

## LAS MEMORIAS FICCIONALIZADAS DE J. M. COETZEE: *BOYHOOD, YOUTH Y SUMMERTIME*

LUISA ANTÓN-PACHECO SÁNCHEZ  
Universidad Autónoma de Madrid  
e-mail: luisa.antonpacheco@uam.es

### RESUMEN

El artículo analiza *Boyhood, Youth y Summertime*, las memorias ficcionalizadas de Coetzee, recogidas en un solo volumen con el título *Scenes from Provincial Life*. Se estudian las características formales, preocupaciones temáticas y rasgos más significativos de cada obra, así como la manera en que se presentan retratos del artista en distintas etapas y contextos. Se estudia la relación de la trilogía con el conjunto de la obra de Coetzee. También se analiza la forma en que Coetzee diluye las fronteras entre géneros y nos hace reflexionar sobre las convenciones de los géneros autobiográficos y las distintas técnicas para narrar la vida.

PALABRAS CLAVE: Coetzee, memorias, ficción, autobiografía, Sudáfrica.

### ABSTRACT

The article analyses *Boyhood, Youth and Summertime*, Coetzee's fictionalized memoirs, later published in one volume entitled *Scenes from Provincial Life*. The article focusses on the formal characteristics, thematic concerns and significant features of each work and analyses the portraits of the artist which emerge. It traces the way the artist is presented in different contexts at different times. The article also examines the relationship between certain aspects of the trilogy and other works by Coetzee. It analyses the

way Coetzee blurs the boundaries between genres and makes us reflect on the conventions of autobiographical narratives and on the different techniques that can be used in life-writing.

KEY WORDS: Coetzee, memoir, fiction, autobiography, South Africa.

*Boyhood* (1997), *Youth* (2002) y *Summertime* (2009) son obras independientes, pero también se han publicado en un solo volumen con el título *Scenes from Provincial Life* (2011). Cada una de las partes de la trilogía combina en distinta medida la autobiografía y la ficción. Coetzee describe episodios relacionados con su infancia, adolescencia y juventud, y alude al entorno social, familiar y lingüístico en el que se fragua su identidad. La trilogía supone continuidad con respecto a la ficción anterior y contribuye a explicarla al presentar el contexto histórico y político en el que emergieron los temas y preocupaciones de las primeras novelas. Constituye además una reflexión sobre el género auto/biográfico, ya que se utilizan nuevos recursos para describir un pasado personal, y se resaltan aspectos intertextuales y auto-reflexivos. Por otro lado, la trilogía supone un giro en la trayectoria novelística de Coetzee: hacia las reminiscencias personales, el realismo y el humor.

Coetzee tiene fama de ser un escritor celoso de su privacidad, que concede pocas entrevistas y que, cuando lo hace, ofrece respuestas esquivas. Resulta, por tanto, paradójico que se haya inclinado por la ficción autobiográfica en los últimos años. Es preciso señalar, sin embargo, que aunque *Boyhood* se publicó como «memorias» y tuvo mucho éxito, *Youth* vio la luz como novela con elementos autobiográficos, y *Summertime* fue seleccionada para optar al premio Booker 2009 de ficción. En una entrevista, Coetzee comentó que para él escribir sobre su joven «yo» era como escribir sobre «otro»<sup>1</sup>. Conviene, por tanto, leer estas obras con cautela y no como obras directamente autobiográficas, ya que es evidente que la tercera entrega, *Summertime*, contiene importantes elementos ficcionales, y es posible que los dos primeros volúmenes también. Quizá sea más útil considerarlas unas «memorias ficcionalizadas», que nos ofrecen «comentarios retrospectivos sobre la personalidad y el proceso de maduración de un escritor en circunstancias históricas concretas, un escritor que comparte con Coetzee algunos datos y rasgos, y vive circunstancias parecidas»<sup>2</sup>. La reciente biografía sobre Coetzee escrita por J. C. Kanne-meyer ha despejado algunas de las dudas que existían sobre las escenas descritas en la trilogía. El biógrafo hace constantes referencias a *Boyhood* para describir la infancia de Coetzee, pero también nos confirma que muchos de los episodios de *Summertime* son ficticios<sup>3</sup>. La trilogía, sin embargo, tiene un talante realista. Recordemos que dos de los

<sup>1</sup> ATWELL, David y COETZEE, J. M., (2002) «All Autobiography is Autre-biography», entrevista recogida en Lütge Coullie, Judith y Meyer, Stephen et al. (eds.), 2006, *Selves in Question: Interviews on South African Autobiography*, Honolulu, University of Hawaii Press, pp. 213-17 y p. 214. Todas las citas de este artículo están traducidas por la autora.

<sup>2</sup> VAN DER VLIJES, Andrew (2010) *Disgrace: A Reader's Guide*, Londres, Continuum, p.3. El término «memorias ficcionalizadas» fue utilizado por Frank Kermode en su reseña de *Summertime*, *London Review of Books*, 8 de octubre de 2009, pp. 9 y 10.

<sup>3</sup> KANNEMEYER, J. C. (2013) *J. M. Coetzee: A Life in Writing*, Scribe Publications, Londres, pp. 40-61 y pp. 605-609.

volúmenes se subtítulan «Escenas de la vida provinciana», entroncando así con las obras de los autores realistas del siglo XIX, que aspiran a describir el contexto social e histórico en el que se mueven sus personajes. George Eliot parece reclamar esa autoridad con el subtítulo de *Middlemarch*, «Estudio de la vida provinciana.» Lo mismo sucede con algunas obras de Balzac y Flaubert.<sup>4</sup> Cada parte de la trilogía es un cuadro de un lugar y una época, la Sudáfrica de la década de los años cincuenta y setenta del siglo XX, y el Londres de comienzo de los sesenta. Con el subtítulo, Coetzee quizá también quiera aludir a sus orígenes en Sudáfrica, una provincia en el confín del imperio británico.

Durante la primera etapa de su carrera, y hasta la publicación de *Age of Iron* (1990), la narrativa de Coetzee fue recibida como una respuesta indirecta al régimen del apartheid<sup>5</sup>. Algunos críticos creen que Coetzee será recordado por mostrar en obras como *Waiting for the Barbarians* (1980), *Life and Times of Michael K* (1983), o la mencionada *Age of Iron* (1990), lo que suponía ser blanco, consciente y lúcido frente a la crueldad y estupidez del régimen del apartheid en Sudáfrica<sup>6</sup>. Muchas de sus primeras novelas tienen en común la presencia de personajes con sentimientos de vergüenza y culpa por el pasado colonial y el presente opresivo y violento de Sudáfrica. La palabra «apartheid» no suele aparecer, pero en las obras se examinan las relaciones de poder, el imperialismo y sus consecuencias, las situaciones de dominio y sometimiento del «otro», y la represión y la tortura. Nos encontramos con parejas de personajes que representan variantes de la relación «amo y esclavo», como es el caso del magistrado y la joven bárbara en *Waiting for the Barbarians* o Elizabeth Curren y Vercueil en *Age of Iron*. En 1987, al recibir el Premio Jerusalén, Coetzee afirmó que «en una sociedad de amos y esclavos nadie es libre», y señaló que Sudáfrica había sido durante siglos un lugar de «amos y siervos». En esa ocasión también confesó que como escritor «estaba sujeto a la realidad de su país»<sup>7</sup>. En muchas de sus primeras novelas nos encontramos con la figura del liberal horrorizado y asqueado ante lo que presencia, pero consciente de ser cómplice a su pesar, lo que acentúa su sentimiento de culpa. Es un sentimiento que comparte el protagonista de *Boyhood and Youth*, y alguno de los entrevistados en *Summertime*.

En otras novelas hay personajes que son recreaciones de escritores: Defoe aparece en *Foe* (1986) y Dostoyeski en *The Master of Petersburg* (1994). A través de ellos, Coetzee nos hace reflexionar sobre la figura del artista y su relación con el contexto social en el que vive, y con los recursos literarios que la tradición le entrega. También se ha calificado a Coetzee como autor posmoderno por su interés en resaltar la textualidad de la literatura, y poner de manifiesto sus convenciones en lugar de ocultarlas. Leer su obra supone, por tanto, reflexionar sobre la tradición novelística, sus orígenes, los recursos formales que la conforman, y el diálogo que la novela sostiene con el discurso histórico. Coetzee no cree que la novela deba ser un género subsidiario o complementario al discurso histórico oficial (que es ideológico en cualquier caso). Para él, la novela no tiene

<sup>4</sup> Balzac, en su *Comédie Humaine*, incluye un grupo de novelas bajo el epígrafe «Escenas de la vida de provincias». La novela de Flaubert, *Madame Bovary*, también se subtítulo «Costumbres de provincias».

