

## Introducción

Desde que Philippe Lejeune publicó en 1973 su ensayo más celebre, *El pacto autobiográfico*, han proliferado los estudios en torno a la autobiografía, muchos motivados por sus ideas, y las obras creativas de registro íntimo, personal y vivencial. Las autobiografías, las confesiones, los diarios, las memorias, las novelas autobiográficas y las autoficciones han ampliado su lugar en el mercado editorial; y, en términos teóricos, nunca antes este “tipo” de escritura había suscitado tantas especulaciones e hipótesis como en las décadas finales del siglo XX y en las primeras del XXI. Cuando Lejeune intentó definir la naturaleza de este género, no imaginó todas las relecturas y reinterpretaciones que se harían de sus preceptos, como tampoco las nuevas formas que germinarían en las escrituras del “yo”. Los relatos que construyen los escritores sobre su vida y su personalidad continúan estimulando la producción crítica y creativa.

Numerosos estudios acerca de la escritura autobiográfica aparecieron, han aparecido y aparecen constantemente. Los clásicos, como *Autobiografía como des-figuración* (1990) de Paul De Man, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980) de James Olney o *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia* (1993) de Karl Weintraub han dado casi tantos lineamientos como los del mismo Lejeune; unos más contemporáneos, como *El espacio autobiográfico* (1991) de Nora Catelli, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites* (2013) de Leonor Arfuch o *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género* (2007) de José Amícola han planteado distintas problemáticas acerca de la escritura autobiográfica y desarrollado diferentes aproximaciones sobre nuevas formas de identidad.

En el campo de la escritura creativa, han sido muchos los aportes narrativos que han encontrado nuevas formas de narrar la vida, la personalidad y el yo. *Los hechos* (1988) de Philip Roth, *La invención de la soledad* (1982) de Paul Auster o *Una historia de amor y oscuridad* (2002) de Amos Oz han registrado acercamientos novedosos a la escritura autobiográfica, por nombrar algunos. En este conjunto de obras que exploran nuevas formas en las que los escritores narran sus vidas, se encuentran *Escenas de una vida de provincias* (2011), las memorias autobiográficas de John Maxwell Coetzee.

Coetzee es uno de los escritores más importantes de Sudáfrica, de la literatura inglesa y del mundo actual. Tiene una amplia obra novelística que incluye más de doce novelas, entre ellas se encuentran *En medio de ninguna parte* (1981) sobre la soledad en la llanura africana, *Vida y época de Michael K* (1983) —un relato sobre un hijo y su madre—, *Foe* (1986) sobre Daniel Defoe, *El maestro de Petersburgo* (1994) sobre Dostoievski, *Desgracia* (1999) sobre un viejo profesor universitario de literatura, entre otras; más de diez libros de ensayo y crítica, entre los que destacan *Costas extrañas* (2001) y *Mecanismos internos* (2009) por las novedosas lecturas que hace de autores canónicos que lo han influenciado de alguna forma, y ha sido galardonado con el Booker Prize, el premio Nobel y el premio Jerusalem. Adicionalmente, nos dice su biógrafo, J. C. Kannemeyer (2012), “se han escrito cerca de quinientas disertaciones para maestría y doctorado sobre su trabajo, y nuevos libros sobre sus novelas aparecen constantemente en varios idiomas” (p. 7). No hay duda de que Coetzee es una de las figuras contemporáneas más importantes de la literatura.

En sus diferentes novelas y ensayos, el sudafricano ha abordado múltiples temas: la historia de su país natal, el apartheid, la tradición literaria, la figura del autor, la crueldad en contra de los animales, el vegetarianismo, la labor intelectual, la censura, la vejez, la política, etc.; entre estos no ha quedado de lado la escritura autobiográfica. Ha tratado este asunto, desde su ensayística, en textos como *Truth in Autobiography*, *La autobiografía de Doris Lessing* y *Confesión y dobles pensamientos: Tolstói, Rousseau, Dostoievski* y, desde su narrativa, en *Escenas de una vida de provincias*, obra que ocupa esta disertación.

Esta última obra es singular por muchos aspectos; un lector que se acerque a la obra de Coetzee encontrará, de manera inmediata, dos características editoriales que la hacen peculiar: fue publicada por partes y después como un solo tomo y las reseñas que hay acerca de ella no logran un consenso sobre la naturaleza del género de la obra. Sobre la primera característica es necesario decir que fue editada y publicada como libros separados, *Infancia*, *Juventud* y *Verano*, en 1997, 2002 y 2009 —respectivamente—. Y en 2011, se publicó, como se mencionó anteriormente, como un solo volumen bajo el nombre de *Escenas de una vida de Provincia*, que cuenta con una revisión y aprobación por parte del autor. Lo anterior es importante porque nos indica que hay una consideración por su parte de que los tres libros corresponden a una misma obra, idea que se mantiene en esta

investigación. En cuanto a la segunda característica, ¿la crítica diverge de qué manera? Algunos, como Íñigo Barbancho (2012) y Ana Casas (2012), la consideran autobiografía; otros, como los editores de su obra en español, la ven como “memorias noveladas”; unos terceros, como el caso de Óscar Godoy, la definen como “ficciones autobiográficas”; sin establecer claramente las razones por las que denominan la obra así y ocupándose, más bien, de sus problemáticas puramente internas. Estos ejemplos nos ayudan a concluir, como se mencionó más arriba, que hay una disparidad en la definición del género del texto. Internamente, las tres partes de la obra presentan rasgos específicos que las acercan y, a su vez, las distancian.

*Infancia* es un recorrido por las experiencias que vivió el niño John en la ciudad de Worcester cuando tenía diez años. Coetzee nos deja ver la relación que tiene el niño con su madre, su padre, sus compañeros del colegio y la sociedad sudafricana de la época. Nos muestra sus deseos más íntimos, el amor por la granja de la familia Coetzee, el odio al padre, el amor a la madre, la timidez, la manera de vivir la religión para un niño que proviene de una familia un poco salvaje y poco convencional. El relato va mudando de la infancia a la adolescencia a partir de experiencias cotidianas e icónicas para el niño John: el abuso de sus compañeros de colegio, el descubrimiento del cuerpo, el paisaje del Karoo<sup>1</sup>, el desapego a su madre, entre otros eventos emocionales.

Si *Infancia* marca, hacia su desenlace, el fin de la niñez, en *Juventud* encontramos una migración de la adolescencia a la plenitud de la edad adulta. Nos encontramos con las andanzas de un joven que busca hacerse poeta mientras sustenta su independencia material de su familia. El joven Coetzee es un estudiante que vive en Ciudad del Cabo y que sueña con ir a Europa, a Londres (traslado que se da en las páginas del libro). Si bien *Infancia* no es narrada como un idilio, *Juventud* trae todas las angustias de la adultez: la necesidad de un trabajo rentable (para un hombre que quiere dejar Sudáfrica y para un inmigrante en Londres), la incapacidad artística, las relaciones amorosas fallidas, el rechazo a lo familiar, el problema de identidad, el cansancio laboral y el enajenamiento de la vida capitalista. El joven John descubre a partir de frustraciones que Londres no es un sueño para un poeta, como él imaginaba, sino que es una ciudad gris en la que él no termina de encajar. En

---

<sup>1</sup> Meseta desértica sudafricana.

*Juventud*, el protagonista muda de la frustración a la resignación sobre la naturaleza de la vida adulta.

*Verano*, la tercera parte de esta obra autobiográfica, es una narración distinta a las dos primeras. La focalización ya no está en el “héroe” John Coetzee, sino que se dispersa en distintos testimonios de personajes que conocieron al escritor (muerto) Coetzee en la década de los 70, ya que un biógrafo está intentando dar cuenta de qué sucedió en la vida de Coetzee durante estos años. Acá encontramos unas crudas entrevistas a personas (personajes) que conocieron a Coetzee y que tienen una imagen desfavorable de él. Esta tercera parte está dividida en siete: dos cuadernos de notas que, supuestamente, pertenecieron a Coetzee y cinco entrevistas de personas que se relacionaron con él en la década de los setenta, algunas mujeres con las que mantuvo relaciones sentimentales y algunos excompañeros de trabajo en la Universidad del Cabo. Todos los personajes tienen recuerdos decepcionantes del sudafricano. Las tres partes están llenas de ironía, Coetzee se burla de sí mismo en todas, pero en *Verano* se sacuden los límites autobiográficos para abrir la puerta a un Coetzee desdibujado, lejano a su imagen de gran escritor.

La figura del escritor es un problema que Coetzee ha abordado en otros relatos como *Foe*, *El maestro de Petersburgo* o *Diario de un mal año*. Mi interés en *Escenas de una vida de provincias* emergió porque allí, a diferencia de los anteriores casos, la figura del escritor de la que se ocupa es la de él; esta de hecho se convierte en un problema de la escritura autobiográfica, y, al contrario de lo que podría esperarse, el sudafricano no tiene contemplaciones sobre su imagen. Se empeña en ironizarla, ridiculizarla y problematizarla. Este desdibujamiento del prestigio, especialmente en *Verano*, es una propuesta novedosa en la escritura autobiográfica; además formalmente es un reto para las clasificaciones clásicas de los textos autobiográficos y una oportunidad para las teorías de la autoficción.

En este marco, el propósito de esta investigación es mostrar a partir de análisis textuales y con la ayuda de herramientas teóricas acerca de la escritura autobiográfica, cómo funciona la narrativa autobiográfica de J. M. Coetzee. Se tratará de responder, a través del recorrido por las tres partes ¿qué piensa el autor de la escritura autobiográfica?, ¿cómo la trabaja en su obra?, ¿qué diferencia su escritura de otras escrituras autobiográficas? y ¿qué importancia tiene este tipo de narrativa en una lectura de su obra completa? Mi tesis es que,

a través de este relato autobiográfico y de la sátira que Coetzee hace de sí mismo y de su vida, el sudafricano está ironizando la autobiografía como género tradicional y la figura del escritor. Además, me interesa mostrar la forma en que la obra reflexiona sobre este género y hace evidentes algunos elementos de su naturaleza y evolución. No pretendo encasillar la obra del autor sudafricano dentro de ningún subgénero, como la novela autobiográfica, la autobiografía o la autoficción, sino mostrar cómo dialoga con este tipo de textos.

Para resolver las anteriores preguntas y comprobar la tesis, esta investigación será abordada a partir de cuatro capítulos y una coda. Se estructuró de esta manera para visibilizar organizadamente el traslado, en la obra autobiográfica del sudafricano, de una sensibilidad más tradicional, correspondiente a la autobiografía, a una más experimental, correspondiente a la autoficción. Esto nos permitirá ver cómo el autor, primero, abraza el género de la autobiografía clásica, y luego, en la misma obra, rompe, evidentemente con él y con el “pacto” que implica.

En el primer capítulo, se delimitarán características y se aclararán conceptos alrededor de la autobiografía mediante una revisión de las posturas clásicas del género, propuestas principalmente por Lejeune, y un acompañamiento conceptual e historiográfico de algunos comentaristas como Nora Catelli y Jesús Cáteda.

En el segundo, examinaremos con atención por medio de algunos pasajes de la obra de Coetzee, la forma en que *Escenas de una vida de provincias* —en un primer momento— se corresponde con una mirada tradicional de la autobiografía; aquí el enfoque estará puesto sobre *Infancia y Juventud*, las dos primeras partes de la obra. Lo anterior se desarrollará por medio de un análisis textual, se verá la forma en que el sudafricano usa recursos narrativos (linealidad, focalización, tiempo, extensión, etc.), culturales y literarios que son propios de la autobiografía; sin dejar de compararlos con *Escenas de una vida de provincias* y las ideas clásicas sobre la autobiografía como género.

Debemos decir que para estos dos primeros capítulos las ideas de Lejeune son claves, porque el teórico, si no fue el primero en tratar de definir la autobiografía como género, ha sido el más influyente y su definición, aunque insuficiente para muchas obras, intentó formalizar las características semejantes de un grupo de obras que pudieran conformar un

corpus: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994, p. 50). Esta definición contiene los rasgos principales de la autobiografía y nos sirve para contrastar la obra de Coetzee con las características clásicas del género; estos dos capítulos nos definirán los conceptos de autobiografía con los que trabajaremos durante todo el texto y nos permitirán ver la manera en que Coetzee los usa.

En el tercer capítulo mostraremos no la correspondencia, sino la ruptura de la obra de Coetzee con los postulados tradicionales del género. Primero, miraremos por medio de apartes de *Juventud* y *Verano* cómo cambiaron progresivamente algunas formas que utiliza Coetzee para narrar. Aquí mostraremos la manera en que el relato muda de una primera parte (*Infancia*) más tradicional a una segunda y tercera parte más irónica. Esto no solo nos servirá para ver el distanciamiento que va adquiriendo la obra frente a la autobiografía tradicional, sino que nos señalará la aparición del componente satírico en ella; empezaremos a determinar el modo en que Coetzee se burla de sí mismo y de su relato autobiográfico. Luego, analizaremos los aspectos formales con los que está narrada la tercera parte, *Verano*: testimonios ficcionales, entrevistas, polifonía, etc. Y por último, a partir del reconocimiento de los anteriores aspectos, se realizará una comparación entre *Verano* y los postulados de Lejeune, para terminar de mostrar cómo Coetzee se aleja y satiriza las concepciones clásicas del género autobiográfico y rompe definitivamente con el “pacto autobiográfico”<sup>2</sup>; en este tercer capítulo definiremos qué es lo que no comparte Coetzee con el género tradicional. Esta ruptura nos abrirá un nuevo panorama teórico. Si ya el pacto autobiográfico no sirve para definir el carácter de la obra, es útil buscar otro tipo de concepto que nos ayude a entender la escritura de Coetzee; en este caso, el concepto de autoficción, eje central del cuarto capítulo.

En el cuarto capítulo, definiremos qué caracteriza la apuesta autobiográfica de Coetzee a partir de propuestas teóricas alrededor del concepto de autoficción. Si la definición de Lejeune “parece contar con el mérito de la conjunción genérica de los grandes tópicos que

---

<sup>2</sup> El concepto de pacto autobiográfico de Lejeune, como veremos más adelante, estipula que debe haber una coincidencia entre el nombre del autor, el narrador y el personaje para que un texto pueda ser considerado autobiográfico. Entendiendo que el género autobiográfico, como se ve en la misma definición del francés, es el relato que hace una persona real, implica una realidad extraliteraria.

se dan cita en un texto autobiográfico” (Puertas, 2004, p. 21), el concepto de autoficción “resulta extremadamente lábil” (Casas, 2012, p.11). En otras palabras, ha sido muy inestable y le han dado muchos usos, dependiendo del objeto que se está intentado definir. La primera definición, según Ana Casas, es la da Serge Doubrovsky en 1977: “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (2012, p. 9). Resulta difícil determinar qué tipo de textos incluye la definición de Doubrovsky y si, al referirse a “estrictamente reales”, está hablando de ‘estrictamente verosímiles’, resulta ambigua; para aclararla, en términos generales, consideramos que las definiciones de autoficción se pueden dividir en dos grupos: la autoficción como ambigüedad, que incluye ese grupo de obras donde es imposible discernir si los hechos son reales o no, y la autoficción que hace evidente los componentes ficcionales en una narración autobiográfica, cercana al concepto que entiende Philippe Gasparini como texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia” (2012, p. 193). Esta definición de autoficción es la que usaremos para hablar de la obra de Coetzee, al encontrarla adecuada para definir la “esencia” de su escritura autobiográfica. Es importante decir que el concepto de autoficción puede considerarse una reevaluación de la autobiografía, en la medida que esta última está asociada a la narración de hechos reales y su dificultad misma, como concepto, radica en el impedimento para comprobar estos “hechos reales”.

En términos metodológicos, procederemos del siguiente modo: si bien en el tercer capítulo repasamos qué aspectos rompen con la autobiografía en *Escenas de una vida de provincias*, en este veremos la manera en que estos piden otro tipo de pacto, un pacto autoficcional; en este apartado estableceremos las relaciones que se pueden constituir entre *Escenas de una vida de provincias* y conceptos que intentan definir la autoficción como un tipo de escritura autobiográfica. Miraremos algunas ideas acerca de la autoficción para establecer la forma en que Coetzee desarrolla una escritura autoficcional. Responderemos a la pregunta por el tipo de escritura autobiográfica que es *Escenas de una vida de provincias*, primero definiendo conceptualmente a la autoficción y luego comparándola con la obra de Coetzee.

En el último apartado reuniremos las conclusiones que hemos sacado de la escritura autobiográfica y miraremos una concepción que tiene Coetzee sobre la verdad que nos sirve para definir su concepción del género.

