa Lahiri and Zadie Smith". *Territorial Terrors: Contested Spaces in Colonial and Postcolonial Writing*. Gerhard Stilz (ed). Berlin: Königshausen & NeumannVerlag, 2007. 227-238.

Taylor, D.J. "Faculty Blues". *Literary Review*. September 2005: 49-51.

Terentowicz-Fotyga, Urszula. "The Impossible Self and the Poetics of the Urban Hyperreal in Zadie Smith's *The Autograph Man*". *Zadie Smith: Critical Essays*. Tracey L.Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 57-72.

Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. Londres, New York: Continuum, 2004.

—. *Zadie Smith*. London: Palgrave Macmillan, 2010.

- Thompson, Molly. "Happy Multicultural Land? The Implications of an 'excess of belonging' in Zadie Smith's *White Teeth*. *Write Black, Write British: From Post-Colonial to Black British Literature*. Kadija Sesay (ed). Hereford: Hansib, 2005. 122-140.
- Tolan, Fiona. "Identifying the Precious in Zadie Smith's *On Beauty*." *British Fiction Today*. Eds. Philip Tew and Rod Mengham. London, England: Continuum, 2006. 128-138.
- Tornay, Petra. "Challenging Shakespeare: Strategies of Writing Back in Zadie Smith's *White Teeth* and Caryl Phillip's *The Nature of Blood*". *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Christian Gutleben and Susana Onega (eds). Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 2004. 207-229.
- Tynan, Maeve. "Only Connect: Intertextuality and Identity in Zadie Smith's *On Beauty*". *Zadie Smith: Critical Essay*. Tracey L.Waters (ed). New York: Peter Lang, 2008. 73-89.
- Wall, Kathleen. "Ethics, Knowledge, and the Need for Beauty: Zadie Smith's *On Beauty* and Ian McEwan's *Saturday*". *University of Toronto Quarterly* 77/2 (2008): 757-788. Toronto: University of Toronto Press.
- Walters, Tracey. "'We're all English Now Mate like it or Lump It': The Black/Britishness of Zadie Smith's *White Teeth*." *Write Black, Write British: From Post-Colonial to Black British Literature*. Kadija Sesay (ed). Hereford: Hansib, 2005. 314-322.

—. “Still Mammies and Hos: Stereotypical Images of Black Women in Zadie Smith’s Novels”. *Zadie Smith: Critical Essays*. New York: Peter Lang, 2008. 123-139.

—. (ed) *Zadie Smith: Critical Essays*. New York: Peter Lang, 2008.

Welch, Dave. “Perhaps Soon Zadie Smith Will Know What She’s Doing (and Then Just You Watch Out)”. *Powell’s Books*. (October 12, 2005): <http://www.powells.com/blog/interviews/perhaps-soon-zadie-smith-will-know-what-shes-doing-and-then-just-you-watch-out-by-dave/> [acceso el 4 de marzo de 2010].

Willens, Susan. “*Bee Season, and The Autograph Man*” (review). *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 23.2 (Winter 2005): 123-127.

Wohlsein, Barbara. *Englishmen Born and Bred? Cultural Hybridity and Concepts of Englishness in Hanif Kureishi’s ‘The Buddha of Suburbia’ and Zadie Smith’s ‘White Teeth’*. Berlin: Verlag, 2008.

Wood, James. “Fundamentally Goyish”. *London Review of Books* (October 3, 2002): <http://www.lrb.co.uk/v24/n19/james-wood/fundamentally-goyish> [acceso el 6 de Julio de 2009].

—. *The Irresponsible Self: on Laughter and the Novel*. London: Jonathan Cape, 2004.

Young, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1995 (1996 reimp.).

Zenga, Longmore. "Fairy-sweary-land". *The Spectator* (January 29, 2000):

http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3724/is_200001/ai_n8893408/

[acceso el 14 de febrero de 2006].

Žižek, Slavoj. *El espinoso sujeto*. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós, 2001.

—. *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

—. *Mirando al sesgo*. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós, 2004.

—. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.

IX
SUMMARY

The publication of Zadie Smith's first novel, *White Teeth* (2000) was a great success in the British literary panorama. Immediately, most critics tried to trace parallelisms between the young writer and some of the most relevant of the so-called post-colonial authors such as Salman Rushdie or Hanif Kureishi. Born in Britain in 1974 to an English father and a Jamaican mother, Smith was made into a symbol of the then optimistic multicultural Britain, ruled at the time by the "New Labour" of Tony Blair and Gordon Brown, with its initial emphasis on the implementation of politics addressed at favoring a multiracial nation and the promotion of ethnic minorities.

Most analyses of *White Teeth* were concerned with debating the depiction that Smith made of interethnic relationships in contemporary London, paying attention to the importance the novelist gave to historical factors and how they influenced on present matters. Some of these works defended that Smith's vision was essentially positive, interested in emphasising the possibilities offered by the multicultural *Zeitgeist*. Others, however, considered Smith's representation as realistic and still attached to analysing the negative effects of colonialism and historical traumas in present life.

The aim of this thesis is to discuss Zadie Smith's work in relation to the contemporary debates that have surrounded her work. I have analysed how she has deconstructed and parodied some of the narratives and ideological discourses that have been built by modernity, colonialism and some of the revisionary perspectives held by neocolonial practices. But the fact of parodying and deconstructing does not necessarily mean the end of problematic forms of oppression. As I have tried to show, in Smith's work her protagonists fight a terrible struggle to find their own place in a world conditioned by the harshness

of contemporary capitalism, the resilience of racism and part of the exoticism also promoted by liberal and apparently progressivist views.

But Zadie Smith is much more than a multicultural writer or a writer that only deals with multiculturalism. For her, multiculturalism is a fact, rather than a motif for discussion. And there are also many other concerns in her works which bring forth ethical debates and vindicate the value of compromise in the contemporary world. As I have argued in this thesis, her second work, *The Autograph Man* (2002), which the critics so severely criticized, shows the path initiated by the writer to investigate the problematics and weaknesses of postmodern thought and what is, for some critics, its supposed temptation to escape from everyday reality and harshness and to substitute it instead with the recreation of fragmentation and randomness. It is probably in her latest novel, *On Beauty* (2005) where she best develops her ethical concerns, which she has also debated in some of the essays of her book *Changing My Mind* (2008), that I have extensively cited in some parts of this work.

My main conclusions are that Smith's ideas and characters show that she is trying to convey a work that promotes new approaches to reality. In doing so, she is attempting to find non-coercitive truths addressed to social and human transformation, more based on true emotional alliances than on rhetorical discourses of everyday ideological politics.