<sup>5</sup> HEAD, Dominic., (2004) *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, Cambridge, C. U. P., p. x.

<sup>6</sup> Rian Malan (2003), artículo en la revista *Time*, 13 octubre 2003, con motivo de la concesión a Coetzee del premio Nobel.

<sup>7</sup> COETZEE, J. M., (1987) «Jerusalem Prize Acceptance Speech», recogido en Attwell, David. y Coetzee, J. M., (1998) *Doubling the Point*, Harvard, Harvard University Press, p. 95.

por qué reflejar la situación de un país, como si de un reportaje se tratara, sino que debe aludir a la realidad en sus propios términos con un discurso literario que «rivaliza» con el discurso histórico en lugar de someterse a él<sup>8</sup>. Con esta postura, el Coetzee de la primera etapa parece querer alejarse del «ilusionismo» propio de las formas realistas. Ésta es una de las razones por las que, en el comienzo de su carrera, las novelas de Coetzee se percibieron como artefactos fabricados con sofisticación que seguían modelos europeos, y fueron consideradas por los críticos de izquierdas como literatura irresponsable e irrelevante al no estar comprometidas explícitamente con la situación política sudafricana<sup>9</sup>. Aunque se le haya criticado por ser demasiado indirecto, por hacer uso de la alegoría y por aludir de forma oblicua a la realidad vergonzante al no concretar el lugar y momento en que se desarrollan sus historias, Coetzee es sin lugar a dudas un escritor político. Nadine Gordimer, en un artículo sobre *Life and Times of Michael K*, afirmó: «Coetzee ha escrito un libro maravilloso que no deja nada sin decir –y no podría estar mejor dicho– sobre lo que los seres humanos hacen a sus congéneres en Sudáfrica». Sin embargo, Gordimer critica que dicha novela sea poco optimista con respecto al futuro político del país. En el artículo también infiere que la opción de la alegoría en las primeras novelas de Coetzee se debe al doble impulso de querer mantenerse alejado de los acontecimientos cotidianos sucios y trágicos de la Sudáfrica de los años setenta y ochenta, y al mismo tiempo tener la necesidad compulsiva de escribir sobre ello<sup>10</sup>. Las primeras novelas se han descrito como alegorías kafkianas, y el recurso a la alegoría constituyó además una forma de eludir la censura. Pero habría que apuntar que en la obra de Coetzee también ocupan un lugar importante las relaciones familiares, de cariño, dependencia o conflicto entre padres e hijos; en muchas de sus novelas se refleja el anhelo por el ser querido, y la tristeza y el desamparo ante la pérdida o ausencia de éste. También se ocupa de la soledad, la vejez, la decadencia física y la enfermedad. Son temas que encontraremos en *Boyhood*, *Youth* y *Summertime*.

#### BOYHOOD (1997)

Las obras que componen la trilogía son retratos del joven artista. *Boyhood* se desarrolla a través de episodios con escenas e incluso frases que nos recuerdan a la primera parte de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce. La perspectiva en *Boyhood* es la de un niño que registra de manera precisa los detalles que le impactan o sorprenden del mundo que le rodea. Nos encontramos ante lo que podría describirse como una sucesión de instantáneas que tienen lugar en el colegio o en el entorno familiar, y en las que hay alusiones al contexto histórico y político. Al comienzo del libro el punto de vista y la forma de razonar son las de un niño de ocho o nueve años. En el contraste entre sus percepciones infantiles y el mundo de los adultos surge la ironía y comicidad de la obra.

Aunque se publicó como memorias y contiene datos autobiográficos, el hecho de que la narración en *Boyhood* esté en tercera persona proporciona una cierta distancia y

<sup>8</sup> «The Novel Today», *Upstream*, 1988, v.6:1. 2-5.

<sup>9</sup> VAN DER VLIET, *op.cit.*, p.10.

<sup>10</sup> GORDIMER, Nadine, (1984) «The Idea of Gardening: Coetzee's *Life and Times of Michael K*», recogido en *Telling Times: Writing and Living 1950-2008*, Londres, Bloomsbury Publishing, pp. 396-403, p. 402.

se pierde la sensación de intimidad con el personaje principal que habitualmente encontramos en muchas autobiografías escritas en primera persona. Derek Attridge considera que tanto *A Portrait of the Artist* de Joyce como la autobiografía de Henry Adams, *The Education of Henry Adams*, son obras precursoras, ya que describen la infancia de un futuro escritor<sup>11</sup>. Ambas están escritas en tercera persona y el tiempo en el que se narran los episodios es el pasado. Lo singular de *Boyhood* y *Youth* es que la acción se describe en tiempo presente. Se trata de un recurso característico de Coetzee, que lo ha utilizado en novelas como *The Master of Petersburg* (1994) o *Disgrace* (1998). La narración en tiempo presente produce una sensación de inmediatez, ya que los hechos se describen a medida que los percibe y experimenta el protagonista. Esto dificulta la retrospección y, en el caso de *Boyhood*, impide el análisis y la justificación por parte de un narrador adulto. El lector se encuentra sujeto al momento presente, y está obligado a enjuiciar y analizar lo que sucede a partir de lo que le transmite el personaje, un niño que al final del libro tendrá doce o trece años. La combinación de tercera persona y tiempo presente ofrece un equilibrio entre inmediatez y distancia.

El contexto histórico es el de la Guerra Fría y el comienzo del auge del nacionalismo afrikáner con la derrota del United Party de Smuts y la victoria de Malan y el Partido Nacionalista en las elecciones de 1948. Los episodios tienen lugar en Worcester y Ciudad del Cabo. Coetzee alude a esa etapa en una entrevista:

... sus años en el Worcester rural (1948-51). Un niño de origen afrikaans que asiste a clases en las que la lengua vehicular es el inglés, en un momento de nacionalismo afrikáner furibundo, una época en la que se estaban fabricando leyes para evitar que la población de origen afrikaans educase a sus hijos en inglés, provocan en él sueños intranquilos de ser perseguido y acusado; para cuando cumple doce años tiene una sensación profunda de marginalidad<sup>12</sup>.

En los primeros capítulos, que tienen lugar en el colegio, contemplamos el temor del niño a ser señalado en clase y a que le castiguen pegándole. Le horroriza semejante humillación, pero el hecho de que nunca le hayan pegado ni en casa ni en clase hace que se sienta diferente. Cree que esto le aparta de los demás chicos, que bromean con sus experiencias, y culpa a su madre de educarlo de forma distinta. La vida del niño en *Boyhood* está llena de temores y también de secretos. En uno de los primeros días en su nuevo colegio en Worcester, un profesor le pregunta cuál es su religión, «¿Eres cristiano, judío o católico romano?». El planteamiento le sorprende: «¿Qué religiones hay para escoger?», «¿cuál es la respuesta correcta?» ya que «en su casa no son nada»,<sup>13</sup> y ante la impaciencia del profesor decide contestar que es católico romano. En la decisión ha influido su interés por todo lo que ha leído sobre el mundo romano. Esta opción, descubre, le permite disfrutar de una hora libre en el patio, ya que no tiene que acudir a la asamblea general con la mayoría de los alumnos, pero le convierte en víctima de algunos chicos afrikáner que lo interrogan y zarandean por no pertenecer a su grupo. Además, los auténticos católicos quieren saber por qué no acude los viernes a la catequesis, lo que le sitúa en un cómico aprieto. El niño de *Boyhood* comparte con Stephen Dedalus del *Portrait* el interés por las

<sup>11</sup> ATTRIDGE, David, (2004) *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, Chicago, The University of Chicago Press, p.141.

<sup>12</sup> ATTWELL, D., y COETZEE, J. M. (1998) *Doubling the Point*, Harvard, Harvard University Press, p. 393.

<sup>13</sup> COETZEE, J. M. (1997) *Boyhood*, Londres, Secker y Warburg, (1998), Vintage, pp. 18 y 19.

palabras, sus significados y los sonidos de las letras que las componen. La fascinación por la letra «R» ha influido en su decisión de hacerse católico romano, y ese interés le conduce a otra de sus decisiones secretas, que lo situarán al margen del discurso político oficial: en plena Guerra Fría ha optado por ser partidario de los rusos y no de los americanos<sup>14</sup>. En seguida se embarca en todo tipo de lecturas sobre Rusia y los rusos.