Adicionalmente, utilizamos la obras *Cartas a un joven novelista* de Vargas Llosa y *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, que nos sirven para definir algunos conceptos formales de la narrativa de Coetzee; siendo conscientes de que Vargas Llosa no es un narratólogo, lo usamos porque nuestra intención no es hacer un análisis narratológico profundísimo, sino tocar algunos aspectos que el escritor peruano explica satisfactoriamente. Teniendo en cuenta esto, debemos aclarar que metodológicamente hacemos un repaso formal de los textos de Coetzee, intercalando y comparando su obra con las distintas teorías que nos sirven para analizarla, y que encontramos adecuadas para este propósito: en el primer capítulo, como en el segundo, el análisis se realiza por medio de un diálogo entre la obra y la autobiografía como concepto; en el tercer capítulo y en el cuarto, el contrapunto es entre la obra y la noción de autoficción; y el último apartado es un apartado que concluye las ideas más grandes del trabajo y abre puertas para repensar la escritura autobiográfica.

## **1. De San Agustín a Coetzee: *Infancia y Juventud* en la tradición autobiográfica**

Afirma John Maxwell Coetzee en una entrevista que le concede a David Atwell, y que queda registrada en *Cartas de Navegación*, “en sentido extenso toda escritura es autobiografía: todo lo que escribas, incluso la crítica o la ficción, te escribe a medida que lo escribes” (2015, 49). El problema está, como también intuye el autor, en el tipo de consideraciones que debemos darle a ese tipo de escritura que es una autoconstrucción: ¿puede considerarse que este tipo de escritura es más verdadera que las ficciones, verdadera en el sentido de fidelidad que hay en el compendio de hechos que narra? Ese ha sido el problema de la autobiografía en su intento de constituirse como género, desde un principio este no ha encontrado cabida en la literatura porque su objetivo, aparentemente, no es estético y tampoco en la historia porque tienen un alto componente de desarrollo emocional; parafraseando a Lejeune, pone énfasis en la historia de la personalidad. La autobiografía tiene mucho de relato interior; no se trata de una historia pública. De hecho, cuando los hermanos Schlegel en el siglo XIX acuñan el término de autobiografía y describen el tipo de textos que se pueden considerar autobiográficos, estos no encuentran ejemplos de este nuevo género dentro de la tradición literaria o por lo menos no los consideran literatura. El término lo acuñan para un tipo de relato que implica una excentricidad del yo, del ego; un relato de intenciones personales (Catelli, 1991, p. 10).

No obstante, si nos dejamos guiar por la idea de Coetzee, toda escritura es autobiográfica, es decir, toda escritura es un relato desde el yo. En este panorama, lo primero que creyeron necesario críticos como Lejeune, fue determinar un corpus de obras que compartieran una verosímil y decidida autoconstrucción. Empero, antes de ir a una breve revisión histórica del género, miremos exactamente de dónde proviene la palabra autobiografía.

### **1.1 La autobiografía como género y la construcción del concepto**

El término autobiografía aparece a finales del siglo XVIII o a principios del siglo XIX, todavía hay una confusión sobre la paternidad de este. Algunos afirman que el término se le debe al poeta inglés Robert Southey y otros al filósofo alemán Friedrich Schlegel. Francisco Puertas considera que “la construcción de la palabra autobiografía se basa en tres lexemas de origen griego: *autós*, uno mismo (reflexivo), *bios*, vida y *graphé*, escritura, por lo que podríamos retraducir su significado en autoescritura de la propia vida” (Puertas,

2004, p. 17). Los hermanos Friedrich y Whilhem Schlegel, según sostiene Nora Catelli, hacen una antología del tipo de textos:

Las autobiografías puras son escritas o por enfermos nerviosos, siempre prisioneros de su yo (entre los cuales se encuentra Rousseau), o por un artista o aventurero de inveterado egocentrismo, como el de Benvenuto Cellini, o por los historiadores natos, para los que no constituyen sino documentos, o por mujeres dispuestas a coquetear hasta con la posteridad, o por espíritus meticulosos que, antes de su muerte, desean poner en orden al menor desarreglo y no se permiten abandonar este mundo sin las explicaciones pertinentes, o por simples *plaidoyers* sin más. Una clase importante de los autobiógrafos es la de los autopsuustos<sup>3</sup>. (Catelli, 1991, pp.9-10)

De todo lo anterior, podemos concluir varios aspectos. Etimológicamente, la palabra autobiografía no tiene consigo ninguna sorpresa. Los tres lexemas que la componen y la reescritura que hace Puertas son muy cercanos a la definición que hace Lejeune y la idea en el imaginario colectivo acerca de qué es una autobiografía. Esta es la escritura propia que hace uno mismo de su vida. Si bien las raíces griegas del concepto no nos añaden ninguna dificultad, debemos tener en cuenta que su antecedente léxico es biografía; la última, incluyendo la hagiografía, era una forma histórica y literaria conocida a la altura de la aparición del concepto de autobiografía en el Romanticismo, y traía una carga de “veracidad testimonial y de suceso histórico” consigo (Puertas, 2004, p. 18). Esto es muy interesante porque si nos detenemos en la tipología que hacen los hermanos Schlegel de la autobiografía, a quien se adjudica creación del concepto en 1798, nos damos cuenta que en ella está incluida un componente de justificación y de ego, en términos de que se construye una figura o una postura moral que proteja y justifique a quien escribe, incluso de mentira. Es decir, ellos, al referirse a la autobiografía, reconocen que hay intereses personales y emocionales que no están necesariamente relacionados con la verdad, más bien con algún tipo de desorden del ego o de manía: Rousseau y Cellini son ególatras, un tipo de mujer pretende seguir coqueteando en la posteridad, un meticuloso quiere ordenar los hechos de su vida, un historiador desea dejar un testimonio o hay quienes están construyendo un relato mentiroso de sí mismos.

---

<sup>3</sup> Según Catelli, los hermanos Schlegel se refieren a los mentirosos.

En la génesis misma del género se está contemplando la idea, que comparte Coetzee, de que este tipo de escrituras del yo están relacionadas con una autoconstrucción, con presentar una imagen, una fachada de sí. Claro, los hermanos Schlegel también son ambiguos al incluir la autobiografía como documento, es decir, ellos plantean la posibilidad de que la autobiografía pueda ser un documento testimonial e histórico. Lo anterior, sumado a la carga semántica que tenía la biografía, contribuyó a las equivocaciones que genera el término y a las dificultades para formar un corpus autobiográfico. Las autobiografías se debaten entre ser testimonios reales o relatos de vidas ficcionalizadas con algún propósito personal.

Por lo tanto, tenemos que etimológicamente la naturaleza de la autobiografía es definida con cierta claridad; que en la génesis del concepto se contemplaba la idea de una autoconstrucción intencionada y no, estrictamente, la narración de hechos verdaderos, aunque los hermanos Schlegel dejaron alguna ambigüedad al considerar que la autobiografía podía ser un documento, y que la carga léxica de la palabra biografía contribuyó a generar ciertos equívocos con relación a la verdad. A partir de esto, hagamos una aproximación a la historia del género y la definición del concepto, que han estado entrelazados. Incluso, veamos una tipología de los textos que pueden ser considerados autobiográficos. Hacer una historia de la autobiografía ha estado siempre hermanado con la creación del concepto. El mismo Lejeune primero escribió *La autobiografía en Francia* y después definió un concepto general a propósito de un tipo de textos.

El origen más antiguo que se le da al término corresponde a su aparición por primera vez en algunos textos de Friedrich Schlegel en el año de 1798. Es curioso que el mismo Schlegel, como vimos anteriormente, incluye la obra de Rousseau, seguramente pensando en su *Confesiones*, dentro del género. A partir de esto se le han dado diversos orígenes y se han catalogado distintas obras como “la primera autobiografía”; aun así, la crítica suele coincidir con dos orígenes: una historia amplia de la autobiografía reconocería como la primera a las *Confesiones* de Agustín de Hipona y una historia moderna de la autobiografía concluiría en darle un origen al género en las ya mencionadas *Confesiones* de Rosseau. ¿Qué produce la separación de criterios? Que para parte de la crítica las *Confesiones* de San Agustín no tienen el propósito de narrar la historia de su vida y personalidad, sino que esto

es un proceso ulterior de una reflexión teológica y filosófica; es decir, la narración que hace de los hechos de su vida le sirve para dar una justificación de un discurso ideológico. Esta parte de la crítica sostiene que la primera obra que realmente tiene como fin mismo la narración de la propia vida son las *Confesiones* de Rousseau: “Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza y ese hombre seré yo [...] He aquí lo que hice, lo que pensé y lo que fui [...] Me he mostrado como fui, despreciable y vil, o bueno, generoso y sublime cuando lo he sido” (1973, p. 1), asevera Rousseau, mostrando el objetivo de narrar su vida, su personalidad; narrar quién es. El debate es significativo porque nos hace preguntarnos si una autobiografía debe tener la intención de serlo para efectivamente incluirse dentro del género, o más bien si es un texto que reflexiona y narra episodios sobre la vida misma de quien escribe, ya que hay otros como Alberca (2007) que consideran que el inicio del género está en las novelas del yo. Este debate no ha perdido vigencia; obras de escritores contemporáneos han sufrido distintas interpretaciones alrededor de si son novelas o textos autobiográficos. La misma *Escena de una vida de provincias* es difícil de catalogar como autobiografía, pero también es difícil sacarla de ese rótulo.

Teniendo en cuenta esto, Jesús Cáseda realiza una útil y clara división de la historia de la autobiografía:

El primero, que llama de “la auto-explicación histórica”, corresponde a la autobiografía que se escribió entre las *Confesiones* agustinianas y las ilustradas de la primera parte del Siglo XVIII. Durante este periodo de tiempo, el género tiene un carácter objetivo, histórico y busca, en las obras, mostrar la verdad de los hechos que se narran. A este primer periodo, según Spengemann, sucedería un segundo que él llama de “auto-investigación filosófica” que corresponde a la autobiografía puramente ilustrada, de John Stuart Mill o de Benjamín Franklin, por ejemplo. En estos textos, el autor añade al puro relato histórico una concepción del mundo, una conclusión ideológica que parte de su experiencia y de su vida dilatada. El tercer periodo, que él llama de “auto-expresión poética”, correspondería al periodo del Romanticismo y tendría como máximo exponente a Rousseau y sus *Confesiones*. La autobiografía, entonces, no es sólo un relato histórico o un reflejo destilado del pensamiento de su autor, sino que adquiere una dimensión mucho más subjetiva, individual, personal, donde caben los detalles más íntimos y escabrosos del autobiografiado. (Caseda, 2008)

Cáseda incluye un cuarto periodo en el que la autobiografía se va acercando a la ficción novelística y va tomando aspectos de ella. Si pensamos en la de Coetzee, debemos decir que se sitúa entre la tercera y la cuarta etapa: tiene un carácter intimista, cuenta experiencias privadas —como relaciones sexuales y miedos interiores— y toma aspectos de la novela.<sup>4</sup>

Es importante considerar que hay otras divisiones de la historia del género como la que hacen Javier del Pardo, Juan Bravo y María Picazo. Ellos reconocen un primer periodo que abarca un tipo de relatos religiosos que incluye todas las “autobiografías” desde San Agustín en el siglo IV y V hasta Santa Teresa de Ávila en el XVI, que consideran de carácter testimonial. En este siglo (XVI) aparece otro tipo, el del segundo periodo, que corresponde a la “autobiografía” de artista, en la que destacan las de Cellini y Cardan, relatos que engrandecen y vuelven heroico a quien escribe. Y, hay un tercer periodo en el que se enmarcan las autobiografías “modernas”, motivadas por la de Rousseau, que son el amplio conjunto que se deprendió a finales del siglo XVII, y de ahí en adelante, entra las que destacan Las memorias<sup>5</sup> de Benjamin Franklin en 1815, como la aparición de este género en América (Bravo, Del Prado y Picazo, 1994, p. 231-234). Este relato tradicional que nace con Rousseau repasa hechos definitorios en la vida de la persona, aspectos íntimos de su carácter, sucesos que la marcaron, convicciones ideológicas y define los rasgos de su personalidad. Usualmente, va de la infancia a la adultez, intentando dar una imagen completa de la vida de quien escribe, de su identidad.

En este panorama historiográfico, Lejeune también tiene una mirada. El teórico francés considera que todos los textos antes de las *Confesiones* Rousseau tienen rasgos autobiográficos, pero no cumplen a cabalidad todas las características necesarias para ser autobiografías, siendo textos que componen la “prehistoria” del género. Para el estudioso de la autobiografía, Rousseau abre el camino al hacer de su propia vida el objeto de la narración, esto es un elemento decisivo que el autor le propone al lector y que le indicará a este que el texto al que se acerca es una autobiografía; para ello, Lejeune propondrá el

---

<sup>4</sup> La experimentación formal de *Verano* al dividir la obra en testimonios de otros y poner extractos de cuadernos de Coetzee es propio de textos novelísticos, entre otros aspectos más puntuales que veremos más adelante.

<sup>5</sup> Publicadas originalmente como *Mémoires de la vie privée de Benjamin Franklin* en París en 1971.

concepto de pacto autobiográfico: el contrato en el que lector y autor comparten el mismo horizonte de expectativas.

Estos intentos de definir un corpus de la autobiografía van de la mano con establecer unas características del texto, frente a esto, sería Phillippe Lejeune en *El Pacto* quien constituyera, por primera vez, un aparato teórico robusto para definirlo. A pesar de todas las insuficiencias que tiene su definición de autobiografía y su propuesta del pacto, su trabajo sigue siendo centro de discusiones y problemáticas conceptuales. Es muy vigente su discurso, no solo por las propuestas mismas, sino por las constantes evaluaciones y exámenes que se hacen de su discurso. En este horizonte entremos a examinar la definición de autobiografía y de pacto autobiográfico que hace.

Revisaremos las principales características que Lejeune reconoce “naturales” al género autobiográfico. La selección del autor francés como pilar teórico de este trabajo se debe a que es el que más influyó en los “pensadores” posteriores del género y que, aún después de décadas, sigue suscitando debates y reformulaciones; incluso, como reconoce él mismo, motivó y desafió a escritores que intentaron realizar propuestas autobiográficas que no cumplieran sus parámetros y conceptos. Debemos tener en cuenta que la primera empresa del estudioso de la autobiografía, y de otros teóricos como Karl Weintraub desde la historia, fue hacer un corpus del género y con el corpus definir el género. Parte del trabajo que ha realizado Lejeune es una defensa a la existencia de la autobiografía como género y su definición nace de un intento por englobar este tipo de escritura. Aún se debate la existencia de la autobiografía como género propio y su lugar dentro de los demás (¿está el lugar de la autobiografía en la literatura o en la historia?) por su carácter híbrido. La autobiografía tiene mucho de opinión personal, historia y novela.

La definición de autobiografía del crítico francés, que ya habíamos visto, es la siguiente: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994, p. 50). De antemano ella tiene varios inconvenientes, entre estos está que se reduce a la prosa, que no contempla trabajos autobiográficos en verso, que no considera autobiografías hechas por escritores fantasmas o a dos manos y, en términos generales, que concibe una individualidad como única manera viable de vida. Esta definición se va a

enfrentar a una ruptura del sujeto, a partir del siglo XX, entre más difuso y complejo es definir el yo, más corto se hace el alcance de la definición. Por ahora, podemos decir que la autobiografía de Coetzee cumple con estos paradigmas que se plantean en la cita: está en prosa, está focalizada en una persona y, hasta donde es comprobable, la escribió Coetzee. Acá debemos tener en cuenta que Lejeune piensa en la autobiografía de escritor, de un hombre con un contexto social de privilegio que le permite escribir. En la actualidad, encontramos muchos relatos autobiográficos en donde un escritor toma la palabra oral, o de testimonios de lugares ajenos a la escritura, y narra estas vidas, que no tienen recursos para narrar desde la palabra escrita, de un modo autobiográfico. Cuando nos referimos al cumplimiento de las características en la obra del sudafricano, nos detenemos en *Infancia y Juventud*, las dos primeras partes. *Verano* sigue girando alrededor de Coetzee, pero pierde el carácter retrospectivo, en la medida en que las autobiografías son narraciones del pasado que se hacen de la propia vida desde un presente; no se puede hacer una autobiografía luego de muerto, como se nos presenta Coetzee en *Verano*,

porque, en último caso, la autobiografía, incluso a nivel etimológico, es el resultado de un camino que se acaba, ante la presencia, que se intuye no muy lejana, de la muerte. En definitiva, un supremo acto de rebeldía frente a la desmemoria y el olvido, consecuencias efectivas del paso del tiempo. (Cáseda, 2012)

Además de lo que considera Cáseda, Lejeune define unas características principales y casi que obligatorias de este tipo de obras:

1. Forma del lenguaje: a) Narración b) En prosa. 2. Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador: a) Identidad del narrador y del personaje principal b) Perspectiva retrospectiva de la narración. (Lejeune, 1994, p. 51)

Nos dirá el teórico que una autobiografía es toda obra que cumple a la vez las condiciones indicadas en cada una de esas categorías. Es importante, e interesante, que Lejeune para definir la autobiografía necesita que las identidades del autor, el narrador y el protagonista coincidan; y que si un texto cumple estas condiciones puede considerarse una autobiografía. Hacemos esta salvedad porque formalmente puede haber un relato en prosa, donde narrador y protagonista coinciden, donde el tema es la vida de estos, que sea una

novela; lo definitorio está en la coincidencia de esta triple identidad. Probaremos más adelante cómo las dos primeras partes de la “autobiografía” de Coetzee cumplen todas estas condiciones del género. Por ahora, seguiremos rastreando la propuesta del teórico francés.

Sostiene Lejeune que para que haya una autobiografía (y, en general, literatura íntima) es vital que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje, como mencionamos anteriormente. ¿Pero de qué manera podemos comprobar esto o de qué manera lo comprueba el crítico francés? ¿Cómo sabemos que el autor es el mismo narrador y personaje?:

En el caso del discurso escrito, de modo semejante, la firma designa al enunciador, de igual manera que la alocución designa al destinatario. Por consiguiente, debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio. En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a sólo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real. Entiendo por esas palabras, las cuales aparecen en la definición de autobiografía que he propuesto más arriba, una persona cuya existencia está atestiguada por su estado civil y es verificable. (Lejeune, 1994, p. 60)

En la cita se nos sostiene que la firma sirve como prueba de una enunciación que hace una persona real, problema que no tenemos en el habla —ya que el hablante se puede reconocer como responsable inmediato de lo que dice—, y que esa firma atestigua a un “ciudadano”. Acá se descarta las autobiografías de anónimos y las autobiografías a dos manos<sup>6</sup>; no son posibles, porque Lejeune tiene confianza en que no hay ilegalidades en quien tiene la autoría del libro. En el caso de Coetzee esto no atestigua ningún problema; él es un hombre

---

<sup>6</sup> A este propósito, Lejeune también habla de los seudónimos. Para él no representan ningún problema en la medida en que referencian a una persona real. Se convierten en una dificultad si la “autobiografía” es una construcción grupal o el autor debajo del seudónimo es un anónimo (1994).

sudafricano, un hombre de letras con una identidad individual rastreable: profesor universitario y el firmante de más una veintena de libros de los que se hace responsable.

El problema en el que se encuentra Lejeune, al tratar la autobiografía en sus primeros textos, es que necesita de una referencialidad exterior para que la autobiografía tenga un soporte real y no sea ficción; y es muy difícil que cada lector compruebe la existencia de la persona que narra y la coincidencia en su registro. En el caso de Coetzee, los lectores deberíamos ir hasta Sudáfrica y comprobar que hay un registro de Coetzee o comprobar por medio de una palabra oral, en la que el escritor afirme que él es quien escribe, la identidad del autor; tarea imposible para cualquier lector de cualquier autobiografía. Al afirmar que “en los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra” (1994, p. 60), Lejeune resuelve este problema: quien firma se hace responsable de lo escrito y asume que él es quien enuncia; así el lector tendrá una referencialidad a través del nombre. El nombre Coetzee le indicará al lector que ese nombre corresponde y coincide con el del escritor, hasta la fecha de la publicación de la autobiografía, de *Tierras de poniente*, *En medio de ninguna parte*, *Esperando a los bárbaros*, *Vida y época de Michael K*, entre otros.

En este panorama, Lejeune también desestima trabajos autobiográficos que son óperas primas, porque no hay una referencialidad a la cual acogerse. En ese sentido, reconoce que las reseñas de las solapas y las contraportadas, son una afirmación de la existencia del autor en la medida en que referencian a la obra de un autor con el mismo nombre. Esta idea puede considerarse cercana a la que tiene Michel Foucault en su texto *¿Qué es un autor?* Para él, esta figura es una función autor dentro de unas relaciones que ha hecho la cultura: “La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault, 1984, p. 8). Por lo anterior, Lejeune no considera a las óperas primas posibles autobiografías, para él es importante una referencialidad previa de quien escribe, que haya una existencia previa de este como autor. La diferencia radica en que para Foucault el nombre de autor indica un entramado de textos que sirve para relacionar características de una obra y para Lejeune la firma del autor, no funciona como referencia en la cultura, sino que compromete a un ser de

carne y hueso (registrado civilmente) con lo publicado. Es interesante esto porque la primera parte de la obra de Lejeune se ocupa de una autobiografía de escritor escrita en Francia, hecha por ciudadanos que podían acceder a la escritura (*La autobiografía en Francia*, 1971). En su obra posterior se ocupará de otro tipo de testimonio autobiográfico que ya no es de los dominantes, sino de los que no poseen la escritura.

De acuerdo a lo anterior, encontramos que la delimitación del pacto autobiográfico que propone Lejeune funciona así:

en el momento en que la englobamos en el texto, con el nombre del autor inscrito en ella, disponemos de un criterio textual general, la identidad del *nombre* (autor-narrado-personaje). El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada. (1994, p. 63)

Es a través de la coincidencia entre el nombre del autor, el narrador y el personaje y de una narración verosímil de los hechos narrados, que ningún aspecto dentro del texto nos indique que estamos participando de una ficción, que se afirma el pacto autobiográfico<sup>7</sup>. En el caso de Coetzee, los temas tratados en su obra autobiográfica corresponden con los tratados en otras obras firmadas por J. M. Coetzee y son verosímiles en las dos primeras partes.

Acerca del contrato que se establece, Lejeune nos dirá que este definirá el tipo de lectura que se haga. Él reconocerá un pacto autobiográfico y uno novelesco, como algunos puntos ciegos o incertidumbres; posteriormente algunos teóricos, como Doubrovsky y Gasparini, hablarán de un pacto autoficcional:

Vemos, por otra parte, la importancia del contrato en la medida en que determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.). (Lejeune, 1994, p. 65)

Lo que nos está indicando el teórico, ya refiriéndose a un “pacto autobiográfico”, es que el nombre en la portada nos redireccionará a unas referencias culturales propias de un autor y que no importan los hechos —en tanto no sean descabelladamente ficcionales— que constituyan el texto, sino que en él se afirme que el narrador y el personaje son el autor;

---

<sup>7</sup> El nombre del autor, como hemos visto, es fundamental para constituir el pacto. Es la referencia a la que acudimos para comparar el nombre del personaje y del narrador.

esto lo sabemos a través del nombre (que es lo que nos importa del autor, no los hechos de su vida, en la medida en que no sean fantásticos, que son improbables). Se necesita en el texto una afirmación que nos indique que ese nombre es el mismo nombre del personaje. La coincidencia entre narrador y personaje se obtiene de la focalización, ya sea una primera o segunda o tercera persona, de acuerdo a la posibilidad de ver y narrar los hechos por parte de quien nos dice que está narrando. El pacto autobiográfico para el lector lo define la afirmación en el texto de que las tres identidades que venimos trabajando son la misma; es decir, el autor, al reconocer esta coincidencia de personas, nos ofrece el pacto. Claro, hay textos que sobrelegitiman el pacto con una nota introductoria en que nos indican que es una autobiografía. De cualquier forma, así nos indiquen esto, si el nombre del personaje no coincide con el nombre en la firma del autor, el pacto se rompe.

La identidad del nombre compartida por autor, narrador y personaje puede ser comprobada o establecida de forma patente o implícita (o de las dos al tiempo) y sella el pacto autobiográfico:

1. Implícitamente, en la conexión autor-narrador, con ocasión del pacto autobiográfico, la cual puede tomar dos formas: a) empleo de títulos que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (Historia de mi vida, Autobiografía, etc.); b) sección inicial del texto en la que el narrador se compromete con el lector a comportarse como si fuera el autor, de tal manera que el lector no duda de que el “yo” remite al nombre que figura en la portada, incluso cuando el nombre no se repita en el texto.
2. De manera patente en el nombre que se da el narrador-personaje en la narración, y que coincide con el del autor en la portada. (Lejeune, 1994, p. 65)

En el caso de que el personaje tenga un nombre distinto al del autor, sabemos fácilmente que es una ficción. En caso de que no tenga nombre se da la posibilidad de que sea un texto totalmente indeterminado y no sepamos si es autobiográfico o no. De cualquier forma, hay casos en que el nombre del personaje no se establece en la introducción, ni tampoco se indica que es una autobiografía en el título, pero durante la narración aparece. En este caso también podemos considerar el texto una autobiografía de acuerdo a la taxonomía que hace Lejeune. Es interesante lo del nombre porque existen casos como *Los diarios de Emilio Renzi* de Piglia donde el nombre referencial de autor que utiliza el argentino es Ricardo Piglia, pero el nombre Emilio Renzi, civilmente, también le corresponde. Dentro de las

páginas internas del libro esto no se explica; Lejeune descartaría este texto como autobiográfico, desconociendo que Piglia se llama Ricardo Emilio Piglia Renzi, pero la coincidencia estaría igual. Lo anterior implica que Lejeune habla de un autor de carne y hueso con registro civil, pero que está contemplando al autor como referencia dentro de la cultura.

Hasta aquí, establecimos las generalidades más importantes que nos permiten entender el razonamiento del crítico francés. A esta altura hemos examinado y definido el pacto autobiográfico, el significado de autobiografía para Lejeune y las formas en que se legitima o se trasgrede el pacto.

La definición de pacto de Lejeune no tiene que ver con hechos comprobables, sino con la coincidencia de identidad. De hecho, una legitimación de la autobiografía de acuerdo a los hechos vividos del autor implicaría la comprobación entre estos y los hechos narrados; esta es la dificultad que resuelve el teórico con el concepto de pacto, que en el libro mismo como artefacto se pueda reconocer el texto como autobiográfico. De acuerdo a lo que hemos establecido hasta aquí, las dos primeras partes de la obra autobiográfica de Coetzee no se salen de estas definiciones, sino que las cumplen. En cuanto a la tercera parte, *Verano*, esta resulta un problema para su teoría, porque a pesar de que cumple algunas condiciones de este “contrato”, esta sería lo que el teórico francés considera como un engaño; el autor firma el pacto, pero lo narrado es evidentemente una historia inventada y no autorreferencial. Esto es muy significativo porque Lejeune lo considera un juego poco serio, donde las intenciones no son claras y pretende confundir (a esto iremos en los siguientes capítulos). Lo mencioné acá porque Lejeune afirma que

Por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una “realidad” exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real: no “el efecto de realidad”, sino la imagen de lo real. Todos los textos referenciales conllevan, por lo tanto, lo que yo denominaría “pacto referencial”. (Lejeune, 1994, p. 76)

Esto presenta una contradicción y es que el crítico indica que en la coincidencia entre los nombres aflora la naturaleza autobiográfica de un texto, pero si los hechos narrados son

inverosímiles el pacto se rompe, por lo tanto no solo se necesita de esta coincidencia, sino que se necesita un efecto de realidad; aunque Lejeune no crea que es necesario, lo es, y lo es para él. Circunscribe a la autobiografía en el conjunto de textos referenciales como los discursos históricos y científicos; esta concepción, incluso de los textos historiográficos y científicos, es, si se quiere, obsoleta. Se ha trabajado mucho en comprobar que todos los discursos son construcciones y tienen una agenda política, no son réplicas de hechos reales. Las autobiografías no son discursos confiables para los historiadores y sus trabajos historiográficos. Sus usos, en historia, suelen servir como perspectivas ideológicas de un enunciante en un contexto, no de un discurso verdadero que otorga datos confiables sobre un suceso histórico.

El teórico francés apuntará hacia un pacto referencial muy unido al autobiográfico:

El pacto referencial, en el caso de la autobiografía, es, en general, coextensivo con el pacto autobiográfico, siendo difíciles de disociar, como lo son el sujeto de la enunciación y el del enunciado en la primera persona. La fórmula ya no sería “Yo, el abajo firmante” sino “Yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad”. El juramento raramente toma forma tan abrupta y total: es una prueba suplementaria de la honestidad al restringirla a lo posible (la verdad tal como se me aparece, en la medida en que la puedo conocer, etc., dejando margen para los inevitables olvidos, errores, deformaciones involuntarias, etc.) y el indicar explícitamente el campo al que se aplica el juramento (la verdad sobre tal aspecto de mi vida, sin comprometerme en ningún otro aspecto). (Lejeune, 1994, p. 76)

Aquí, Lejeune afirma que el pacto autorreferencial, logrado con uno autobiográfico, tiende a lo real y a la verdad. A una referencia al mundo exterior. Pero también media, ya que nos asegura que la intención de lo real es lo importante, lo real como la manera en que se viven los episodios, no como sucedieron. Lejeune es consciente de que los hechos pueden ser deformados por la memoria o la experiencia.

Esto genera dos problemáticas que Coetzee enfrenta e indaga en sus relatos autobiográficos: lo difícil que es definir lo real y la tradición autobiográfica nunca ha tendido a lo real. En este sentido, nos dice René Avilés “Aceptemos que en los textos de corte personal, diarios, autobiografías, memorias, hay inalterablemente un afán protagonista, el que escribe es el héroe” (Avilés, 1997, p. 49). Por eso es tan chocante la

autobiografía de Coetzee: es vergonzosa, ridícula y “sincera”, y como si esto no fuera suficiente, en su tercera parte nos sacude haciendo evidente el engaño en la forma en que se narran los escritores tradicionalmente: autojustificándose, explicando su obra, divinizando su vida, haciendo de ella una obra coherente y sin fisuras, incluso, disculpándose o refinando ciertos hechos públicos. A propósito de esto, nos dice el profesor y teórico mexicano René Avilés:

Comencemos, pues, a tratar las biografías, los diarios y las autobiografías, principalmente (como literarios), no como géneros contrarios a la ficción, sino justamente como libros de literatura en los que sus autores, basándose en la realidad, en el periodismo y en la historia, fueron poco a poco transformándolos en arte. (Avilés, 1997, p. 49)

La intención de Lejeune, por ingenua que parezca, no pretende atar (a mi modo de ver) los textos autobiográficos a estas normas, sino que pretende definir, a partir de un corpus general, las características más recurrentes de la autobiografía. Hago esta aclaración, porque en el texto *El pacto autobiográfico (bis)* el crítico es muy humilde en reconocer las limitaciones de su teoría y en la dificultad que esta tiene al considerar conceptos como la verdad, la realidad o lo autobiográfico sin antes definirlos. Su obra no se desarrolló desde una abstracción hacía las obras concretas, sino que tomó lo común de la mayoría de obras concretas para generar una idea general.

En conclusión, por lo visto hasta ahora podemos decir que 1) hicimos una aproximación a la etimología de la palabra autobiografía, donde concluimos que no se aleja de la definición que dio Lejeune y de la naturaleza de estos textos; 2) revisamos brevemente algunas taxonomías que se han hecho de su historia como género y examinamos su origen, concluyendo que el origen del género se da en las *Confesiones* de Rousseau, porque es allí donde por primera vez se marca una intención del autor por narrar su vida, donde el tema de la obra es la propia vida; 3) definimos las características de ella según Lejeune; 4) analizamos su concepto de pacto y expusimos las maneras en que este se cumple. Con este horizonte pasemos a ver cómo está narrada la primera parte de la obra autobiográfica de Coetzee y cómo dialoga con lo hasta aquí expuesto.

## 2. *Infancia* o una narrativa tradicional de la autobiografía

En la introducción se afirmó que hay una diferencia sustancial entre las dos primeras partes de *Escenas de una vida de provincia* con la tercera, que *Infancia* y *Juventud* son relatos autobiográficos más tradicionales que *Verano*. Para definir esta diferencia debemos ver cómo está narrada *Infancia* y en una segunda instancia, *Juventud*, que ya tiene —también— algunas variaciones frente a la primera. Ambas nos permiten no solo observar cosas de lo estrictamente narratológico, sino problematizar aspectos éticos, de identidad y de memoria del sudafricano.