John culpa a su madre de educarlo de forma diferente, de lo que en parte se alegra, pero también se resiente, porque cree que su actitud le hace blando y vulnerable. En los diarios de *Summertime*, escritos cuando el personaje tiene treinta años, apuntará que tal vez fueron las ideas pedagógicas de su madre, una profesora de primaria, las que le ayudaron en su infancia a resistirse al adoctrinamiento político imperante<sup>15</sup>. El protagonista de la trilogía se distingue por su oposición al discurso dominante afrikáner<sup>16</sup>. En *Boyhood* el niño percibe que su madre es su protectora y promotora, y que hace de él «el príncipe de la casa»<sup>17</sup>. La madre vive por y para él, y se aficiona a las cosas sólo porque a él le gustan. No tiene vida propia. Es la roca en la que él se apoya. Le ofrece un amor incondicional y sofocante al que John siente que no puede corresponder en igual medida. Esto le hace rebelarse, distanciarse y rechazarla, aunque sin querer perder el control y las atenciones. Excluye a la madre de su vida en el colegio, no le cuenta nada de lo que allí sucede. Otras veces se enfada o se burla de ella. El niño se describe como «un déspota irascible en casa y un cordero manso y suave en el colegio»<sup>18</sup>. A lo largo del libro se revela como un chico consentido, egoísta y excéntrico. Sabe que la familia de su padre critica la forma en que le educa la madre, situándolo en un lugar central y marginando al marido. El propio niño se pregunta por la organización familiar: «Nunca ha logrado descifrar el puesto de su padre en la casa. De hecho no tiene claro con qué derecho está ahí su padre». Sabe que, al contrario de lo que sucede en otras familias, «en su casa, y en las casas de las dos hermanas de su madre también, son la madre y los hijos los que componen el núcleo, mientras que el marido es poco más que un apéndice, un contribuyente a la economía como un inquilino que paga un alquiler».<sup>19</sup> En los episodios que tienen lugar en el entorno familiar, la política forma parte de las conversaciones entre sus padres y sus tíos, y le encanta escuchar. En las discusiones se sorprende de estar de acuerdo con su padre, que es «el que no quiere que gane». Como añade más adelante, a pesar de ser un veterano de guerra, de ser seguidor del United Party, y jugar al cricket y al rugby, el niño lo rechaza: «No comprende esa contradicción y no tiene interés en comprenderla. Incluso antes de conocer a su padre, es decir, antes de que su padre volviese de la guerra, había decidido que no le caería bien»<sup>20</sup>. Esta animadversión lleva a veces a momentos cómicos, como cuando le pregunta quién es el mejor escritor y decide que, «si a su padre

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>15</sup> *Summertime*, Londres, Harville Secker, pp. 252, 253.

<sup>16</sup> Véase Wright, Laura (2006) *Writing «Out of All Camps»: J. M. Coetzee's Narratives of Displacement*, Londres, Routledge, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 43.

le gusta Shakespeare, Shakespeare seguro que es malo»<sup>21</sup>. Tampoco está dispuesto a aceptar que a su padre le pueda gustar la poesía. Cree que se trata de una pose.

La vida de John está llena de opciones en el colegio, en la familia y también en el contexto político nacional. Son decisiones que conllevan lealtades y traiciones: los rusos o los americanos, el padre o la madre, el inglés o el afrikaans. Las dicotomías no siempre son tan claras como parecen en un primer momento. Los chicos afrikáner son rudos, violentos, malhablados y, según el niño, pertenecen a un mundo intransigente y sombrío, pero el paraíso para el protagonista se encuentra en la granja de la familia de su padre en el Karoo, y ese lugar está indisolublemente asociado al afrikaans, que se convierte allí en una lengua ligera y alegre, que se mezcla con naturalidad con el inglés, y en la que se siente a gusto. Querer formar parte del mundo de la granja también supone una traición a su madre, quien no se siente bienvenida allí, y que acude únicamente porque sabe lo importante que es para él. En cuanto a su preferencia por el inglés y lo inglés (que comparte con sus padres, que hablan la lengua a la perfección), es consciente de tener un conocimiento desde los márgenes, desde las colonias. Piensa que nunca podrá ser como un nativo de la metrópoli, ya que sabe que hay pruebas que no superará. Sin embargo, le molesta que los hablantes del inglés no respeten el afrikáans. Además, en su afición y admiración por lo inglés siempre hay excepciones y una de ellas es Trevelyan, el inquilino que se encarga de castigar a Eddie, el chico de color que viene a ayudar con las tareas de la casa y posteriormente se escapa («Así es que Trevelyan, que era inglés, fue el que se encargó de pegar a Eddie... poniéndose tan iracundo y alterado como un afrikáner cualquiera»<sup>22</sup>). Con la victoria del partido nacionalista hay rumores de que el Gobierno obligue a transferir a los niños de apellidos afrikaans a la educación exclusivamente en dicha lengua, algo que le horroriza y se convierte en una pesadilla. Como apunta Attridge, el niño vive en «la interfaz de las culturas inglesa y afrikaans»<sup>23</sup>. En las tres partes de *Scenes from Provincial Life*, el protagonista muestra sentimientos ambivalentes frente a esa doble filiación. En Voëlfontein, la granja de la familia de su padre, donde le gustaría vivir (y estaría para ello dispuesto a pasar por el purgatorio de los colegios afrikáner), las relaciones con las personas de color que trabajan allí, son de respeto y cordialidad, si bien el niño constata que los trabajadores de color no quieren ayudarlo si se encasquilla el rifle y, cuando se queja, su tío le aclara que «ellos saben que no deben tocar las armas»<sup>24</sup>. La granja es un paraíso al que se le permite acceder durante las vacaciones y en el que disfruta de la belleza y armonía del lugar y sus habitantes. Es un lugar sagrado a los ojos del niño, un paraíso en el que «nada malo puede suceder»<sup>25</sup>.

El protagonista observa el mundo de los niños de color y consigna las diferencias con su propio mundo. Siente vergüenza, curiosidad y, en alguna ocasión, indiferencia. Para la celebración de su cumpleaños se le permite invitar a sus amigos a merendar en una heladería, pero las miradas ensimismadas y admirativas de los niños de color que observan el festín desde la calle, con las caras pegadas al escaparate, le estropean irreme-

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 104.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>23</sup> *Op. cit.* p. 155.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 90.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 83.

diablenamente la celebración<sup>26</sup>. Se siente privilegiado y culpable. En otros momentos los observa por la calle descalzos y camino del colegio, que pronto abandonarán para ponerse a trabajar. En Worcester siempre están mendigando y suplicando, pero en Voëlfontein las relaciones son de respeto y cordialidad. Aun así, cuando se cruza por el pasillo con la hija de la cocinera, los dos han de comportarse como si fueran invisibles el uno para el otro. Siente curiosidad por los empleados de la granja (cómo viven, cómo duermen), y sabe que su tío los respeta y deposita su confianza en ellos. John también se compara con Eddie, en quien percibe una mezcla de recelo, distancia y burla. Es consciente de que viven en mundos diferentes. En alguna ocasión, John también muestra indiferencia. Cuando llega el pedido del supermercado, lo trae Josias, «el chico de Schochat». Su hermano y él a veces se beben la lata de leche condensada y luego le dicen a su madre que ha sido Josias. Lo dicen sin sentirse particularmente culpables por esa mentira. El mundo de la gente de color es el mundo del «Otro», un mundo cercano pero desconocido, que a veces está sujeto a idealizaciones románticas. La madre cree que algunos ancianos negros tienen cierta sabiduría por estar alejados de la civilización y vivir en un entorno natural. El joven John también cree que Eddie es bueno simplemente por ser pobre, como siempre sucede con los pobres en los cuentos de hadas. También piensa que los «nativos» (los sudafricanos negros) son el equivalente al tercer hermano en los cuentos de hadas, el hermano bueno<sup>27</sup>.

El mundo del niño es un mundo de temores, secretos y opciones, que observa entre asustado y fascinado. Constata que ese mundo nada tiene que ver con las idealizaciones sobre la infancia que lee en los libros: «para él nada de lo que vive en casa o en el colegio le hace pensar que la infancia pueda ser otra cosa que una etapa de apretar los dientes y aguantar»<sup>28</sup>. En el colegio impera el comportamiento violento entre algunos chicos, y hay violencia también en los castigos de los profesores hacia los alumnos a veces por razones políticas. Cuando John cuenta en casa que Miss Oosthuizen se ensaña con Bob Hart, observa que sus padres inmediatamente parecen saber por qué: «Con Smuts, dice su padre, se habrían tomado medidas en el caso de que un profesor trajera la política al colegio»<sup>29</sup>. Reprueban con un movimiento de cabeza la razón por la que Miss Oosthuizen tiene ese comportamiento con Bob Hart (la familia de ella es nacionalista y el padre de Bob Hart milita en el United Party). También se muestra la violencia hacia los chicos de color, que son castigados cuando no se adaptan a lo que se espera de ellos.

El contexto histórico y político, y la lengua, son los elementos frente a los que se va definiendo la identidad del niño. Las relaciones familiares, con sus alianzas, afinidades, rechazos y traiciones también son importantes. En el libro se describe el declive económico de la familia, comparable al de la familia de Stephen Dedalus en *A Portrait*, y asociado en este caso a la derrota de Smuts y el United Party, ya que el padre perdió el empleo en Ciudad del Cabo con la llegada al poder del partido Nacionalista. La situación económica de la familia obliga a la madre a volver a trabajar y acentúa el antagonismo entre John y su padre. La novela traza la gradual evolución del personaje, ya que en la

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 72.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 67.



última parte del libro el protagonista tiene doce o trece años. Quizá esa mayor madurez le hace intuir que su madre pueda en un momento dado percibirlo tal como es y no como lo ve cuando está cegada por sus ilusiones, y teme que no se sienta particularmente impresionada por él, sino más bien aburrida<sup>30</sup>. Al final del libro se describe la enfermedad de la tía Annie desde la perspectiva del niño con su rechazo a la decadencia física y la vejez. Se trata de una visión descarnada de una situación en la que el niño en un primer momento se muestra distante y se niega a ayudar. El deterioro físico de la tía Annie se presenta desde la inmisericorde mirada infantil, lo que lo hace todavía más impactante. La actitud cambia quizá en el último capítulo, en el que el joven protagonista percibe la soledad en la que muere la tía Annie. Recuerda el empeño de la tía Annie en dedicar su vida a publicar y promocionar el libro escrito por su padre misionero, y ahora John siente que es el único que desea rescatarla del olvido. Las frases con las que termina el libro nos anuncian también al futuro escritor: «Sólo queda él para recordar. ¿Cómo retendrá en su cabeza todos los libros, todas las personas, todas las historias?; Y si él no lo hace, quién lo hará?»<sup>31</sup>

#### YOUTH (2002)

*Youth* es también un retrato del joven artista, en el que existe un fuerte contraste entre sus ideales sobre la creatividad y el amor, y las experiencias que vive a lo largo del libro. Como *Boyhood*, la obra está escrita en tercera persona y en presente y, por tanto, el protagonista y el lector están encadenados al momento en el que tiene lugar la acción. Podemos distinguir por un lado los sueños del joven sobre el amor, la pasión y lo que cree que debe ser la vida del artista; por otro, sus vivencias, y, finalmente, sus reflexiones sobre la distancia que separa sus ideales de la realidad. En este contraste continuo entre lo «romántico» y lo «real» (utilizamos los términos de Henry James en el prefacio a *The American*<sup>32</sup>), radica la comicidad del libro. El protagonista podría también compararse a Don Quijote, ya que se enfrenta a la vida cargado de sueños basados en lo que ha leído.

La novela comienza en Ciudad del Cabo, con el protagonista en la universidad y tratando de no depender económicamente o emocionalmente de su familia. Excluye a sus padres de su vida y trata de endurecerse frente al cariño agobiante de su madre. Con el fin de ganar algún dinero que le permita ser autónomo, imparte clases de apoyo de literatura y matemáticas, y trabaja durante las tardes en una biblioteca. Ya en las primeras páginas imagina que durante sus horas de trabajo «aparece una bella joven que pasea entre los libros», a quien el protagonista enseña «los misterios del catálogo» para después salir juntos a la «noche estrellada». La voz del joven concluye: «Nunca sucede tal cosa»<sup>33</sup>. Éste es un primer ejemplo de la forma en que se va a desarrollar la novela, con un continuo contraste irónico entre los sueños del protagonista y la realidad. El deseo de vivir situaciones propias de los cuentos de hadas demuestra la juventud e inmadurez del personaje.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>31</sup> *Ibid.* p. 166.

<sup>32</sup> JAMES, Henry (1907) «Preface to the New York edition of *The American*», recogido en Edel, Leon (1984) *Henry James Literary Criticism: French Writers, Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, Nueva York, The Library of America, pp. 1062-63.

<sup>33</sup> *Youth* (2002) Secker y Warburg; (2003) Vintage, Londres, p. 3.

*Youth* también puede considerarse un monólogo en el que seguimos las reflexiones del protagonista. El joven cree que la mujer que esté destinada a amarlo percibirá en seguida «el fuego que arde dentro de él». Mientras tanto, ser «anodino» y un poco «ridículo» constituye una especie de purgatorio que tiene que pasar para poder emerger a la luz: «la luz del amor» y «la luz del arte», ya que será un artista: «eso está decidido desde hace tiempo»<sup>34</sup>. Continuamente alude a sus ideas grandilocuentes sobre la vida de los artistas (que críticos como Hermione Lee han calificado de ridículas<sup>35</sup>), y que contrastan cómicamente con sus reacciones ante las peripecias que vive. El joven afirma que «quizá no crea en Dios, pero cree en el poder transfigurador del amor»<sup>36</sup>, y tiene la esperanza de que el encuentro con alguna mujer despierte en él la llama de la creatividad, pero todas sus relaciones son frustrantes, insatisfactorias o acaban de forma desastrosa. Además el papel que desempeña en esas relaciones no es ni heroico ni apasionado, sino más bien pasivo.

Sabe por sus lecturas que los artistas «han de tener amantes» y esto, unido al ejemplo de su amigo Paul, le anima, cuando todavía está en Ciudad del Cabo, a iniciar su relación con Jacqueline, la hermana de la novia de Paul, una enfermera diez años mayor que él. Desde el primer momento, se muestra dubitativo e inseguro. Se deja llevar sin entusiasmarse: del primer encuentro en la playa recuerda sobre todo la molestia de la arena. En seguida le asaltan las dudas y se pregunta si Jacqueline «habrá descubierto el fuego del artista» o tendrá otras razones para interesarse por él.<sup>37</sup> Al poco tiempo, la enfermera se instala en su casa, y el protagonista se ve inmerso en una rutina que no tiene nada de romántica. Al joven le horroriza el desorden de la vida en común y le agota la inestabilidad emocional de su compañera. Es una relación tensa que no le deja dormir ni le deja tiempo para escribir. Las conversaciones y los incidentes resultan cómicos por la disparidad de expectativas que cada uno aporta a la convivencia. Entran en crisis irrevocablemente cuando ella lee en el diario de John que la considera una «carga». El protagonista concluye: «su primer intento de vivir con una mujer ha acabado en fracaso, en ignominia»<sup>38</sup>. Es indudable que se siente aliviado también. En otro episodio recibe una invitación de uno de sus profesores de la Universidad, quien le pregunta si estaría dispuesto a instalarse en su casa y cuidársela mientras se ausenta durante las vacaciones. A John le encanta la idea, aunque el plan tiene una pega, ya que también estará una mujer neozelandesa y su hija pequeña. Pronto descubre que la mujer no sólo bebe, sino que, además, una de las noches entra en su cuarto y se le insinúa. El protagonista la rechaza horrorizado. Inmediatamente, se acuerda de la vida apasionada y bohemia de los artistas como Picasso, Hemingway o Ford Madox Ford en el París del modernismo, y se pregunta «¿Qué hará cuando llegue a París o Londres?, ¿se empeñará en no seguir el juego?»<sup>39</sup>. Parte de la comicidad del libro radica en el contraste entre la grandilocuencia de los ideales del joven, el lenguaje rimbombante y casi paródico con que las expresa, y la actitud con la que se enfrenta a una realidad muy distinta a la que ha leído.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>35</sup> LEE, Hermione (2008) «Heart of Stone: J. M. Coetzee», en *Body Parts: Essays on Life-Writing*, Londres, Pimlico, pp. 167-176.

<sup>36</sup> *Youth*, p. 3.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 5.

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 29.