*Infancia*, publicada en inglés —en 1997— bajo el título *Boyhood. Scenes from a provincial life*, está vinculada al origen familiar de John y en especial al amor del niño por la madre. Como se señaló antes, no es un idilio o el encuentro con el paraíso perdido, pero sí tiene mucho de las narraciones de infancia que hacen los escritores. En una primera medida, tiene aspectos freudianos, pues, el niño se divide entre odio y amor por la madre y odio por el padre. En una segunda medida, aunque se dijo que no es el encuentro retrospectivo con el paraíso perdido, sí hay una nostalgia de un mundo anterior propio del Karoo y la granja familiar; es muy interesante que estos temas se mantienen en las tres partes de *Escenas*, pero no desde una mirada romántica, sino como un lastre en la vida de Coetzee, un recuerdo de su incapacidad para ser feliz. En tercera medida, también se parece a otras autobiografías en el hecho de que la niñez funda unos principios éticos del autobiógrafo: en el caso de Coetzee su responsabilidad como afrikáner, la ruptura con la familia paterna y una suerte de estoicismo en nunca sobresalir y siempre ser políticamente correcto; rasgos en los que Coetzee se reconoce. Esta primera parte está narrada en tercera persona. El narrador está focalizado en el interior del protagonista: el niño John; está en tercera persona, no omnisciente, que conoce los pensamientos y las emociones solamente de este personaje. Aun cuando la focalización es interna, Coetzee adulto marca una distancia con el Coetzee niño, distancia que le dará un matiz al texto, determinará una frialdad del sudafricano cuando se aborda a sí mismo. Esta distancia es producto, también, del hecho de que el narrador nunca justifica las acciones del niño por su condición de niño, sino que en una suerte de neutralidad, narra los pensamientos del niño John como si fueran convicciones de un adulto; es como si un académico tuviera una conversación con un niño

y no tuviera esto en cuenta, sino exhibiera las concepciones del niño, tal cual son. Esto desnudaría una ‘ingenuidad’ en la visión de mundo que tiene el niño. Así funciona la narración en Coetzee en el caso de *Infancia*; pasemos a ver esto un poco más a fondo, mostrando la forma en que el narrador presenta los pensamientos del niño: “Pero tampoco es un ignorante. Sabe cómo nacen los bebés. Salen pulcros, limpios y blancos del trasero de las madres” (2000, p. 69).

El narrador coetzeeano, de acuerdo con su ubicación (en términos temporales), está contando los hechos en presente, en el del niño. Este tiempo lo elige Coetzee para narrar la vida del personaje, no desde una visión adulta, sino del mismo niño. Ubicarse en el futuro para narrar un tiempo pasado que corresponde a las experiencias de la infancia implicaría, en muchos casos, que los hechos relatados sean presentados bajo una visión del adulto sobre su niñez y se aleja de las sensaciones que tuvo el infante en su momento. Este artificio no deja igual de ser inusual, pues la mayoría de autobiografías están escritas en primera persona; de cualquier manera, Lejeune legitima el uso de la tercera persona en la autobiografía al reconocer que la primera es también un artificio en el discurso escrito, en el habla podríamos afirmar que el “yo” es una prueba definitiva de que el hablante es quien dice “yo”. En el discurso escrito no, por lo tanto quien dice “yo” ya es una figura construida.

El trabajo que hace Coetzee es un intento por apegarse a lo que sintió ese niño y el modo en que su sensibilidad cambió. Las dos primeras partes de estas memorias autobiográficas están motivadas en mostrar cómo cambia la sensibilidad del personaje, cómo se hace un tránsito de la infancia a la juventud y de la juventud a la adultez. En ese mismo sentido, la narración en presente permite notar de una manera genuina los cambios en las concepciones que tiene el personaje; es decir, su “crecimiento” lo conocemos a partir de la manera en que cambia su forma de pensar y no por un progreso cronológico que nos va mostrando, a través de la edad, que el personaje es mayor y en esa medida más maduro, no por una intervención del narrador diciendo cuándo cambió.

No podemos perder de vista que la sensación de sinceridad que da Coetzee es un artificio. Coetzee construye la sensación a partir de la narración en presente que trata de situarse en lo que sintió el niño Jhon, y no el adulto Jhon sobre la experiencia del niño. De cualquier

forma, también hace un trabajo de selección y memoria que implica una mediación del narrador sobre hechos de la infancia. Esta “cámara” que se encuentra dentro del niño y que parece ser neutral, se enfoca en los aspectos que más temor y vergüenza le dan a John. De hecho, si hacemos un balance de la autobiografía de Coetzee, esta es muy incómoda e infeliz, abundan las tensiones y los miedos y escasean los momentos felices.

Es importante lo anterior porque el reto de narrar como un niño, desde una perspectiva autobiográfica, raya con lo imposible; tal vez, se haya visto o se pueda ver desde una apuesta novelesca o cuentística que busque experimentar a fondo con la forma; es decir, una sensación experimentada por un bebé y narrada por sí mismo sería un llanto o un balbuceo, un adulto podría decir “el bebé siente rabia” y tratar de situarse en qué sintió el bebé. Es legítimo decir que, lingüísticamente, un adulto tiene más recursos que un niño para describir una experiencia; de acuerdo con esto, ¿cómo reconocemos que quién narra es un adulto en estas primeras partes de las memorias del escritor sudafricano? Además de la referencia autorial y social que implica un libro, lo que nos muestra que no es un niño narrador, es que el lenguaje con que Coetzee narra las experiencias del niño no corresponde al de un infante:

Pero tampoco es un ignorante. Sabe cómo nacen los bebés. Salen pulcros, limpios y blancos del trasero de las madres. Así se lo contó su madre hace años, cuando era pequeño. La cree sin ponerla en duda: es un orgullo para él que le contara tan pronto la verdad sobre los bebés, cuando a otros niños se les engañaba con mentiras. Es una señal más de la cultura de su madre, de la cultura de toda su familia. Su primo Juan, que tiene un año menos que él, también sabe la verdad. Sin embargo, su padre se pone nervioso y refunfuña cuando se charla sobre los bebés y de dónde salen; lo que tan solo viene a confirmarle una vez más lo ignorante que es la familia de su padre. (Coetzee, 2000, p. 69)

Hay varios temas en la cita que podemos corroborar y que hemos mencionado anteriormente: la narración en presente, el ideario mental propio de un niño, claridad argumentativa y uso de conceptos que no son “naturales” a la infancia (como el verbo refunfuñar o la asociación entre el nivel de cultura de sus fuentes familiares de acuerdo a la concepción del nacimiento), y el conocimiento interior del personaje por parte del narrador —el verbo creer, en la cita, constata que el narrador sabe lo que siente y piensa el personaje protagónico—. No deja de ser interesante la distancia que marca Coetzee con su yo niño, no

le tiene clemencia. Nos lo muestra ignorante e ingenuo; tampoco lo sobreataca, sino que se aleja y lo mira sin afecto, tratando más bien de ser frío, característica que en *Verano* se dirá acerca del sudafricano mismo. Es interesante que en la imagen que da Coetzee en la cita previa, el narrador no desmiente al niño, sino que lo presenta engañado por sus padres; sin entender porqué el padre refunfuña y se pone nervioso. Además, nos muestra el convencimiento del niño en una mentira sobre la procreación. Esto se mantiene durante toda la obra y nosotros como lectores vemos las ingenuidades del protagonista, sus convicciones “erradas”.

Aclaremos a través de un recorrido de citas cómo se desarrolla formalmente *Infancia* y cuál es su hilo narrativo. Esto nos permitirá establecer las características “clásicas” del género autobiográfico propuestas por Lejeune (acompañado de otros teóricos) y poder comparar esta primera parte de *Escenas de una vida de provincia* con aspectos tradicionales de la autobiografía, y así ir delimitando los aspectos por los cuales la consideramos una propuesta singular.

Lejeune se pregunta, tanto en *La autobiografía en Francia* —uno de sus primeros estudios sobre el género— como en *El pacto autobiográfico*, cómo diferenciar entre la autobiografía y la novela autobiográfica, para reflexionar sobre el autor como referencia:

Hay que admitir que si permanecemos en el plano del análisis interno del texto no hay *diferencia alguna*. Todos los procedimientos que emplea la autobiografía para convencernos de la autenticidad de su narración la novela puede imitarlos y lo ha hecho con frecuencia. (Lejeune, 1994, p. 64)

De acuerdo a esto, es útil agrupar los aspectos formales de *Infancia* en función de los expuestos en *Cartas a un joven novelista* de Vargas Llosa. El autor peruano divide los tipos de narradores en tres, basados en las personas gramaticales: “Para averiguar cuál fue la selección del autor, basta comprobar desde qué persona gramatical está contada la ficción: si desde un *él*, un *yo* o un *tú*” (1997, p. 53). Adicionalmente, el escritor peruano añade para el caso del narrador en tercera persona (*él*), que es el narrador que usa Coetzee en sus memorias, y acerca del “punto de vista espacial”, que es “un narrador-omnisciente, que narra desde la tercera persona gramatical y ocupa un espacio distinto e independiente del espacio donde sucede lo que narra” (1997, p. 53). Estos dos fragmentos se ocupan de dos

de los aspectos que agrupa Vargas Llosa como problemas de la ficción: el narrador y el espacio.

En el caso del narrador comprobamos fácilmente, por la persona gramatical, que el que usa Coetzee es el de la tercera persona. Esto nos indicaría, según Vargas Llosa, que este se encuentra fuera del espacio narrado. Ambas características las podemos encontrar en el siguiente pasaje:

La familia de su padre, por el contrario, los desaprueban a él y a la educación que le ha dado su madre. En su compañía se siente incómodo; tan pronto como puede huir de ellos empieza a burlarse de los tópicos de las buenas maneras («En hoe gaan dit met jou mammie? En met jou broer? Dis goed, dis goed!» ¿Cómo está tu madre? ¿Y tu hermano? ¡Bien!). Tampoco puede rehuirlos: si no participa en sus rituales no podrá ir de visita a la granja. Así que, muerto de vergüenza, despreciándose a sí mismo por su cobardía, se resigna. (Coetzee, 2000, p. 93)

En la cita, Coetzee nos muestra el problema ético que para el niño significa ser cobarde. Si Avilés nos sugirió que los relatos autobiográficos tienen un afán protagonista, pretenden una heroicidad y pretenden contar una vida ejemplar, en Coetzee esto funciona al revés; él es el protagonista, pero no hay nada destacable en lo que narra, ni éticamente ni experiencialmente.

Volviendo al asunto de la persona, pueden haber narradores en tercera persona no omniscientes; en esta cita anterior sobre la familia de su padre no hay ninguna clase de omnisciencia, estamos ubicados donde se focaliza durante todo el relato el narrador: en el interior del niño. Si en *Verano* se presenta a través de las palabras de los otros; en *Infancia* y *Juventud* no se proyecta desde otras perspectivas. Nunca nos ubica en el interior del padre o de la madre. Es interesante pensar si el proyecto autobiográfico de Coetzee estuvo pensado desde un inicio como una sola obra que agrupa las tres partes, más allá de que no se ha podido comprobar. Ya que Coetzee, en estas dos primeras partes, no muda a otro tipo de focalización. Mi hipótesis es que Coetzee tiene previsto la autobiografía como un proyecto completo hasta *Verano*, de acuerdo a un paratexto en el que aprueba la edición conjunta. El proceso que hace es aferrarse al género tradicional y luego desprenderse, para que el efecto de extrañeza causado por la tercera parte haga consciente al lector de lo

“mentirosos” que son este tipo de relatos. Coetzee “firma” el pacto y luego insiste en hacer evidente que lo rompe, este procedimiento es fundamental para que se satirice el género. Algunos críticos como José Luis de Juan (2010) nos dicen que *Verano* aparece motivado por la fama en la que se ve inmerso Coetzee y no está pensada desde el principio.

En la cita comprobamos que el narrador es un ser externo al mundo de la narración y no está relacionado con ningún personaje, ni con el niño, ni con las familias de él. Podríamos pensar que es un personaje que conoce la situación del niño, pero no tendría cabida que sepa las formas en las que se queja o el interior del niño o la situación familiar tan específica.

Realizando un seguimiento del relato, comprobamos que el narrador sabe cosas interiores y que no puede ser un observador, porque conoce dinámicas familiares muy íntimas o cosas vergonzosas que el niño piensa. Esto último es fundamental para la “autobiografía” de Coetzee, porque el narrador del relato, en tercera persona —quien tiene el poder de ver el interior del niño y el interior familiar— no tiene problema en mostrar los temores o las vergüenzas del niño, del joven, e incluso del adulto Coetzee. Esto es un aspecto inusual en las autobiografías, que recurrentemente caen en la autojustificación para sostener una imagen favorable. Coetzee pretende construir, también, una imagen de él, pero está lejos de ser favorable. Su intención, cómo estamos tratando de demostrar, es ridiculizar su imagen y, en esa medida, la del artista; para evidenciar todas las implicaciones que tiene la autobiografía como género tradicional. No deja de ser interesante la distancia que marca Coetzee como narrador con los hechos narrados, puede pensarse que es una distancia incluso ética. Es decir, la vergüenza y la ingenuidad del niño las presenta Coetzee, pero no sale a defender o enjuiciar al niño; es como si careciera de afecto el narrador Coetzee.

Regresando a la tipología que hace Vargas Llosa, encontramos la dificultad de que en la tercera persona que propone el escritor peruano, se asume la omnisciencia de esta, pero el narrador de Coetzee no sabe todo, solo sabe lo que pasa en el interior del niño. Aquí nos sirve la consideración que hace Shlomith Rimmon sobre Gennette, en el ensayo “Texto Tiempo. Modo y voz (en la Teoría de Gennette)” incluido en el libro *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*, para mostrar que hay una diferenciación que se debe hacer entre la voz y la visión, entre quien ve y quien habla:

Según Genette, la mayoría de los estudios teóricos sobre perspectiva (v.g., Warren, Stanzel, Friedman, Booth, Romberg) adolecen de una confusión entre modo y voz, entre la pregunta “¿Cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?” y la pregunta, completamente diferente, “¿Quién es el narrador?”. En otras palabras, la confusión entre “¿quién ve?” y “¿quién habla?”. Para Genette, no hay diferencia de perspectiva entre una narración en primera persona y un centro de consciencia en tercera persona: ambos son interiores y tienen un personaje como foco. (Rimmon, 1996, p. 185)

Genette ahonda un poco más para definir la situación de un narrador. Hay una voz que es tercera persona, pero esto no quiere decir que sea una focalización cero o un relato no focalizado donde el narrador ve desde todos los ángulos o todo el panorama. En el caso de Coetzee, encontraríamos que es una voz en tercera persona con una focalización interna, la del niño Jhon, quien habla es el Coetzee adulto y quien mira es el John niño; el John adulto nos hace creer que no interviene en juicios de valor acerca de los compartimentos del niños y que el niño en presente autorreflexiona sobre sí mismo. Pero es el narrador quien le da las palabras al niño del presente/pasado; no está en silencio. Hay un momento en la narración en que el niño se piensa como un déspota en casa y un cobarde en la escuela, quien lo considera un déspota es el narrador, ¿cómo podría considerarse déspota el niño? Coetzee nos muestra estas fragilidades morales, de una manera distante: sin condenar al niño ni justificar su comportamiento<sup>8</sup>. Esta aparente neutralidad genera un efecto de realidad muy profundo, que hace dudar de la realidad de relatos autobiográficos que reflexionan sobre los momentos de la vida del autor. Coetzee muestra, sin reflexionar sobre su vida, su reflexión, que es, de acuerdo a nuestra hipótesis, acerca del género autobiográfico y del escritor.