El contexto es el de la Sudáfrica de finales de los cincuenta, y aunque John está absorto en sus sueños y proyectos, no puede evitar ser testigo de la realidad de su país. Al encontrarse en la vida cotidiana con los sudafricanos negros (como el joven y sonriente repartidor de leche), piensa que «le gustaría que hubiese suficiente piedad hacia los negros y su destino como para tratarlos honorablemente, pero sabe que no es así», y a continuación reflexiona sobre la ingenuidad de sus propias creencias: «que un trato honorable» pueda compensar «la crueldad de las leyes» cuando «el suelo que pisa está empapado en sangre» y desde la profundidad de la historia «resuenan los gritos de ira»<sup>40</sup>. Nos encontramos en el momento álgido del nacionalismo afrikáner, y el joven universitario es testigo de las manifestaciones y protestas por las leyes impuestas a los negros, la consiguiente represión por parte de la policía y la reacción del gobierno «defendiendo a los asesinos con estridencia y acusando a los muertos», y con la prensa «demasiado atemorizada para desmarcarse y denunciar los hechos que cualquiera con dos ojos en la cara puede ver».<sup>41</sup> Ante la creciente insurgencia, el gobierno acabará por imponer a los jóvenes blancos un reclutamiento forzoso, del que el protagonista huirá viajando a Londres, donde, además de intentar romper definitivamente los lazos con Sudáfrica, un país que le produce vergüenza, aburrimiento y horror, intentará madurar como poeta. Así pues, el contexto histórico y la política acabarán por determinar sus movimientos.

Desde luego, el joven cuyas andanzas presenciemos es indeciso, inseguro, egoísta, y no tiene nada de heroico, romántico o creativo. Él mismo es consciente de la distancia que le separa de los escritores que admira y que serán sus modelos. El joven es un admirador de la poesía de Pound y Eliot, y de los novelistas de la modernidad. Además de admiración siente también afinidad, ya que, como ellos, está dispuesto a vivir el exilio y el rechazo. De Pound y otros escritores modernistas recoge algunas ideas: reniega de la grandilocuencia, rimbombancia y sentimentalismo en poesía y defiende que se escriba como la prosa. Se muestra partidario del lenguaje terso y preciso. Éste es también el lenguaje de *Youth, Boyhood* y otras novelas de Coetzee, con su prosa tensa, austera y sobria, cincelada hasta conseguir el máximo efecto <sup>42</sup>. Pound le conduce a la cultura francesa y a Flaubert, que hizo de escribir en prosa un arte como el de la poesía, y éste le lleva directamente a James, Conrad, y también a Ford Madox Ford, sobre quien acabará escribiendo su tesis de máster. Muchos de los grandes escritores modernos fueron, como lo será él, extranjeros en la capital británica. Sin embargo, es preciso señalar que *Youth* incorpora una visión escéptica sobre la expatriación. En la novela se cuestiona la idealización del exilio, una de las señas de identidad del movimiento moderno, como fuente de creatividad, plenitud y libertad, y en cambio se resalta el coste personal que esa búsqueda de la libertad y la creatividad puede conllevar<sup>43</sup>.

En Londres aspira a dedicarse a la literatura, a conocer a escritores, a tener affaires, a acudir a recitales de poesía. La idea que trae sobre la ciudad está llena de resonancias literarias y románticas, y lo que se encontrará y vivirá será muy distinto a sus expec-

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>42</sup> ATTRIDGE, *op.cit.* p. 148.

<sup>43</sup> Sobre estos aspectos, véase Barnard, Rita (2007) *Apartheid and Beyond: South African Writers and the Politics of Place*, Oxford, Oxford U. P., p.39 y López, María J. (2011) *Acts of Visitation: The Narrative of J. M. Coetzee*, Amsterdam-Nueva York, Editions Rodopi, p. 232.

tativas. El joven invoca el Londres capital del modernismo (junto con París y Viena) con los encuentros y amistades entre escritores (implícitamente se invocan en el lector los encuentros entre Pound y Eliot, o la colaboración de Conrad y Ford). El Londres del protagonista es muy diferente a la ciudad en la que decidió instalarse Henry James, quien la describió como «el mayor compendio del mundo»<sup>44</sup>. En *Youth* nos encontramos con un Londres laberíntico, frío y duro, en el que el joven lleva una vida solitaria. Es el Londres de la Guerra Fría y la amenaza nuclear, donde surgirán los jóvenes airados, y que, al contrario de lo que esperaba, le parece un lugar poco estimulante en cuanto a las propuestas sobre el arte: «la Inglaterra moderna le está resultando un lugar inquietantemente provinciano»<sup>45</sup>. Además se siente solo, desgraciado y agotado. Londres no es la ciudad romántica de su imaginación y deseo. En las descripciones se vislumbra la ciudad en la que se empiezan a respirar los aires de los sesenta con la llegada de estudiantes a las academias de idiomas o a trabajar como au pair. En el metro se encuentra con jóvenes pendientes de las nuevas modas, a los que percibe con una elegancia y un estilo ajenos a lo que considera su provincianismo colonial. En Londres se siente marginado por su condición de inmigrante procedente de Sudáfrica.

El protagonista se define comparándose con los modernos, pero también se perfila frente a lo que describe como los excesos y la locura de los escritores románticos, de los que se siente alejado por su temor a las consecuencias que el alcohol o las drogas puedan tener en su salud. El joven aprendiz de escritor decide seguir el camino de Eliot, Stevens o Kafka, que trabajaron en oficinas de bancos o compañías de seguros, al tiempo que desarrollaban su producción literaria. No por ello, según él, sufrieron menos que Poe o Rimbaud. También recuerda que los Románticos se volvieron locos a gran escala, pero esa era ha pasado, «su propia locura, si es que es su destino es sufrir locura, será más discreta».<sup>46</sup> Su postura es siempre prudente, temerosa ante las drogas o en el amor. Piensa que con su actitud huidiza y astudiza con las mujeres no podrá adaptarse a la vida de los artistas en París, y por tanto llegar a ser un auténtico poeta. En Londres también fantasea con un encuentro con una mujer bella, un encuentro propio de los cuentos de hadas, que desencadene en él un torrente de creatividad. Sueña con que aparezca cada noche y se esfume con las campanadas de las doce. Sin embargo, en otros momentos se pregunta si sentimientos tan monótonos como los suyos pueden generar gran poesía. La prosa se convierte en otra opción. En un momento dado, escribe un relato que sitúa en Sudáfrica. La persistencia de Sudáfrica en su vida le inquieta, ya que es un lugar del que quiere escapar y que describe como un albatros alrededor de su cuello del que tiene que deshacerse para poder empezar a respirar.<sup>47</sup> Aunque los sueños supranacionales del protagonista se verán abocados al fracaso, entre los novelistas le atrae Henry James porque le muestra el camino para situarse por encima de la nacionalidad. También siente afinidad por su distanciamiento del «mero vivir», ya que James decidió entregarse por entero a la literatura,

<sup>44</sup> EDEL, L. y POWERS L. (eds.) (1987) *The Complete Notebooks of Henry James*, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, p. 218.

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 49.

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 59.

<sup>47</sup> Recordemos que la expresión proviene del poema de Coleridge «The Rime of the Ancient Mariner», en el que el albatros alrededor del cuello constituye la pesadilla del personaje principal y es el símbolo de su culpabilidad.

y esa dedicación constituyó su vida. John, por su parte, siente que no es hábil en la vida, sino en las pruebas, exámenes y tests. El joven sudafricano está lejos de la sociabilidad de James o de los escritores modernos que admira. Todas las relaciones que entabla tienen algo de fracaso. En algunas ocasiones se muestra inseguro e indeciso. En otras le domina el aburrimiento en vez de la pasión. Cuando surgen imprevistos no deseados, de los que, como él dice «nunca suceden en las novelas que lee», siente el impulso de salir corriendo y muestra una actitud pasiva frente al problema, como sucede en el caso de Sally<sup>48</sup>. En otros momentos rehúye corresponder a los deseos de cariño de las chicas con las que se relaciona, convenciéndose de que prefiere estar solo. Su comportamiento frente a la joven *au pair*, Astrid, o frente a Mariane, la amiga de su prima, está impulsado por su egoísmo y comodidad. Con las dos chicas sudafricanas, a las que considera provincianas por su falta de interés en lo artístico, y a las que desprecia porque su único objetivo al venir a Europa es corretear por Suiza, se muestra insensible, arrogante y pedante. En otras ocasiones se deja dirigir, constata que no controla la relación, y tal vez presenciemos su lado más ingenuo, al no sospechar o tardar en suponer que las razones que le da Caroline para llegar tarde a sus citas o hacerle esperar toda la noche en la calle puedan no ser la verdad. Sin embargo acepta esa situación de forma pasiva.

El protagonista de *Youth* tiene puntos en común con el joven Stephen Dedalus del *Portrait* de Joyce: ambos rehúyen el compromiso político, reniegan de su país, tienen una relación problemática con sus padres y buscan la libertad del exilio para seguir su vocación artística<sup>49</sup>. En su retrato del joven artista, Coetzee es todavía más duro que Joyce con la creación de Stephen Dedalus. Muchos críticos coinciden en señalar que el autor parece interesado en resaltar los aspectos más negativos del personaje y ofrecernos un retrato desfavorable. Hermione Lee describe al personaje principal como «frío, disfuncional y misógino» y afirma que trata a las mujeres con «desprecio, crueldad y resentimiento»<sup>50</sup>. Sin embargo, añade que la novela es tal vez una «auto-parodia» en la que se espera que nos riámos de este joven inseguro, inmaduro y arrogante. Además, es importante indicar que es el protagonista quien apunta sus limitaciones y carencias, y señala que su comportamiento deja mucho que desear, anticipándose así a la reacción de los lectores. A pesar de sus defectos el personaje retiene la simpatía del lector por ser un crítico feroz de sí mismo, y porque podemos comprender su soledad y tristeza en una ciudad extraña. Nos ofrece un cuadro creíble de Londres, descrito desde la perspectiva de un joven de las colonias romántico, introvertido e inmaduro. Comprendemos sus reacciones en ese Londres inhóspito que no ha colmado sus expectativas. Al lector tampoco le cuesta coincidir con su diagnóstico sobre la situación política en Sudáfrica. Hacia la mitad de la novela constata que, de todos los sueños con los que llegó, ninguno parece haberse cumplido y sólo en infelicidad sigue siendo «el primero». Al final del tercer año parece haberse adaptado porque «su corazón se ha endurecido» y sus aspiraciones son más modestas. Quizá ha madurado, lo que situaría el libro dentro de la categoría del *Bildungsroman*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>49</sup> Véase LENTA, M. (2003) «Autobiography: J. M. Coetzee's *Boyhood* and *Youth*», *English in Africa*, 30.1, Mayo 2003, pp. 157-169.

<sup>50</sup> *Op.cit.*, pp. 170-172.

Como hemos apuntado, su familia sólo aparece indirectamente: en Ciudad del Cabo utiliza su independencia económica para excluirlos de su vida. Se acuerda de su madre y su cariño incondicional como algo agobiante de lo que quiere huir. Sin embargo, le horroriza el dolor que le causaría si a él le pasara algo. Como en *Boyhood* se apunta por un lado la importancia del vínculo familiar, y por otro el deseo de independizarse y el consiguiente sentimiento de culpa. Cuando el joven deja su trabajo en IBM y deambula sin rumbo y sin trabajo por la ciudad, se acuerda de su padre porque cree que probablemente hizo lo mismo durante la temporada en que se quedó sin empleo. Recordemos que en *Boyhood* el padre se ve obligado a cerrar su despacho de abogado, acosado por las deudas, y parece incapaz de salir de esa situación, lo que agudiza el antagonismo de su hijo hacia él. Mientras deambula por la ciudad, el protagonista de *Youth* piensa que sus antepasados, serios colonizadores, puritanos y trabajadores, considerarían una traición y una frivolidad que uno de sus descendientes pueda tener la pretensión de ser poeta. El episodio nos recuerda el comienzo de *The Scarlet Letter* de Hawthorne y el momento en el que el narrador constata que, desde los retratos que cuelgan de las paredes, sus antepasados puritanos reprueban la frivolidad de su vocación artística. El joven John de *Youth* quiere escapar de Sudáfrica, pero en el Museo Británico se embarca en una serie de lecturas sobre los exploradores de esas tierras, lo que constituye un anuncio de que la futura ficción del autor estará sin duda anclada en la situación de Sudáfrica. Quizá esas lecturas constituirán el origen de *Dusklands*, la primera novela de Coetzee, publicada en 1974. De nuevo *Youth* nos muestra la imposibilidad para un escritor de desarraigarse de su país, sus lugares y su historia. Para algunos críticos *Youth* constituye una reflexión sobre «la relación entre la literatura y el lugar geográfico»<sup>51</sup>.

Hacia el final del libro el protagonista parece haberse habituado a Londres, aun a cambio de haber rebajado sus aspiraciones. Le gusta su segundo trabajo como programador al servicio del Ministerio de Defensa británico, aunque piensa que «ha colaborado en la carrera armamentística, se ha convertido en cómplice de la Guerra Fría y encima en el bando equivocado»<sup>52</sup>. Por otro lado, está terminando su tesis sobre Ford Madox Ford. Finalmente, reconoce la posible relación entre su falta de creatividad, su menguante capacidad para escribir y su incapacidad para mantener relaciones afectivas y sexuales satisfactorias.

*Youth* nos proporciona un retrato irónico del joven artista, algunos de cuyos datos coinciden con los datos biográficos del autor. Aunque la novela contiene elementos autobiográficos, ya que el protagonista, como en su momento el joven Coetzee, es un estudiante de Ciudad del Cabo con una licenciatura en Matemáticas y en Inglés, que viaja y se instala en Londres, donde trabaja como programador al tiempo que termina su tesis de máster. A pesar de los detalles autobiográficos la novela fue catalogada como ficción<sup>53</sup>. Según Attridge, la novela excluye aspectos positivos de la experiencia de Coetzee en Londres como su matrimonio con Philippa Juber.<sup>54</sup> Nos muestra las aspiraciones

<sup>51</sup> BARNARD, *op.cit.* p. 15.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 163.

<sup>53</sup> Véase la entrevista a J. M. Coetzee, recogida en *Doubling the Point*, en la que se detallan algunos de los puntos en común entre el personaje y el escritor, pp. 17-29.

<sup>54</sup> *Op. cit.* p. 160.

juveniles del protagonista y nos describe sus gustos literarios. El sueño de seguir los pasos de sus maestros modernos en una búsqueda de la libertad y creatividad a través del exilio se ve abocado al fracaso. Al final del libro se menciona el descubrimiento del *Watt* de Beckett, sobre quien Coetzee escribirá su tesis doctoral y de quien ha reconocido la importancia de su influencia. Admira el estilo y el sentido del humor de Beckett, y siente afinidad con él por el hecho de que no parece pertenecer a ninguna clase social concreta. Como Coetzee, Beckett puede escribir en dos lenguas y también se acerca al inglés desde el margen.

La estructura formal de *Youth* sigue siendo importante: la narración en tercera persona y en presente con esa mezcla de inmediatez y distancia, y con el bloqueo a la reflexión y los comentarios de un narrador adulto con más experiencia, que aclare las situaciones que vive el protagonista. No existen comentarios más allá del monólogo dubitativo de este joven arrogante e inmaduro. Conocemos a las chicas con las que se relaciona exclusivamente a través de su perspectiva, y el lector intuye que en más de una ocasión puede estar interpretando incorrectamente la situación.

#### SUMMERTIME

*Summertime* (2009), el tercer volumen de las memorias ficcionalizadas, se sitúa en la década de los setenta del siglo XX, desde el momento en que John Coetzee vuelve de los Estados Unidos hasta la publicación de su segunda novela *In the Heart of the Country* (1977). De nuevo esta obra combina aspectos autobiográficos, (el John Coetzee de la novela comparte datos y experiencias con el Coetzee real), y ficticios. La novela se desarrolla a través de las entrevistas que un biógrafo, Mr Vincent, hace a personas que supuestamente conocieron y trataron a Coetzee en los setenta. El biógrafo también indica que Coetzee murió en Australia en 2006. La obra parte, por tanto, de una premisa falsa. Además de las entrevistas, que tienen lugar entre 2007 y 2009 en Canadá, Brasil, Inglaterra, Sudáfrica y Francia, el libro comienza y termina con extractos de los diarios y libros de notas del personaje llamado Coetzee. El biógrafo nos indica que se trata del material que estaba preparando y acumulando para el tercer volumen de sus memorias, que (en uno de los muchos juegos meta-ficcionales de la obra) es precisamente lo que estamos leyendo.

*Summertime* se desarrolla a partir de un planteamiento distinto al de *Boyhood* y *Youth*. Si en estas obras el autor utiliza la tercera persona para distanciarse de su joven «yo», en *Summertime* la presencia de Coetzee está mediatizada por los entrevistados y también por el propio biógrafo, quien resume, dramatiza y da forma a lo que escucha<sup>55</sup>. Nos encontramos con una variedad de textos y voces, y una concatenación de diferentes técnicas narrativas<sup>56</sup>. La novela comienza con los diarios en los que «Coetzee» muestra su rechazo a la situación política en la Sudáfrica de principios de los setenta, con el ejército reprimiendo brutalmente la insurgencia que combate contra el régimen del apartheid desde los estados vecinos. La relación del protagonista con Sudáfrica es una de las

<sup>55</sup> KOSSEW, Sue, «Scenes from Provincial Life(1997-2009)» en Mehigan, Tim (2011) *A Companion to the Works of J. M. Coetzee*, Nueva York, Camden House, pp. 9-22.