Es interesante ver cómo en la cita de Rimmon sobre Genette se afirma que el crítico francés iguala la perspectiva de la primera persona y la tercera persona centrada en una consciencia. En términos de focalización, la tercera persona puede funcionar en una autobiografía como la primera; porque, como es el caso de Coetzee, no excede la verosimilitud. En un relato autobiográfico, que el narrador en tercera persona sepa las sensaciones internas de varios personajes es problemático, porque nos hace preguntarnos ¿cómo lo sabe?, y decirnos “esto no es real” o “no puede saber eso”. Pero el caso de la

---

<sup>8</sup> A través de esta forma de narrar de Coetzee, se genera una suerte de anacronismo narrativo: desde el presente del adulto, revive el pasado del niño.

tercera persona con focalización interna no genera inconveniente: el lector de la autobiografía de Coetzee puede pensar, fácilmente, “ah, es un Coetzee adulto que habla de él niño”. De hecho Lejeune afirma en su texto *La autobiografía en tercera persona* que:

En el marco de una autobiografía por definición “autodiegética”, el uso de la tercera persona induce un juego de figuras que no son fundamentalmente diferentes de las que acompañan al uso de la primera. Cuando, bajo la primera persona, hacemos como si diéramos la palabra al niño que éramos, a la vez que parezca que se asume el contenido de un análisis sarcástico hecho por el adulto (mezcla de la voz del niño y de la perspectiva del adulto), llevamos a cabo una figura de enunciación tan complicada y más maquiavélica que cuando nos disociamos del personaje que éramos (o que somos) haciendo como que el que hablara fuera otro. En realidad, no somos nunca ni realmente otro, ni realmente el mismo. (Lejeune, 1994, p. 97)

Lejeune se da cuenta de algo que sugiere Genette y es que en términos orales, la primera persona no tiene distancia con quien habla, es decir, quien dice es quién es; pero en términos escritos, sí hay distancia, el yo como persona también es una construcción: quien dice “yo” no es quien habla, es quien afirma ser “yo”. Esto legitima una autobiografía en tercera persona, porque si reconocemos que la primera persona es una construcción, que incluso puede llegar a confundir (si pensamos en el “yo” en Coetzee), es válida la construcción desde otra persona.

Intentando reforzar lo anterior, para Lejeune es legítimo usar la tercera persona en la autobiografía para alejarnos de un “yo” pasado y no disimularlo. Con la tercera persona se aclara que el “yo” es pasado. La primera nos hace pensar que el “yo” que enuncia es el mismo focalizado; olvidamos que escribir en primera persona también es enunciarse exteriormente, es elegir un lugar de enunciación. En el habla, si decimos “yo”, nuestros interlocutores saben que es nuestra voz, porque están escuchando el discurso directamente. En la escritura, esta es una emulación de esta enunciación directa, pero también es un artificio. De hecho en los pasajes que hemos citado de Coetzee, si estuvieran en primera persona, sería inverosímil que un niño hablara con tanta claridad. Lejeune expresa que

Si me siento a escribir este estudio, y escribo: “Se sentó a escribir...”, el sentido de esta frase dependerá ante todo del contrato de lectura que proponga al lector. Este contrato será el que definirá el género (con el modo de lectura que implica) y el que establecerá,

eventualmente, las relaciones de identidad que rigen el desciframiento de los pronombres personales y de la enunciación.

Lo que nos está diciendo es que el contrato de lectura no depende de la persona que se construya, sino de otros factores. Aunque es inusual la autobiografía en tercera persona, el contrato de lo autobiográfico no depende de que se haga uso de la primera o de la tercera.

Si el contrato me propone que es una autobiografía, una tercera persona focalizada interiormente funciona (si se respeta la coincidencia entre nombres), que es lo que “legaliza”, a su vez, el contrato de lectura. En las dos primeras partes de la autobiografía de Coetzee, si establecemos un contrato como lectores —que asuma que es un texto autobiográfico, es posible que haya una coincidencia de nombres como veremos más adelante—, el tipo de narrador, la focalización y la narración en general no ponen en tela de juicio este contrato, sino que lo aprueban. Lo anterior es consecuente con la afirmación de Lejeune de que interiormente (formalmente) no podemos diferenciar, si se respeta una persona focalizada en la consciencia de un personaje, entre la ficción y la autobiografía.

Hay algo que Lejeune revisará en *El pacto autobiográfico (bis)*, que es una respuesta a los detractores inmediatos de su primera versión de *El pacto*, y es que el teórico francés reconoce que formalmente hay condiciones comunes a la autobiografía; sin embargo, esto no quiere decir que no puedan presentarse en la novela, de hecho es difícil determinar cuáles son: un progreso cronológico y emocional (podría ser) o el respeto por unos ciclos temporales biológicos como la infancia, la juventud y la adultez; entre estos, hay uno muy importante para la autobiografía clásica: el nivel de realidad, el rechazo a hechos fantásticos que nos hagan dudar de la referencialidad de lo narrado. Es decir, las autobiografías tienen unas formas internas: van de pasado a presente; suele empezar en la infancia y terminar en la adultez, y hay reflexiones alrededor de la personalidad, entre otros. El tono en cómo se narra y el narrador también sirven para legitimar el discurso y no solo la correspondencia entre los nombres del autor y el personaje.<sup>9</sup>

En el mismo sentido de lo anterior, y frente a lo real y lo verosímil, Vargas Llosa afirma:

---

<sup>9</sup> En términos espaciales, es una tercera persona que se encuentra fuera del relato (no es un personaje), pero se encuentra focalizado en el protagonista; y, temporalmente, se encuentra en presente, intentado describir lo que sintió el niño en ese momento y no lo que siente ahora el adulto; nos queda mirar lo que define el peruano como nivel de la realidad.

Quizás los planos más claramente autónomos y adversarios que puedan darse sean los de un mundo “real” y un mundo “fantástico”. [...] aceptará que llamemos real o realista (como opuesto a lo fantástico) a toda persona, cosa o suceso reconocible y verificable por nuestra propia experiencia del mundo y fantástico a lo que no lo es. La noción de fantástico comprende, pues, multitud de escalones diferentes: lo mágico, lo milagroso, lo legendario, lo mítico, etcétera. (1997, p. 89)

Esta división binaria que usa Vargas Llosa es muy útil para los relatos autobiográficos, ya que el nivel de realidad debe encontrarse, para mantener en el contrato con el lector el sentido de lo autobiográfico y referencial, en el nivel de lo real. Si en una autobiografía encontramos un hecho fantástico, no inducido por alguna experiencia religiosa, mística, onírica, alucinógena, etcétera., vamos a dudar de que lo que nos estén narrando haya sucedido en la vida de una persona. Ceñirse a hechos que probablemente comparten otras personas es muy importante para darle verosimilitud a la autobiografía, para que se mantenga el contrato con el lector. Este es un rasgo interno más allá del pacto.

En Coetzee encontramos que los hechos que narra en su autobiografía, en *Infancia y Juventud*, son hechos cotidianos e incluso aburridos. Esto no solo es importante para definir el nivel de realidad, sino que la autobiografía de Coetzee va muy en contra de divinizar la imagen del escritor. Él no se presenta como un héroe llamado a la escritura, sino que se presenta como un ser totalmente anodino, ridículo y vergonzoso. Es casi imposible sacar anécdotas remarcables, epifanías o encontrar un destino de escritor en estas memorias. Al contrario, el niño, y principalmente el joven Coetzee, se siente abrumado de no encontrar nada en su vida que le indique que comparte un “fuego secreto” exclusivo de los artistas. Coetzee constantemente se está mostrando miedoso, frío, patético; en esta visión que el narra de sí mismo hay algo vital: el sudafricano nunca genera confort o simpatía. Un lector que busque una experiencia reveladora o mítica en estos textos se va encontrar con un artista desabrido, indigno y tímido; con esto no me refiero a experiencias estéticas sublimes desde la fealdad o la pobreza propias de la bohemia, sino a una rutina, una asfixia y una incertidumbre. En la cita que se presenta a continuación podemos ver este estilo que acude a la vergüenza y podemos encontrar que los hechos que narra Coetzee son cotidianos, típicos y llenos del nivel más tedioso y realista al que se refiere Vargas Llosa:

Si a su padre le gusta Shakespeare, entonces resuelve que Shakespeare debe de ser malo. Sin embargo, empieza a leer a Shakespeare en la edición amarillenta de cantos desgastados que heredó su padre y que puede que valga un montón de dinero porque es vieja. Y trata de descubrir por qué la gente dice que Shakespeare es fabuloso. Lee Tito Andrónico porque tiene nombre romano; después Coriolano, saltándose los parlamentos largos como se salta los parlamentos largos de los libros de la biblioteca. (Coetzee, 2000, p. 21)

En esta cita encontramos un nivel de realidad claro. No hay hechos fantásticos, ni siquiera imaginativos. Hay hechos comunes: desconfiar y renegar del padre, tener juicios literarios ingenuos y revelar que por aburrimiento se salta párrafos de sus lecturas. Hay algunos aspectos de los que ya mencionamos que se encuentran acá: no hay un optimismo en las experiencias que vive o una nostalgia de un tiempo paradisiaco y “bello” propio de la infancia; como tampoco hay experiencias mágicas o fantásticas, todo está en el plano de lo verosímil. Ni siquiera nos lleva a pensar, Coetzee, que está manipulando el discurso para justificarse. Para ser una autobiografía es muy impersonal el tono que usa el sudafricano.

Para finalizar esta exposición sobre el nivel de realidad en estos textos de Coetzee y ahondar en cómo se ridiculiza, miraremos un pasaje de *Juventud*:

La amada, la señalada por el destino, será capaz de ver de inmediato más allá de su exterior extraño e incluso insulso y percibir el fuego que arde en su interior. Mientras tanto, tener un aspecto insulso o extraño es parte de un purgatorio que tiene que pasar a fin de salir algún día a la luz: la luz del amor y la luz del arte. Porque será artista, eso ya hace tiempo que está decidido. Si de momento tiene que ser desconocido y ridículo, se debe a que el destino del artista es sufrir el anonimato y el ridículo hasta el día en que se revelen sus verdaderos poderes y quienes se burlan y se mofan de él tengan que callarse. (Coetzee, 2002, pp. 11-12)

Es evidente que se está ridiculizando, que se reconoce como un ser feo. Y en el caso específico de esta cita, el uso de la expresión “mientras tanto” sugiere una burla a este jovencito que cree eso. Mientras se convierte en artista, como si esto no fuera un proceso de trabajo constante que el Coetzee ensayista conoce, su lugar es el anonimato y la soledad. Esto es una intención clara de burlar su concepción adolescente del advenimiento del arte y la fama. El siglo XX marcó una ruptura con la sacralización del artista; las vanguardias

aspiraron a desnudar los procesos creativos y se consideraron superados conceptos como epifanía. Igual, y a pesar de esto, el género de la biografía y la autobiografía sigue siendo un bastión de esta espiritualidad del artista, se sigue buscando en este tipo de escritura qué es lo especial en la vida de escritores, poetas, futbolistas, pintores, políticos, etc. Lo que está diciendo Coetzee es que no hay nada especial. Que la obra no surge de un llamamiento mesiánico que él insiste en mostrar que no tiene.

Entre más transcurren las páginas de la autobiografía, el lector y el propio Coetzee van descubriendo como nunca llega la amada, nunca nadie le reconoce el fuego secreto y no está cerca de ser un artista o un poeta. Sigue sumido en saberse ridículo y anónimo. El recurso de avergonzarse no solo sirve para burlarse de los estereotipos que han construido los escritores con la autobiografía, sino que también sirve para aumentar la sensación del nivel de realidad. Desnudarse sin mitificarse y negarse a embellecer lo “feo”, le sirve a Coetzee para que el lector sienta que encuentra en estas páginas una profunda sinceridad, que lo que lee es real. Adicionalmente, al generar esto, el sudafricano contribuye a que el lector no desconfíe al reconocer el relato como un relato autobiográfico en las dos primeras partes. El lector mantiene la sensación de que está ante una biografía común, por muy irónica que sea.

Para concluir, es importante repetir que *Infancia* se ocupa de los años en que Coetzee vivió en Worcester y cursó la escuela primaria. Temáticamente, como se mencionó en la introducción, se narran el abuso escolar, la relación con la madre y con el padre. Se narra la vergüenza y la debilidad del niño, sus actividades deportivas, su asimilación del mundo de los adultos, la sexualidad, y la anatomía del niño Coetzee; todo lo anterior enmarcado en un despegue del niño hacia la madre y una sensibilidad más adolescente o juvenil. En este primer apartado, el lector habrá encontrado similitudes con alguna autobiografía que haya leído, sin ningún aspecto que represente una experimentación abrupta dentro del género. Como vimos, se definieron los aspectos formales de *Infancia*, muy similares a los de *Juventud*; se vio el modo en que funciona el narrador; se mostraron elementos satíricos ya presentes en esta primera parte y se concluyó que es una escritura autobiográfica, en general, tradicional. En conclusión, vimos a través de análisis textuales cómo funciona la

narrativa en *Infancia*. Ahora, pasemos a observar cómo se relaciona esta primera parte con lo establecido acerca de Lejeune.

## **2.1 Los aspectos tradicionales en la autobiografía de Coetzee de acuerdo con el pacto autobiográfico de Lejeune**

Lejeune intentó definir la naturaleza referencial de la autobiografía con su concepto de “Pacto autobiográfico”. Además, se enfrentó a tener que buscar un método para mantener el carácter de verdad y referencial del género dentro del texto mismo. Esto lo resolvió, en primera instancia, con el nombre del autor: si el nombre del autor coincide con el del narrador y el personaje, el lector puede fiarse de que está frente a un texto autobiográfico. La firma de autoría es vital para Lejeune. Desde esta propuesta, se ha reusado y revaluado miles de veces la practicidad del concepto de Lejeune: ¿es legítimo este tipo de pacto?, ¿este contrato determina la naturaleza autobiográfica de un texto? Adicionalmente a esto, mostramos que hay una verosimilitud y algunos aspectos temáticos, como el nivel de realidad y una cronología del pasado hacia el presente, que se deben respetar. En nuestro caso, nos interesa ver cómo funciona el pacto y las otras características de la autobiografía clásica en las memorias de Coetzee. A continuación demostraremos que Coetzee cumple el pacto autobiográfico y que, incluso temáticamente, estas dos primeras partes responden a temas naturales a este género (sobretudo *Infancia*). Vemos que no hay alteraciones agudas en la correspondencia entre el teórico francés y la apuesta del sudafricano.

La definición que Lejeune propone de la autobiografía es cumplida por Coetzee, casi a cabalidad: su relato autobiográfico es retrospectivo, se ocupa de los años de su infancia y de su juventud, de un pasado.

Esto fortalece una maduración del personaje que el lector puede ver; es verosímil el transcurso del tiempo en la vida del personaje. Coetzee nos muestra la forma en que su yo niño se va convirtiendo en joven y este a su vez en adulto. Vamos explorando la forma en que las convicciones del protagonista van mudando hacia una sensibilidad adulta, y este es un rasgo de la autobiografía.

Además, vemos un progreso cronológico: sabemos que el niño que focaliza la narración tiene entre cinco y diez años, porque está en la primaria. Basándonos en esta fecha, nos

ubicamos temporalmente en la década de 1950 en *Infancia* (la primera parte de la autobiografía se publica en 1997). El relato está en un pasado “referencial” de acuerdo a la publicación del libro. Es retrospectivo, vamos de un pasado más lejano a uno más reciente, porque vemos una evolución temporal: en *Juventud* ya se ubica en la década de los 60 y no en la del cincuenta, como acabamos de ver en la cita de *Infancia*:

Todos sus colegas programadores tienen tareas comparables y un calendario similar. Entretanto, los ingenieros de la Universidad de Manchester trabajarán día y noche para perfeccionar el hardware electrónico. Si todo sale conforme a lo previsto, Atlas entrará en producción en 1965. (Coetzee, 2002, p. 177)

No solo los hechos narrados son pasados, sino que hay una evolución temporal “tradicional” y lineal hacia el presente.

Otro de los aspectos que condiciona la naturaleza del texto autobiográfico es que esté en prosa. Las memorias de Coetzee están en prosa, como hemos podido comprobar por las citas que hemos mencionado. Estas citas también nos han demostrado que todo gira alrededor del niño Coetzee, de sus pensamientos, planes y sensaciones. Hasta aquí hemos comprobado que, en términos formales, la definición de Lejeune se cumple en el caso de Coetzee. Inclusive, podemos ver cómo ha cambiado la manera de pensar del niño respecto a la de este joven.

Coetzee no se desprende del carácter autobiográfico de su escritura, de hecho, firma el pacto en todos los aspectos en las dos primeras partes. Esto es importante, no solo para chequear el cumplimiento de esta suerte de condiciones, sino para mostrar que Coetzee está comprometido con la escritura autobiográfica, que es primordial en su texto. *Escenas de una vida de provincias* no son, simplemente, novelas. Esta, en la opinión de quien escribe, es una mirada simplificadora de la obra; considero que *Escenas* asume conscientemente el género autobiográfico para luego burlarlo y ridiculizarlo, aceptándolo en un principio nos pone en modo de lectura de una autobiografía, no de una novela. De este modo de lectura previo, de este contrato autobiográfico, que hay en *Infancia* y en *Juventud*, es de lo que se sirve *Verano* para chocar. Si *Verano* se lee fuera de este contexto, no dudaríamos que se trataría de una novela, pero entonces, ¿por qué se realiza una publicación aprobada de ella? Porque la tercera parte nos hace releer el resto de la obra, nos lleva a desconfiar de la

verosimilitud de *Infancia* y de *Juventud*, a dudar de los hechos allí narrados, a buscar otro tipo de “verdad”, no una verdad factual, sino una problemática: la del género autobiográfico y la figura del escritor.

Otro aspecto que podemos comprobar es que *Infancia*, la primera parte de la autobiografía, es publicada en 1997 y, por lo tanto, no es la ópera prima de Coetzee. A esta altura él ya ha publicado varias novelas: *Tierras de poniente*, *En medio de ninguna parte*, *Esperando a los barbaros*, *Vida y época de Michael K*, *Foe*, *La edad de hierro* y *El maestro de Petersburgo*, además de diferentes textos en revistas norteamericanas y sudafricanas. Es importante esto para que funcione el nombre del autor como una referencia que alude a lo real, de acuerdo a Lejeune. Y también nos sirve para afirmar que la búsqueda de Coetzee sobre la figura del escritor ya está tratada en otras obras como *El maestro de Petersburgo*. A la altura de la aparición de *Infancia* ya hay una preocupación por narrar la vida de escritores y por la autobiografía; el ensayo *Confesión y dobles pensamientos: Tolstói, Rousseau, Dostoievski* fue publicado en 1985, doce años antes de que salga *Infancia* al público.

Lejeune, como hemos dicho anteriormente, reconoce dos maneras para establecer el pacto: una implícita y otra patente. La implícita se daría con un título que indique que es una autobiografía (o lo sugiera) o con una nota introductoria, y la patente se buscaría con la coincidencia entre el nombre del personaje y el autor. En Coetzee no funciona la manera implícita de la que habla el crítico francés, o por lo menos no totalmente. En *Escenas de una vida de provincia* no hay una nota introductoria, ni en ninguna de las partes de las memorias. En cuanto al título, este es sugerente: *Infancia* y *Juventud* son nombres que se le dan a periodos de la vida de una persona; podrían sugerir que estamos frente a un texto autobiográfico, pero no indica con claridad que sea una autobiografía. Ahora bien, la manera patente sí funciona en Coetzee: el nombre del personaje coincide con el del autor, como vemos en estos apartes de *Infancia*:

«Estoy enfermo», le gruñe a su madre. Ella le pone el dorso de la mano en la frente. «Entonces será mejor que te quedes en la cama», suspira a continuación. Hay que pasar otro momento difícil, el momento en que su padre dice: «¿Dónde está John?», y su madre contesta: «Está enfermo», y su padre resopla y dice: «Fingiendo otra vez». Pasa el trago acostado, tratando de no hacer el menor ruido, hasta que su padre se ha ido y su hermano se ha ido y por fin puede entregarse a un día de lectura. (Coetzee, 1997, p. 121)

Podemos ver cómo el nombre del personaje, John, coincide con el de Coetzee que también es John. Un lector podría afirmar que John es un nombre común para un personaje de una novela en inglés; este reparo podemos contrarrestarlo, mostrando la singularidad del apellido del autor:

Su abuelo es el único Coetzee que hay allí, el único que ha muerto desde que la granja pasó a ser de la familia. Aquí es donde acabó el hombre que empezó como vendedor ambulante en Piketberg, que abrió una tienda en Laingsburg y llegó a ser alcalde de la ciudad, y que al final compró el hotel de Fraserburg Road. (Coetzee, 1997, p. 114)

En este pasaje encontramos el apellido de Coetzee y la referencia a un abuelo con el mismo nombre, en un territorio sudafricano. Con estas dos citas, el pacto de Lejeune se sella de una manera contundente, el protagonista tiene el nombre del autor: John Coetzee. Esto no solo sucede en *Infancia*, en *Juventud* la narración se sigue desarrollando alrededor de John y se mantiene su relación con el territorio sudafricano, especialmente con el Karoo. El pacto autobiográfico que establece Coetzee no deja dudas alrededor de la coincidencia entre nombre del personaje y el del autor: primero, no queda indeterminado y no es diferente, lo que no supondría o anularía el pacto, respectivamente. Adicionalmente, el título y el subtítulo del libro en conjunto y de las partes apoyan el pacto autobiográfico y lo fortalecen. Además que si la función autor establece que Coetzee está relacionado con Sudáfrica, en la obra autobiográfica estamos al frente de una narración que circunda Sudáfrica no solo territorialmente, sino sus problemas políticos y sociales. Coetzee está en la Universidad del Cabo cuando se detienen actividades por protestas de activistas antirracistas; este pasaje de las protestas, entre muchos comentarios e imágenes de la situación social sudafricana, demuestra que muchas acciones narradas se desarrollan y tienen que ver con el país, principalmente en *Juventud*.

Como vimos anteriormente, Lejeune considera que la autobiografía tiende a la verdad y la referencialidad externa (una realidad fuera del texto), por ello desconfía de los trabajos autobiográficos que pretenden inventar y exagerar esa realidad decididamente. Este postulado del teórico francés contradice, de cierta manera, que lo definitivo en un texto autobiográfico es la firma del autor y el nombre del personaje. Ya que, aunque lo verosímil o lo parecido no es lo que define el pacto autobiográfico, sí contribuye a que el lector confíe

en esta; si no fuera así, a Lejeune no le molestarían las historias “evidentemente inventadas”. Lo que podemos concluir de esto es que Lejeune considera que hay algo real que debe respetarse y que si no se respeta es desleal con los motivos del género. Esto nos conduce, de nuevo, a preguntarnos ¿qué es lo real?

Hasta ahora, revisamos los principales postulados de Lejeune sobre autobiografía y su concepto de “pacto autobiográfico”, en un segundo momento, las características narrativas de *Infancia* (y *Juventud*, en cierta medida) y, finalmente, repasamos de qué manera funcionan los postulados del crítico francés en las dos primeras partes de la autobiografía coetzzeana. Concluimos que *Infancia* y *Juventud* pueden ser consideradas como autobiografías y que cumplen lo que postuló Lejeune. Además, dijimos que son importantes, porque introducen al lector en un contrato de lectura autobiográfico y que este es necesario para hacer evidente el efecto de ruptura posterior, muy en vía de firmar un pacto autoficcional, como veremos en el cuarto capítulo. Ahora entraremos a comparar los cambios formales internos que sufre la obra de Coetzee de una parte a otra. Si *Infancia* puede considerarse dentro de la autobiografía tradicional, en *Juventud* ya veremos una sensibilidad más irónica por parte del sudafricano sobre la figura del Coetzee que el mismo construye, sátira que será llevada al extremo en *Verano*.

### **3. *Juventud* y *Verano*: un camino hacia la trasgresión autobiográfica, hacia la autoficción**

Este capítulo nos permitirá ver cómo va cambiando la narrativa en *Escenas de una vida de provincias* de acuerdo a la evolución biográfica del protagonista, para llevarnos al cambio abrupto que hay en *Verano*. En el primer apartado veremos qué tiene de inusual *Juventud* respecto a *Infancia*: si *Infancia* carece de sátira a propósito de la imagen del escritor, porque no es verosímil en su argumento ni en su trama, en *Juventud* se abrirá un nuevo escenario, se ironizará constantemente las concepciones de artista del joven John. En lo anterior, nos ayudará Roland Barthes, aclarando cuál es la imagen de escritor que se satiriza, con su texto *El escritor en vacaciones* y su modo de explicar la imagen que tiene la sociedad de esta figura. Si en la primera parte el paisaje está gobernado por un escenario infantil y por el campo sudafricano; en la segunda parte, que es ambientada en Londres, se nos presentará un joven Coetzee lleno de inseguridades en su intento de convertirse en poeta; veremos el modo en que este se burla de sí y de la autobiografía, mostrando los cambios narrativos que hay de *Infancia* a *Juventud* y de *Juventud* a *Verano*. Ya en *Verano*, revisaremos cuáles son sus características narrativas y se mostrará la ruptura de esta tercera parte con el pacto autobiográfico de Lejeune y con su definición de autobiografía, viendo los aspectos formales que consiguen esta ruptura.

#### **3.1 *Juventud*: una narrativa en transición**

*Juventud*, narratológicamente, conserva la misma estructura que *Infancia*, como hemos visto en algunas de las citas anteriores. Está narrada en tercera persona, con una focalización interna en el joven John; el tiempo de la narración es presente. De nuevo Coetzee se sitúa desde la mirada de su yo pasado y el nivel de realidad se mantiene; nos describe actos cotidianos y ordinarios. Es decir, en los aspectos técnicos *Juventud* no cambia nada respecto a *Infancia*. Lo vimos en algunas de las citas que incluimos de esta segunda parte en los dos primeros capítulos y lo veremos en las que se incluyen en este. Entonces, los cambios que se producen en esta segunda parte son dos y están relacionados: se profundiza el aspecto satírico, escaso en la primera parte, y aparece la figura del escritor, que es justamente la que se satiriza.

Teniendo lo anterior en cuenta, hay dos aspectos claves que ya hemos mencionado y que entran en la narración de *Juventud* y que no estaban en *Infancia* (consecuencia de la maduración del personaje que ya es un joven adulto): una constante reflexión acerca del arte y los artistas, y la alienación que producen las dinámicas laborales de un sistema capitalista. Estos dos aspectos van a determinar una constante: la ridiculización y desacralización de la figura del poeta/artista en un mundo de producción industrial. De esa constante se sirve Coetzee para ridiculizar en *Juventud* todas sus convicciones y mitos juveniles. Para ver este trabajo de ridiculización es importante revisar algunas ideas de Roland Barthes en el ensayo *El escritor en vacaciones*.

En esta segunda parte encontramos un gran componente de recursos para afirmar que Coetzee está satirizando la figura del escritor, pero, ¿qué exactamente? Consideramos que se trata de lo que Roland Barthes llama en su obra *Mitologías* como los “especialistas del alma humana” (1980, p. 31), esta imagen del escritor como faro espiritual. El crítico francés afirma en su ensayo *El escritor en vacaciones* que el diario *Le Figaro* ejemplifica con una fotografía de Gide leyendo en el Congo lo que podemos llamar el relato del escritor en vacaciones. En un primer instante, la narración sobre lo que hace un escritor en vacaciones iguala al escritor con el resto de gente común que toma vacaciones. Las vacaciones como periodo de descanso de los trabajadores convierten al escritor mismo en un trabajador común, lo iguala a la gente. Se afirma, en *Mitologías*, que se genera una contradicción entre la figura del trabajador que vacaciona con el hombre de espíritu que representa el escritor. Lo que sucede de inusual en esta imagen del escritor en vacaciones es que el escritor nunca deja de escribir, corregir o leer; el escritor no para de escribir, siempre está iluminado por la musa. Toma vacaciones como cualquiera, pero su sensibilidad no descansa; esta es extraordinaria. El autor sostiene que la narración, que parecería pretender desmitificar al escritor, lo sacraliza más: es aún más extraordinario que el escritor pueda efectuar acciones comunes y a la vez ser un receptáculo de sabiduría (Barthes, 1980, pp. 31-34). Este es un aspecto fundamental de todos los textos autobiográficos; los lectores de estos, queremos saber qué compartimos con los hombres ejemplares o con los hombres de letras y a su vez reafirmar qué tan extraordinarios son. Hombres ejemplares que en ocasiones se muestran virtuosos y que desprecian los problemas cotidianos, al estar en una búsqueda de la sabiduría (Zapata, 2015, p. 53).

Vamos a comentar algunos de los pasajes en los que Coetzee se burla de sí mismo, para dialogar con lo que expone Barthes. En *Juventud*, encontramos —en los primeros capítulos— un John que vive y trabaja en Sudáfrica, emancipado de sus padres y con el deseo de vivir en Londres:

Los viernes visita el mercado de Salt Lake en busca de una caja de manzanas o guayabas o la fruta que esté de temporada. Todas las mañanas el lechero le deja una pinta de leche en la puerta. Cuando le sobra, la cuelga encima del fregadero en una media vieja de nailon y hace queso. Además, compra pan en la tienda de la esquina. Es una dieta que aprobaría Rousseau o Platón. En cuanto a la ropa, tiene una chaqueta y unos pantalones buenos que se pone para ir a clase. El resto del tiempo, hace durar la ropa vieja. (Coetzee, 2002, p. 11)

Esta situación tiene un carácter humorístico al mostrarnos un Coetzee que logra con dificultad vivir solo y hacer durar la ropa vieja, pero al mismo tiempo piensa en que Platón y Rousseau aprobarían su dieta. Esto nos indica que John cree en una dieta especial del escritor, está pensando en la figura de autores clásicos, buscando una identificación en ellos y tratando de encontrar una similitud entre los grandes artistas y él. La realidad es que compra lo que le alcanza, adicionalmente no puede emular los contextos históricos de Platón y de Rousseau. De hecho esto es significativo porque en *Verano* el personaje de John intentará mantener una relación sexual acompañada de una composición de Schubert para poder sentir lo que era hacer el amor en la Austria posterior a Napoleón; el proyecto se hace imposible y el personaje termina frustrado; lo interesante es que Coetzee es prisionero de su tiempo, el protagonista no puede dejar de ser un hombre del siglo XX y lidiar con estos problemas. De alguna manera, Coetzee nos está diciendo que un escritor estará atado a los problemas de su presente histórico y que es ridículo tratar de emular una grandeza fuera de este contexto.

La siguiente cita nos muestra con claridad la imagen del artista en *Juventud*, con todos los defectos que le pone Coetzee a su imagen misma:

En realidad no se ha dejado llevar. No solo está la cuestión de la arena, que se cuele por todos lados, también está el insidioso tema de por qué esta mujer, a quien nunca había visto, se le entrega. ¿Resulta creíble que en el decurso de una conversación casual ella detectara la llama que arde oculta en su interior, la llama que lo identifica como artista?

¿O simplemente es una ninfómana y eso era sobre lo que Paul, a su manera delicada, le advertía al decirle que ella continuaba «en tratamiento»? (Coetzee, 2002, p. 14)

El joven John es un muchacho inexperto e inseguro de su sexualidad. El humor en este pasaje radica en que contempla la posibilidad de que la mujer haya visto su fuego eterno interior. Esta concepción que puede ser legítima es contrastada y burlada por el contexto en el que la piensa y la siente el personaje. Lo que muestra Coetzee es la ingenuidad de su yo joven. Lo del fuego interior es una petulancia ingenua, si se contrasta la postura racional que tiene Coetzee en su ensayística. El “fuego interior” aparece en la obra como la esperanza de que alguien reconozca su valía y genialidad. Una idea heredada del romanticismo que está en desuso y que no podríamos encontrar en ninguna intervención o ensayo de Coetzee. Esto es importante porque la autobiografía como expresión del yo que se ocupa de sí mismo nace en un contexto romántico. La imposibilidad de que el género se hubiera mantenido así responde a que el sujeto actual ya no es romántico. A esta época se le adecua otro tipo de individuo, Coetzee, el personaje, es un joven escritor con una idea romántica del arte en un mundo capitalista que no le permite desplegarla y en esa medida tampoco es la autobiografía tradicional el género para narrar su vida.

En concordancia con lo anterior, leamos otro pasaje en el que John se refiere a la imagen de artista que tiene:

Tener amantes forma parte de la vida del artista: incluso si esquivaba la trampa del matrimonio, tal como desde luego hará, tendrá que encontrar el modo de vivir con mujeres. No puede alimentarse el arte solo con privaciones, añoranza, soledad. Tiene que haber intimidad, pasión, también amor. (Coetzee, 2002, p. 20)

Esta es una visión machista donde se cosifica a la mujer y se le define como un medio para el desarrollo artístico del hombre. Además de que es un cliché y un lugar común alrededor de la creación artística. Podemos decir que cada vez más hay una mayor consciencia de que la creación artística, ya sea plástica o escritural, es producto, en la mayoría de ocasiones, del trabajo constante:

Picasso, un gran artista, tal vez el más grande, es un ejemplo evidente. Picasso se enamora de mujeres, una tras otra. Una tras otra se van a vivir con él, comparten su vida, posan para él. De la pasión que se enciende de nuevo con cada nueva amante, las Doras y Pilares

a quienes la suerte trae hasta la puerta del artista renacen en arte imperecedero. Así es como se hace. ¿Y él? ¿Puede prometer que todas las mujeres de su vida, no solo Jacqueline sino todas las mujeres inimaginables que vendrán, tendrán idéntico destino? Le gustaría crearlo, pero tiene sus dudas. (Coetzee, 2002, p. 20)

Las concepciones del joven John son infantiles. El arte acá está visto de una manera banal, muy lejana a lo que considera Coetzee en sus ensayos, entrevistas y correspondencias: su visión de las mujeres es machista y de las relaciones amorosas es obtusa. Coetzee está burlándose de esto, el arte para Coetzee acá no es trabajo, no es reflexión, no es compromiso ni juega un papel social. Además, el modo de pensar del joven John raya con lo cursi, es patético. Este tipo de citas que nos presentan un John incomprendido, ansioso de un encuentro amoroso memorable y comparándose constantemente con artistas del pasado y sus modos de vida, atraviesa toda la segunda parte de *Memorias de una vida de provincias*. Estas citas pertenecen a la etapa en la que el protagonista se encuentra en Sudáfrica aún. La llegada a Londres implicará para John un total desencanto: Europa, para él, está llena de las mismas frustraciones, de las mismas situaciones incómodas que no logran reafirmar esta visión de un artista elegido, llamado y cautivador. Además que Londres lo excluye a él como inmigrante y sudafricano; su paso no es triunfal por la ciudad.