<sup>56</sup> KANNEMEYER, J. C., *op.cit.* p. 602.

preocupaciones temáticas de la novela. «Coetzee» vive con su padre anciano y viudo. Si comparamos las fechas que se mencionan en *Summertime* y las fechas de la dedicatoria a *Age of Iron*, comprobamos que los datos que proporciona la novela, no cuadran con los del Coetzee real y su familia, lo cual resalta de nuevo la distancia entre la novela y la realidad.

La novela ofrece un retrato del escritor a través de las entrevistas a cinco personas que le conocieron y trataron durante esa época. Tenemos, por tanto, diversas perspectivas sobre Coetzee, que aparece como personaje en los distintos relatos de los entrevistados, quienes también nos proporcionan su visión sobre la Sudáfrica de los setenta. Nos encontramos también con tres retratos de mujer, que nos llegan a través de los relatos de sus vivencias. El autor se revela como un hábil ventrílocuo. El humor del libro radica en el contraste entre la visión que el lector y el biógrafo tienen del gran escritor y Premio Nobel, y la versión poco idealizada que nos llega de algunas de sus antiguas amigas o amantes. Este contraste irónico nos recuerda la situación que se plantea en *The Aspern Papers* de Henry James, relato en el que un biógrafo trata infructuosamente de llegar a la voz y personalidad que se esconde tras las cartas del escritor sobre el que está escribiendo un libro. Tal vez *Summertime* con sus ficciones y mediadores constituya, como *The Aspern Papers*, una defensa de la privacidad.<sup>57</sup>

La primera entrevista que leemos es la de Julia, una psicoterapeuta culta, sofisticada e irónica. La historia que cuenta es la de sus primeros años de matrimonio y el affaire que tuvo durante esa época con John Coetzee. Julia analiza los hechos y los personajes con distanciamiento clínico y burlón. Es la primera en describir el aspecto físico del escritor: pálido, delgado, con barba y gafas de intelectual. También nos informa sobre su personalidad retraída, solitaria y carente de espontaneidad y sensualidad. Julia insiste en que, en la historia que nos cuenta, ella es la protagonista y John Coetzee juega únicamente un papel secundario. No es de extrañar que a lo largo de la entrevista aluda varias veces a Henry James, ya que se trata de una historia triangular con engaños, traiciones e infidelidades. Julia define a John como un ser humano incompleto, reprimido, con dificultad para relacionarse y con su lado intelectual excesivamente desarrollado. Apunta que organiza su vida según ciertos principios: describe con humor el afán de John por hacer él mismo reparaciones de albañilería en su casa, tareas habitualmente relegadas a trabajadores de otra raza. Añade que cuando los principios chocan con la realidad surge la comedia<sup>58</sup>. Sus palabras constituyen una definición del tipo de comedia que nos encontramos en *Youth* y *Summertime*. Más adelante, Julia alude a la sorpresa que sintió cuando supo que su «amante intermitente» tenía dentro de sí la capacidad de escribir un libro. *Dusklands* se publicó en 1974 y se interpretó como una crítica al imperialismo colonial en Sudáfrica y norteamericano en Vietnam. Sin embargo, Julia opina que la violencia que el libro describe podría constituir la expresión del lado violento y oscuro de su autor, quien habría logrado una catarsis con su redacción. Julia también recuerda y describe a Coetzee padre, quien le infunde una inmensa sensación de tristeza y añade que John cumple con sus deberes filiales por un sentimiento de culpa. En esta entrevista aparecen los elementos

<sup>57</sup> Véase LÓPEZ, María J. (2011) *Acts of Visitation: The Narrative of J. M. Coetzee*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, p. 245.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 63.



que se repetirán en las demás: el padre y el hijo, el aspecto físico y la personalidad del escritor, la importancia de la literatura para el autor o sus lectores, la incómoda relación del protagonista con Sudáfrica. También se apuntan las dificultades y limitaciones a las que se enfrenta el biógrafo. Julia reconoce que se inventa los diálogos, pero sin embargo afirma que lo que cuenta es fiel al espíritu de lo que sucedió<sup>59</sup>.

La entrevista con Margot, la prima de Coetzee, ha sido reformulada, y el contenido reescrito en tercera persona. Se trata de un relato en el que se alterna la descripción y la reflexión en estilo indirecto libre. Margot se sorprende de los cambios formales que ha introducido el biógrafo y tiene la impresión de que el formato altera el contenido, que le parece distinto a lo que ella había manifestado en la entrevista. Sus comentarios cuestionan la fiabilidad de lo que se presenta. Margot nos ofrece una versión más favorable de John, puesto que lo conoce desde la infancia y se siente cercana a él. Comparten el cariño por la granja, donde disfrutaron los veranos de su infancia, y que Margot describe como una especie de paraíso, de lugar sagrado, que asocia con la nostalgia por un pasado irre recuperable. Cree que John y ella forman parte de esa pequeña minoría que se conmueve con los parajes desolados de ese lugar. Ese paisaje suscita en Margot pensamientos transcendentales, casi religiosos: al despertar y contemplar la belleza del amanecer en el Karoo, le parece estar presente en el primer día de la creación: «¡Dios mío! exclama, y siente el impulso de arrodillarse». Estos sentimientos están cercanos a los del propio John, quien en esta historia los expresa de forma directa y emocional: «Este lugar me desgarró el corazón. Nunca me he recuperado». En uno de sus paseos, Margot le pregunta por su vuelta a Sudáfrica después de muchos años de ausencia, y él responde: «¿Qué futuro tengo en este país en el que nunca he encajado? Tal vez una ruptura completa habría sido lo mejor después de todo. Cortar y liberarte de lo que amas y confiar que la herida cure.»<sup>60</sup> El reconocimiento de un fuerte vínculo emocional con Sudáfrica al tiempo que se consigna la sensación de rechazo y marginación, constituyen un denominador común en las tres partes de la trilogía.<sup>61</sup>

La narración comienza aludiendo a las reuniones familiares en la granja, y a la descripción de una Navidad concreta en los setenta se unen los recuerdos de la infancia y la historia familiar. Margot recuerda la Navidad en la que John llegó con su padre viudo y enfermo para pasar unos días en Voëlfontein. Explica que para la familia Coetzee John era el primo que desapareció en los sesenta huyendo del servicio militar y el reclutamiento forzoso. Durante años poco se supo de él, únicamente que trabajaba como programador en Londres y que luego se había trasladado a América. Alude a la sorpresa que supuso su vuelta tras la expulsión de los Estados Unidos por haber tenido algún roce con la autoridad al haber participado en una manifestación contra la guerra de Vietnam. Margot repasa las opiniones de la familia en las distintas etapas. Primero se habían sentido dolidos porque parecía que con su huida a Europa John había renegado de su país, su familia y su cultura. En cuanto a los rumores sobre los acontecimientos posteriores en los Estados Unidos, Margot nos dice que esperan y desean que su primo no haya infringido la ley.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>60</sup> *Ibid.* pp. 120, 97, 132.

<sup>61</sup> LÓPEZ, *op.cit.* pp. 237-249.

Margot confiesa que siente debilidad por John, y su visión está siempre impregnada de cariño, incluso cuando reconoce que hay aspectos de su vida que le intrigan. En contraposición, tenemos los comentarios de su hermana, Carol, que lo define como arrogante, elitista y con complejo de superioridad por la educación inglesa que ha recibido en los colegios a los que fue, y en la universidad. También se burla de sus aspiraciones literarias y de haberse hecho vegetariano. Lo considera, además, poco masculino. Conviene apuntar que en esta sección pueden percibirse ecos de «The Dead» de James Joyce: en ambos textos se describe una reunión familiar, que tiene lugar en Navidad, en la que se siente nostalgia por el pasado y en la que el personaje que es trasunto del autor (Gabriel /John) es criticado por sus aficiones cosmopolitas y su falta de patriotismo. Ambos son presentados como hombres de letras alejados de los sentimientos apasionados. La perspectiva es distinta porque en *Summertime* percibimos al escritor a través de la mirada de Margot mientras que en «The Dead» tenemos acceso a los pensamientos de Gabriel Conroy.

La visión de Margot es más cercana y comprensiva hacia el personaje que las de los demás entrevistados. Describe las peculiaridades de su primo con afecto. También aquí hay alusiones a los principios que rigen su vida: John lleva a cabo él mismo los trabajos manuales de reparación y mecánica –actividades habitualmente relegadas a trabajadores de otra raza– para protestar mediante ese gesto por la situación política y social del país. Su decisión tiene consecuencias cómicas inmediatas: el vehículo que ha reparado se estropea en medio del Karoo a kilómetros de la granja y tienen que pasar la noche en el coche. En esta sección también se alude a la situación del país: Carol y su marido están esperando con impaciencia los visados para emigrar a los Estados Unidos. Klaus es alemán y describe Sudáfrica como un lugar de hermosos paisajes y grandes recursos, pero con «muchos, muchos problemas» que «irá a peor antes de mejorar»<sup>62</sup>. Por su parte, Margot y su marido, Lucas, mantienen a los empleados de su granja con salarios y educación adecuados gracias a los sueldos de sus otros empleos. Con ese fin, ella trabaja en una oficina cinco días a la semana y su marido también tiene otra actividad con cuyo sueldo complementa lo que produce la granja y así puede ayudar a sostenerla. Margot piensa que Lucas es un liberal más práctico y efectivo que el primo John con todas sus ideas, principios y gestos.

La tercera entrevista tiene lugar en Brasil con Adriana Nascimento, una mujer que vivió en Sudáfrica con su marido y dos hijas adolescentes. Tras ser víctima de un atraco violento el marido queda en coma en un hospital. La mujer lucha por salir adelante con sus hijas en ese país que describe como «cruel». Cuenta que fue objeto de las atenciones, versos y cartas de Coetzee, cuando él era profesor de refuerzo de inglés de una de sus hijas. En la historia que cuenta, la hija está enamorada del profesor Coetzee y éste de la madre, que no le corresponde. Nos encontramos de nuevo con un triángulo. Se trata, quizá, de una narradora engañosa, ya que su relato contiene contradicciones, secretos y medias verdades. El lector intuye que puede tener interés en no contar toda la verdad. Quizá nos ofrece el retrato más caricaturesco de Coetzee, el profesor, «que lleva barba y es un poeta», el «afrikáner» de cuya capacidad para enseñar inglés la narradora duda, ya que «ni siquiera tiene un certificado» que le acredite para esa tarea<sup>63</sup>. Como en las otras entrevistas, se in-

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 160.

siste en la falta de apasionamiento y espontaneidad del personaje y en sus dificultades para relacionarse. La novela nos ofrece un retrato negativo del protagonista.

Coetzee padre también aparece en casi todas las secciones del libro. En los diarios del comienzo se nos dice que, al leer el periódico, evita las páginas que aluden a la situación política y salta directamente a los deportes y el crucigrama. Julia lo describe como un hombre que le produce una inmensa sensación de tristeza. Margot ve con buenos ojos el respeto con el que padre e hijo, en el pasado los peores enemigos, se tratan. Los diarios de la última parte nos muestran el interés del hijo por saber lo que pasa por la cabeza de su padre viudo, quien parece haber perdido el interés por la vida. Los domingos le acompaña a los partidos de rugby, porque cuando llegó se le «atravesó el corazón como con un cuchillo» verlo salir solo «como un chiquillo desamparado»<sup>64</sup>. Recuerda con remordimiento la animosidad del pasado, y en particular la ocasión en la que le rayó un disco de ópera italiana, género al que su padre se había aficionado en Italia, donde había llegado con las tropas aliadas al final de la Segunda Guerra Mundial. Ahora quiere pedirle perdón, desea que haya olvidado el episodio, quiere que abandone su mutismo y apatía, y salga de su habitación para escuchar el disco de arias que le ha comprado. Todo resulta inútil. Lo que pasa por la cabeza de su padre permanece en un hermético misterio. Las páginas dedicadas al padre son las más conmovedoras de la novela. De nuevo la irrupción de expresiones en primera persona en los diarios añade intensidad emocional. El personaje de John Coetzee adquiere una nueva dimensión que le aleja de la rígida caricatura que se ofrece en alguna de las entrevistas. El joven se esfuerza por sacar al padre de su silencio, por interesarle por las cosas que antes le animaban. La falta de recursos económicos le obliga a seguir trabajando a pesar de su edad y su salud. El hijo se ofrece a ayudarlo con la contabilidad que se realiza al final de cada año, y en la oficina vuelve a reflexionar sobre la soledad y el mutismo de su padre. La relación con el padre es muy distinta a la que se presenta en *Boyhood*. La animadversión infantil ha dado paso al respeto y al deseo de ayudar.

Las restantes entrevistas se llevan a cabo en Inglaterra (Sheffield) y en París con profesores que fueron colegas de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo. Uno de ellos, Martin, como hombre blanco sudafricano, comparte con él la sensación de provisionalidad en Sudáfrica al considerar que es una tierra que no les pertenece, ya que su derecho a vivir ahí está inevitablemente cuestionado porque se basa en un crimen: el colonialismo. Sophie Denoël afirma que impartió con él clases sobre literatura africana. Aunque también se revela que tuvieron un affaire, la conversación gira en torno a las ideas políticas de Coetzee, que Denoël califica de excesivamente utópicas. Inevitablemente, surge la cuestión de la identidad afrikáner. Sophie Denoël nos relata el disgusto del escritor ante un periodista francés que definió el afrikaanss como un dialecto. También describe a la familia de Coetzee como afrikáner desde un punto de vista cultural más que político. En el relato de Margot, el primo John alude a sí mismo y a su padre como dos afrikáners a los que les gusta el cricket. Ante esta afirmación su prima se pregunta sobre la pertinencia de dicha denominación y si un auténtico «egte» afrikáner los consideraría uno de ellos, ya que piensa que para eso es necesario votar al partido nacio-

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 245.

nalista e ir a misa los domingos<sup>65</sup>. Además, se nos dice que el afrikaans de Coetzee no es del todo fluido. Martin también indica que, aunque rechacen la política del National Party, se ven obligados como sudafricanos blancos a tener en cuenta su vinculación con el pasado colonial afrikáner.

Tanto Martin como Denoël cuestionan los métodos de investigación del biógrafo y también la validez de sus conclusiones. Martin cree que el número de entrevistados es demasiado pequeño y duda que puedan ofrecer un retrato imparcial, puesto que, según él, los amantes no suelen ser neutrales. Podemos preguntarnos hasta qué punto los personajes nos ofrecen un retrato veraz. Todos muestran motivos para no ser del todo objetivos. Como sucede en la obra de Henry James, *The Aspern Papers*, en *Summertime* se pone en entredicho la tarea del biógrafo. Todos los entrevistados tienden a contradecirle y a sorprenderse de sus preguntas o de los cambios que introduce en algunas ocasiones. El lector no puede dejar de percibir la presencia de los mediadores, sus gustos, debilidades y prejuicios. El personaje que el lector quiere conocer y que el biógrafo persigue permanece misterioso e inalcanzable. Como apunta J. C. Kannemeyer, la relación entre sucesos y distorsiones, hechos y ficción, verdad y mentira se convierte en un factor central en la estructura de la novela. También indica que *Summertime* contiene pasajes con la mejor prosa e incluye las situaciones más cómicas de toda la obra de Coetzee. Aunque *Summertime* forma parte de una trilogía autobiográfica, constituye una vez más una subversión del género, ya que las estrategias narrativas y el contenido traspasan las fronteras entre distintos géneros<sup>66</sup>.

Las novelas que hemos analizado nos ayudan a comprender el contexto personal y político del que surgirá la obra de Coetzee. Suponen un cambio con respecto a obras anteriores. Se alejan de la alegoría, están firmemente ancladas en lugares y contextos concretos y contienen datos autobiográficos. Son retratos del artista en distintas etapas. En *Boyhood* se describen algunos de los componentes frente a los que se definirá la identidad del escritor. *Youth* nos proporciona un retrato irónico del joven artista y nos muestra sus aspiraciones juveniles, sus gustos literarios y su búsqueda de la libertad y la creatividad. *Summertime* y los anteriores volúmenes nos hacen reflexionar sobre los límites y las convenciones de los géneros auto/biográficos y nos muestran la frágil frontera que a veces los separa del mundo de la ficción. Además de incluir preocupaciones recurrentes en la obra del autor, como la importancia de la literatura y el papel del escritor en la sociedad, los volúmenes que componen la trilogía constituyen también un ejercicio de estilo en el que el humor, la intertextualidad y la innovación formal son aspectos primordiales.

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 95.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, pp. 606-608.