El otro punto clave en esta segunda parte es el papel del trabajo capitalista que enajena a John. Esto ocurre en Londres, donde se ve enfrentado a las dinámicas de una ciudad condicionada por la producción industrial y sus condiciones laborales, por lo menos para un visitante provinciano como él. Coetzee está sumergido en las dinámicas laborales:

está en Inglaterra, en Londres; tiene trabajo, un trabajo como Dios manda, mejor que la enseñanza, por el que le pagan un sueldo. Ha escapado de Sudáfrica. Todo va bien, ha alcanzado su primer objetivo, debería estar contento. De hecho, a medida que pasan las semanas, se siente más y más abatido. [...] Bajo el destello sin sombra de la iluminación de neón, siente su alma amenazada. El edificio, un bloque de hormigón y cristal desnudos, parece desprender un gas inodoro, incoloro, que se le cuele en la sangre y lo atonta. IBM, podría jurarlo, le está matando, le está convirtiendo en un zombi. (Coetzee, 2002, p. 62)

Esta cita es perfecta para mostrar cómo la idea que tiene John de la felicidad o su idea de vida modelo se va derrumbando, entre otras razones, por un trabajo gris en una empresa de programación. Londres no significó un paraíso para el joven John, ni el lugar del arte, como lo piensa él: lleno de epifanías y buenos modales. Coetzee en Londres es un artista fracasado, fracasado en la idea romántica que tiene del artista, porque es legítimo considerar que los artistas se tienen que enfrentar a las dinámicas económicas y hacen parte de un sistema de producción industrial e intercambio de moneda.

De acuerdo con lo anterior, encontramos otra cita que contribuye a describir esta situación de alienación en la que se encuentra John:

Tiene la esperanza de que de las multitudes anodinas entre las que se mueve emergerá una mujer que responderá su mirada fugaz, se deslizará en silencio a su lado, regresará con él (todavía sin decir palabra; ¿cuál podría ser la primera?: es inimaginable) a su habitación alquilada, le hará el amor, se desvanecerá en la oscuridad, reaparecerá a la noche siguiente (él estará sentado leyendo, se oirá un golpe en la puerta), le abrazará de nuevo, otra vez, con las campanadas de medianoche se desvanecerá y seguirá así, transformando su vida y liberando un torrente de versos reprimidos al estilo de los *Sonetos de Orfeo* de Rilke. (Coetzee, 2002, p. 68)

El rasgo característico de una ciudad industrial en la que los trabajadores caminan sin mirarse, como en la cita, recuerda al paseante de Baudelaire. Aquí, el joven John se ve atrapado en el anonimato, metido en una ciudad gris que no responde al espíritu del arte. Es cursi y divertida, de nuevo, esa ansiedad por una mujer. Es ingenuo pensar que una mujer transformará su condición anodina y lo sacará del anonimato, reconociendo en él un gran artista.

El protagonista se encuentra agotado en un trabajo de jornada completa que no le permite escribir; se pregunta si acaso lo primero que debe superar un artista es el cansancio de la jornada laboral. Aparte de descubrir que el arte no es lo que él piensa y que las frustraciones sudafricanas se trasladaron a Europa con él, se encuentra totalmente aislado, añorando una musa inexistente. Las citas que hemos introducido hasta ahora señalan una burla directa de Coetzee a su “yo” pasado y a las concepciones infantiles del arte. El joven John, como muchos de los artistas que habitan ciudades cosmopolitas, se ve enfrentado a

situaciones extremas en las que el único camino viable es trabajar, seguir trabajando. En el caso específico de él, rechazar el aburrido trabajo de programador en IBM le implicaría una suspensión de la visa y su regreso a Sudáfrica. *Juventud* está plagado de pequeños infortunios, trágicos para John, cómicos para el lector, que van minando esta visión ingenua que tiene el escritor. En las últimas páginas, cuando está llegando a la madurez, el personaje se resigna a hacer lo que puede y a escribir cuando puede; se adapta a su soledad y sus pretensiones ya no son revelaciones sobre el arte, sino que están dirigidas a obtener un mejor horario de trabajo, sortear el día a día y, en últimas, no morir de hambre: “A los dieciocho años pudo haber sido un poeta. Ahora no es poeta, ni escritor, ni artista. Ahora es programador informático, un programador informático de veinticuatro años en un mundo donde no hay programadores informáticos de treinta años.” (Coetzee, 2002, p. 205).

Pensando sobre este compendio de citas y sobre lo que afirma Barthes, acerca de que existe una contradicción entre la figura del trabajador que vacaciona con el hombre de espíritu que representa el escritor, ¿qué tiene de singular esta segunda parte de la autobiografía de Coetzee?, ¿por qué no es un relato del escritor en vacaciones? Por dos motivos. El primero de ellos es que el escritor en Coetzee no mantiene su aura de excepcionalidad, sino que la vida del personaje transcurre en situaciones anodinas que no generan ninguna clase de atracción; no es que esté en vacaciones y a su vez tenga una sensibilidad de artista, sino que literalmente no hay nada extraordinario para el lector y para el mismo Coetzee. No le pasan cosas maravillosas, no escribe, y todas sus experiencias están enfrascadas en muchas dudas. La segunda razón es que él mismo está buscando en su vida cumplir con esta figura del escritor. Él trata en su propia experiencia de mantener acciones y actitudes propias de un escritor, pero no lo consigue, además de que para uno como lector es terriblemente insatisfactorio lo que narra. Al intentar hacer que su vida se acomode al relato del escritor, hace que el lector se dé cuenta que este tipo de relatos mitifican la vida de los artistas, los distancian de las experiencias vitales del resto.

El joven Coetzee está intentando llenar su vida con lugares comunes que tienen las narraciones de vida de los escritores; con este proceso hace que el lector se dé cuenta que estos relatos de vida son falsos, que el escritor no vive como usualmente se presenta. Esto es muy importante, porque *Juventud* es crucial para decir que Coetzee satiriza este tipo de

narraciones. Siguiendo las ideas de Barthes, “en un mundo donde el trabajo del escritor estuviese desacralizado” (1980, p. 34) el interés por la vida de este, por saber qué come, cómo se viste, con quién se relaciona, carecería de interés. En la autobiografía de Coetzee, él no tiene aspectos extraordinarios, pero sí está buscando tenerlos, este efecto genera desasosiego en el lector, le muestra su condición de sacralizador y vouyerista, le muestra cómo él es igual de tonto que Coetzee al esperar imitar una narración de vida como la de Picasso. Es como si el narrador, poniendo al personaje en ciertas situaciones ridículas y haciéndolo consciente de que es ridículo, intentará desenmascarar esta idea del escritor como faro espiritual. Es un desdoblamiento en el sentido en que estamos frente al relato de formación de un artista, de una autobiografía de un escritor, y dentro de ella misma los personajes tienen ideas interiores de qué es ser un escritor. El lector se da cuenta de que el personaje está dentro de una autobiografía, ya que el personaje está a su vez intentando llenar su vida con comportamientos de la idea de lo que es un artista. Esto, repetimos, hace que el lector se pregunte por la veracidad de las autobiografías de los escritores en general. Es, en otras palabras, como si el lector se diera cuenta que él espera lo mismo que el personaje: un relato excepcional de vida; se ve reflejado en el personaje y se da cuenta de su devoción a este tipo de textos que exageran, sacralizan y engrandecen a los artistas.

Esta segunda parte de las memorias le abre el camino a *Verano*. En esta otra ya no encontraremos a un John programador, encontraremos a un Coetzee muerto. Un escritor que deja mucho que desear como artista y como persona. Lo que encontramos progresivamente durante toda la autobiografía es que el fuego secreto nunca se hace visible, el artista, como cualquier trabajador, se enfrenta a una vida gris, no por trágica, sino por ordinaria y cotidiana. ¿Qué va a poner en juego Coetzee con esta propuesta autobiográfica? El contraste entre un Coetzee ganador del Nobel, “un faro espiritual”, y uno auto figurado muerto y fracasado. Coetzee arma un relato autobiográfico desde las derrotas, desde las vergüenzas. La razón más importante de esto es desmitificar la sacralidad del artista. Coetzee no se auto reconoce como un genio. El artista, desde el trabajo que hace, tiene unos compromisos; en el caso específico de él, con la historia sudafricana, con el maltrato animal, con la censura, entre otros.

### 3.2 *Verano*: aspectos argumentales y narratológicos

En la tercera parte de las memorias ya no encontraremos una narración tradicional de lo autobiográfico; lo que encontramos es un discurso más cercano a la autoficción y a la superchería<sup>10</sup>, diría Lejeune. En términos argumentales tiene dos líneas narrativas: dos cuadernos de notas en tercera persona escritos por Coetzee (quien ya está muerto); y cinco entrevistas en primera persona realizadas por un biógrafo a personajes o personas cercanas a Coetzee, que tienen el propósito de dilucidarle al biógrafo algunas lagunas en los hechos vividos por el sudafricano. Estas dos líneas narrativas comprometen claramente la verosimilitud de los hechos narrados en clave autobiográfica (Valenzuela, 2017, p. 395). Los cuadernos están narrados, como las dos primeras partes de la biografía, en tiempo presente. Las entrevistas están incrustadas como transcripciones de los originales, también en primera persona y también en presente, como si el entrevistador las transcribiera de cintas magnéticas. El nivel de realidad se mantiene, los personajes se enfrentan a situaciones normales, no irrumpe lo fantástico.

Es curioso que, de acuerdo a lo establecido por Lejeune, no habría por qué considerar este último libro de las memorias como ficción. Es decir, es totalmente verosímil y probable que se publiquen unos diarios desconocidos y unas entrevistas como un volumen que completa la autobiografía de un escritor muerto. ¿Por qué es una autoficción? Porque la “realidad” nos indica que Coetzee no está muerto. Y porque el narrador ya no corresponde en toda la obra a Coetzee, sino que hay otro narrador: Vincent, el biógrafo.

Veamos un ejemplo de las entrevistas, para encontrar una coherencia entre *Juventud* y *Verano*:

¿Sí le dije que creía que se estaba inclinando por la opción fácil? No. Sencillamente me sorprendía que aquél amante mío intermitente, aquel manitas aficionado y profesor a tiempo parcial, fuese capaz de escribir todo un libro y, lo que es más, encontrarle editor. (Coetzee, 2009, p. 60)

En este fragmento Coetzee sigue ridiculizando su imagen, se halla en una zona más cercana a los profesores de colegio que a los grandes artistas. En este sentido, *Verano* mantiene la

---

<sup>10</sup>La superchería es definida en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua como engaño, dolo y fraude.

burla. En la cita también podemos comprobar que las entrevistas están escritas en primera persona. Otro aspecto narrativo que debemos destacar en esta última entrega de las memorias es que el biógrafo transcribe y adecúa algunos relatos de las entrevistas. Encontramos un discurso dialógico heterogéneo y complejo, no es lineal ni 'fácil' de organizar. De esta manera, Coetzee dirige torpemente a un grupo de personajes hacia la verdad, pero la multiplicidad de voces la hace más difusa y la esconde. Coetzee entiende que la autobiografía se ha concebido como un género autorreferencial que tiende a la verdad. Esto último dista, como dijimos anteriormente, de la naturaleza de este género, algo que él también sabe. Este no pretende la verdad, sino la imagen. El sudafricano, en las dos primeras partes, nos da una imagen ridícula de él. En esta tercera, aunque se mantenga la sátira, la imagen es más borrosa; en un contexto donde los personajes buscan lo real, *Verano* es un juego sobre la autobiografía.

Entonces, en esta tercera entrega ya no tenemos un narrador sino que tenemos varios: Coetzee, el biógrafo y los entrevistados. El tiempo se mantiene en presente y el nivel de realidad se conserva. En los diarios tenemos una tercera persona focalizada, como en el resto de la autobiografía, y en las entrevistas encontramos una primera persona y una segunda, cuando están transcritas fielmente y no mediadas por el biógrafo.

Ya vimos un fragmento de las entrevistas, ahora veamos un fragmento del diario:

1 de septiembre de 1972. La casa en la que vive con su padre data de la década de 1920. Las paredes, construidas con ladrillos en parte cocidos, pero en general de adobe, están ahora tan deterioradas por la humedad que se filtra desde la tierra que han empezado a desmoronarse. Aislarlas de la humedad es una tarea imposible; lo mejor que puede hacerse es instalar un lienzo de hormigón impermeable alrededor del perímetro de la casa, y confiar en que se sequen lentamente. [...] *A desarrollar: su disposición a meterse de lleno en proyectos mal concebidos; la presteza con que se retira del trabajo creativo para dedicarse a una actividad mecánica.* (Coetzee, 2009, p. 13)

En la cita se comprueba la tercera persona y el tiempo en presente. Adicionalmente encontramos comentarios de Coetzee a su propio diario, el personaje es consciente de cómo se ha relatado él mismo y tiene comentarios sobre sí mismo. Este es un proceso parecido al que hablamos cuando nos referimos al desdoblamiento.

*Verano* critica y se burla de la obra de Coetzee. La autojustificación es demasiado fácil y típica de los escritores, en los relatos autobiográficos, para excusar o dar lineamientos de interpretación de su obra. Él, en cambio, está revaluando la suya y, más importante aún, está haciendo que el lector la revalúe. La imagen del escritor, en una autobiografía, debería servir para la exploración de su obra. El mismo Coetzee afirma que toda obra es autobiográfica, en ese sentido, la autobiografía debería ser una revisión no complaciente de la obra. Esto lo consigue Coetzee a través de la ironía y construyendo unos personajes lejanos e indiferentes a su vida: amores pasajeros, profesoras de baile y académicos. Los personajes alrededor del escritor muerto no reconocen en él un gran artista, ven un escritor frío y prosaico. Las relaciones amorosas de la adultez tienen el mismo grado de decepción. Lo que cambia es que ya no se esperan grandes cosas como en la juventud. Incluso, el personaje del sudafricano se ve inmerso en situaciones bochornosas por su falta de calidez. Además los personajes son conscientes al saber que se está haciendo una biografía de Coetzee que estos relatos no son totalmente fidedignos con los hechos, sino que son justamente relatos. Miremos en qué casos.

Julia, la primera entrevistada (una mujer que tuvo un affaire con el sudafricano), asevera:

permítame que le sea franca: por lo que respecta al diálogo, lo estoy inventando sobre la marcha, lo cual supongo que me permitirá usted, puesto que estamos hablando de un escritor. Tal vez lo que le cuento no sea cierto al pie de la letra, pero es fiel al espíritu de la letra, no le quede duda de ello. (Coetzee, 2010, p. 37-38)

Ella nos está diciendo que el mismo relato que encontramos escrito en esta parte de la autobiografía es dudoso. Que el relato de él no es cien por ciento real (por lo menos el que ella ha dado), que ha sido manipulado. En la siguiente cita es Sophie quien habla, la última entrevistada, una profesora con quien Coetzee tuvo una relación amorosa:

No era más que un hombre, un hombre de su tiempo, con talento, tal vez incluso dotado, pero, francamente, ningún gigante. Si le decepciono, lo lamento. Estoy segura de que, gracias a lo que le digan otras personas que le conocieron, se formará una imagen diferente de él. (Coetzee, 2010, p. 231)

Ahora es Sophie quien se da cuenta de que sus percepciones sobre Coetzee son específicas, pero que pueden haber unas distintas; impresiones de otros que lo conocieron o las de él

mismo. Todos son relatos. Ninguno llegaría a tener la verdad, en la medida en que no se pueden replicar exactamente los hechos.

El sudafricano juega con esconder su personalidad y su vida a través de personajes no tan cercanos a él; además, no nos da una única perspectiva de lo que es él, sino que enfrenta posturas alrededor de sí mismo; es como si nos estuviera invitando a dudar de su escritura autobiográfica. Incluso los personajes conocen *Infancia* y *Juventud* como las dos primeras partes de las memorias; se habla sobre ellas y algunos dan su postura acerca de los libros.

Un segundo aspecto determinante para ver el interés de Coetzee en fracturar su imagen es que utiliza dos tipos de registros: dos cuadernos de notas (uno fechado que data de la década del setenta y uno sin fechar) que son de su autoría y el conjunto de entrevistas hechas por parte del biógrafo a varios personajes que lo conocieron. Estos dos aspectos no son presentados tan llanamente: los cuadernos, que están en posesión del biógrafo, no sabemos si fueron manipulados por él, y tienen comentarios que Coetzee hizo posteriormente a su escritura. Un ejemplo de esto, es que sobre uno de ellos, el biógrafo nos afirma que los comentarios que hace sobre su propia escritura los hizo de 1999 al 2000 y los diarios fueron escritos en los setentas.

Esto nos permite ver cómo el discurso no nos viene lineal o limpio, en el sentido en que solo hay una voz confiable y totalizante que nos narra los hechos, si se quiere, sino que nos viene recubierto de diferentes acercamientos y enmendaduras por parte de Coetzee y del biógrafo. En cuanto a los testimonios y a las entrevistas, estas tienen la misma “complicación”; son cómplices de encubrir la ‘verdad’ sobre los hechos y dan múltiples perspectivas, dudas e inconsistencias. Julia, la primera de las entrevistadas, está dando una entrevista luego de leer los cuadernos de apuntes de Coetzee; es decir, su visión está de alguna manera influida por la lectura de textos del sudafricano, textos que el lector también lee<sup>11</sup>. Julia le da mayor credibilidad a estos supuestos diarios originales, pero problematiza la confiabilidad en el discurso de ella misma, porque es consciente de que, al ser parte de textos que escribió el sudafricano, podría estar justificando su visión de las cosas en caso de que Coetzee la haya presentado vergonzosamente.

---

<sup>11</sup> Mezclando los niveles de realidad: nosotros estamos en el mismo nivel que Julia, podríamos ser un personaje que es entrevistado por el biógrafo y que conoció someramente Coetzee.

Margot, la segunda entrevistada, contribuye a explorar más estas problemáticas. En el caso de ella, la narración se sitúa en el momento en que ella está escuchando el relato que armó el biógrafo a partir de unas cintas grabadas, de entrevistas previas que le hizo. Nos encontramos con que ella no recuerda haber dicho el discurso que construyó el biógrafo y juzga las libertades que se tomó al referirse a temas íntimos de su vida. El biógrafo se compromete a cambiar algunos aspectos de la entrevista. Lo que tenemos aquí es una doble filtración del discurso; es decir, nos enfrentamos a que los discursos alrededor de la vida de Coetzee no sólo están ocultos por la memoria, sino que están manipulados en primera instancia por la memoria, el discurso, la vergüenza y la autojustificación de Margot, la intervención del biógrafo y los comentarios de ella alrededor de la manipulación que hace este.

La lectura que podemos hacer sobre la forma en que Coetzee nos presenta los testimonios es que está dudando de la posibilidad de un discurso verdaderamente autobiográfico. Estas intervenciones de los personajes, alrededor de lo que han dicho y dicen, no sirven únicamente para que el lector sospeche de la consideración del sudafricano que ellos tienen; si nos quedáramos en esta idea, parecería que Coetzee pone en tela de juicio las versiones (en general desaprobatorias) que hacen los personajes sobre él para protegerse. Pero no es así. Por las dos primeras partes de las memorias autobiográficas y también por *Verano*, nos damos cuenta que Coetzee no quiere protegerse y que su visión de autoficción está lejana de lo que incómoda a Gennette (1993) al considerar que muchos escritores ponen a sus obras el rótulo de autoficción para no comprometerse éticamente con sucesos de sus vidas. Coetzee no está del lado de un autoficción que contribuye a la autojustificación, más bien está dudando de la posibilidad de verdad en un texto autobiográfico.

En Julia y en Margot vemos que los discursos fueron manipulados por varias manos; en los primeros cuadernos de notas también encontramos una manipulación de Coetzee y una sospecha alrededor del biógrafo; en Adriana, otra de las entrevistadas que titula una parte de *Verano*, hay un traductor de por medio que está traduciendo del portugués al inglés y viceversa, para que el biógrafo puede entrevistarla —es decir, encontramos otro nivel de manipulación del discurso—. Todos los personajes que fueron entrevistados son conscientes de que están en una entrevista, lo que implica un acuerdo de comportamiento que muchas

veces significa matizar la verdad; digo esto en el sentido en que conceder una entrevista acerca de una relación personal es saber que las opiniones propias serán publicadas y pueden herir susceptibilidades y desprestigiar al otro, que es una persona pública; además de que el biógrafo siempre está a la espera de que los personajes aprueben los textos. Todo esto lo que nos está diciendo es que el discurso está sujeto a unas aprobaciones que comprometen moralmente a los personajes.

Los personajes no son del todo significativos para la vida de Coetzee, ni el sudafricano para la vida de ellos, sino que convivieron intermitentemente con él en el período de 1972 a 1975. Lo anterior le permite a Coetzee encubrir y complicar más todo el relato; por más de que la búsqueda de referencialidad no sea un problema del todo literario (en la autobiografía), sino histórico, es casi imposible imaginar una comprobación de los testimonios incluidos en esta tercera parte de las memorias. Todos los personajes son reacios a hablar con el biógrafo, y este tiene que hacer un trabajo de persuasión con ellos, porque Coetzee no les dejó una imagen del todo favorable (ni ellos a él), sino que las relaciones que tuvieron estuvieron marcadas por lo ridículo. El encubrimiento que hace de los discursos no es para nada una estrategia complaciente con el mismo; la intención de ello es hacer consciente al lector de que la memoria, el yo y el discurso autobiográfico son relatos manipulados.

Por un lado, entonces, tenemos un Coetzee que fractura su yo y se presenta en diferentes voces, hace evidente el “maquillaje” que hay alrededor de los discursos y rompe con la idea de sinceridad que tiene el contrato de lectura de una autobiografía. Por el otro, incluye a *Verano* dentro de sus memorias, es decir, no la presenta como un texto aislado de ficción, sino que está dentro de su obra autobiográfica; se incluye él; incluye sus obras, que hacen parte del “canon coetzeeano”; pone en evidencia su nombre completo: John Coetzee y nos revela su firma J. M. Coetzee, es decir, se nos presenta como el autor de *Tierras de poniente*, *En medio de ninguna parte*, *Vida y época de Michael K*, etc. Esta reflexión se dirige a que aquí, en esta tercera parte, el sudafricano rechaza la narración autobiográfica común, pero a su vez reafirma que la narración se ocupa de su vida y obra. Él reniega del pacto; este no le es suficiente para reflexionar acerca de sí mismo, pero al mismo tiempo nos mantiene pendientes de su vida como escritor. De esto podemos concluir que no es que

Coetzee renuncie a la escritura autobiográfica para adentrarse en la novela o en la ficción, sino que se circunscribe en otro tipo de trato con el lector, un trato más natural a su época, donde las figuraciones del “yo” han llegado más lejos en la experimentación formal y en la pregunta por la identidad.

### **3.3 *Verano* o la ruptura del pacto autobiográfico**

El pacto autobiográfico de Lejeune, en el que el autor y el lector acuerdan estar ante un texto autobiográfico, se construye a partir de que la identidad del autor, la del narrador y la del personaje protagonista coincidan. Hay dos maneras de comprobar que efectivamente se da un pacto autobiográfico: de forma implícita y de forma patente. La forma implícita nos indica que el título del libro señala la naturaleza de la obra, Lejeune se refiere a títulos como ‘Autobiografía’, ‘Confesiones’ o ‘Historia de mi vida’ y las notas introductorias que aclaran que los hechos narrados corresponden a hechos autobiográficos. La forma patente en que se puede comprobar que el pacto se sella es que coincida el nombre del personaje con el nombre del autor del libro. Que la firma del autor coincida con el nombre del protagonista.

La forma implícita no funciona en *Escenas de una vida de provincias*, este título no indica que es un trabajo autobiográfico y tampoco tiene una nota introductoria que explique que estamos frente a un tipo de escritura autobiográfica. La forma patente funciona en *Infancia* y en *Juventud*, ya que el personaje principal se llama John Coetzee y el narrador está focalizado en el interior del personaje. En *Verano* esto cambia parcialmente, como lo mencionamos antes. No hay un solo personaje protagonista que se llame John Coetzee; hay varios personajes Julia, Margot, Adriana, Sophie, Martín, Vincent y John Coetzee. Al tener una falta de coincidencia entre el nombre del autor y el del personaje, el pacto se rompe; también, porque el personaje de John Coetzee aparece muerto y una condición implícita que tiene el género es que quien escribe está vivo, por obvias razones. Podríamos encontrar que hay publicaciones de autobiografías, diarios o confesiones póstumas, incluso *Verano* podría funcionar editorialmente así, porque tiene los cuadernos de notas de John. El problema es que estos textos autobiográficos póstumos necesitarían una nota introductoria que indicara la situación de la obra, una nota que sellara el pacto implícitamente. *Escenas de una vida provincias* no contiene esta nota y, como hemos explicado, no hay una

coincidencia entre los tres nombres, sino que el narrador se dispersa en varios. La única nota que tiene *Escenas de una vida de provincias* es una en que Coetzee aclara que las tres partes han sido publicadas separadamente y que fueron revisadas para la nueva edición. Esto no contribuye a legitimar ningún pacto autobiográfico, solo a señalarlos que Coetzee considera las tres partes como una sola obra. Luego, tiene una pequeña nota en que se disculpa con los herederos de Beckett de citar mal la obra de este<sup>12</sup>. Entonces, encontramos que el pacto autobiográfico se rompe con la tercera parte de *Escenas de una vida de provincias: Verano*, que el narrador ya no corresponde con el personaje y el autor y que de manera patente no se hace ninguna aclaración de la proveniencia de los cuadernos de notas de Coetzee.

He tratado de mostrar y desarrollar los modos en que cambia el relato de *Infancia a Juventud* y cómo la segunda parte es muy importante porque aparece el componente satírico y la imagen del escritor. Vimos también cuáles son los aspectos formales más relevantes de *Verano* y cómo la narración se termina de transformar en un relato plural y fragmentado. Este último apartado nos mostró porqué el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune se rompe con la tercera parte. Adicionalmente, nos permitió ver otro aspecto que contribuye a desactivar la sensación de realidad que intenta establecer la escritura autobiográfica. Si hasta ahora hemos sostenido que el libro es de carácter autobiográfico, pero que no es una autobiografía, entremos a ver qué tipo de texto autobiográfico es (un tipo de texto más cercano a la autoficción). Para ello debemos ver qué se considera, desde el punto de vista teórico, como autoficción. No me interesa catalogar la obra autobiográfica de Coetzee dentro de un género específico o definir si es más tradicional o no, sino mostrar el movimiento que se da internamente, que muestra muy bien todas las implicaciones de este tipo de relatos, que es la razón por la que me parece excepcional.

---

<sup>12</sup> Miremos la nota de Coetzee sobre la citación de Becket: “y a los herederos de Samuel Beckett por el permiso para citar (de hecho, para citar de forma inadecuada) fragmentos de esperando a Godot” (2010, p. 255). Qué extraña es esta nota: ¿por qué habría de citar mal a Beckett él, quién hizo su tesis de maestría sobre este? Esto nos indica de una manera muy sutil que Coetzee está jugando con el lector, que su propósito no es la verdad acerca de los hechos narrados, que todo el discurso es un juego de versiones. Hace que el lector dude de la confiabilidad de lo escrito.

#### **4. Escenas de una vida de provincias: la autoficción coetzeana**

Abordemos ahora el concepto de autoficción. En la introducción dijimos que el primero en usarlo fue Serge Doubrovsky, “para definir su novela *Fils*” (Casas, 2012, p. 9) y que después de que apareciera en el campo literario ha sido empleado inestablemente. El concepto ha sido usado para abarcar todo tipo de obras: desde trabajos autobiográficos donde es ambiguo el pacto autobiográfico de Lejeune porque nunca se da el nombre del personaje, pasando por obras como “El aleph” de Borges, *La Divina Comedia* de Dante o *Abadón el exterminador* de Sábato donde aparece un personaje con el mismo nombre que el autor y se encuentra en una narración ficticia, hasta autobiografías donde se sospecha que todos los hechos narrados no son ciertos.

Las editoriales se han servido de este rótulo para generar atracción en lectores que están buscando saber más sobre la vida de los autores, en ocasiones, incluso a pesar de que los autores consideran sus obras como novelas o ficciones. Si en las solapas encontramos que el texto está basado en vivencias propias, enseguida nos entra curiosidad y morbo, en el caso de que seamos lectores de autobiografías tradicionales. De alguna manera, nos sigue pareciendo muy importante que haya o nos sugieran que lo narrado tenga un referente real y esté cerca del testimonio. Esto reafirma además que hay una división entre lo que se cuenta y el modo de hacerlo, como si el texto no fuera una unidad.

##### **4.1 La autoficción: un género híbrido entre novela y autobiografía**

El concepto se ha vinculado a dos géneros: el de la autobiografía y el de la novela. La crítica en general ha llegado a un consenso al afirmar que la autoficción se desprende del primero, intentando ocupar los lugares que dejó vacío el pacto de Lejeune; se le ha dado el carácter de autoficcional a todas las obras que no logran legitimar este pacto, que por una u otra razón no aclaran un contrato de lectura y que, por lo tanto, no se pueden catalogar dentro de este tipo de obras de manera fácil. Por otro lado, se ha usado el término para referirse a textos de tipo autobiográfico que han usado estrategias narrativas de la novela para plantear una vida: textos que dislocan el tiempo, incluyen distintos tipos de registro (diarios, documentos civiles, entrevistas) y nos conducen a pensar que el texto al que nos

enfrentamos es una novela. Este sería el caso de *Verano*. En este panorama, nos dice Ana Casas que

la diferencia fundamental entre autobiografía y autoficción estribaría en el hecho de que esta asume de manera voluntaria la no referencialidad, la imposibilidad para el sujeto de ser sincero y objetivo que la primera combate. Desde esta óptica, la autoficción cuestionaría la práctica “ingenua” de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción. (Casas, 2012, p. 16)

Entonces, nos estaríamos enfrentando a un género que reconoce la imposibilidad de la verdad en el texto y que por lo tanto no se esmera en mantener la idea de realidad factual porque es imposible. De acuerdo con esto, narrar estaría ligado a una manera de construir, armar y ordenar hechos.

En este sentido la autoficción permitiría que el autor revise su vida sin tener que ceñirse a la verdad y con esta libertad poder experimentar con el lenguaje y con la forma. De acuerdo a esto, el escritor ya no buscaría una verdad en los hechos, sino otro tipo de verdades o la problematización de otro tipo de asuntos. Con la experimentación formal que logra consigue ver otros aspectos que el pacto de verdad no le dejaría ver. Esto lo afirmo, pensando en *Escenas de una vida de provincias*; en el momento en que Coetzee pone su imagen en la voz de distintos personajes para que ellos den su punto de vista sobre él, aunque todos sean creaciones de él mismo, está intentando explorar su vida desde afuera, desde un universo hipotético que no ha sido posible. Con esto ha logrado explorar otras facetas de su vida que una autobiografía normal no le permitiría.

Si en un primer momento la autoficción se refería a los textos que resultan ambiguos en pactar un contrato de lectura de registro personal o vivencial, en un segundo momento (más cercano a la novela) se refirió a los textos que evidentemente ficcionalizan la vida de quien escribe, que hacen novela del yo. En esta zona gris es donde parte de la crítica ha ubicado al género entre una ambigüedad autobiográfica y la novela. Entre estas posturas destacan tres que nos sirven para explicar qué consideramos autoficción en Coetzee o cómo consideramos *Escenas de una vida de provincias* una autoficción. El crítico Gerard Genette en su libro *Ficción y Dicción* (1993) afirma que las autoficciones son contradictorias: allí,

quién habla dice “soy yo”, pero los recursos ficcionales hacen que el lector sepa que no es él. No es que sean textos ambiguos, sino claramente contradictorios. A esta postura de Genette se suman las posturas de Philippe Gasparini (2012), de quien dimos una definición de autoficción en la introducción, y quien nos manifiesta que la autoficción imita y subvierte los aspectos tradicionales de la autobiografía; es decir, incluye elementos tradicionales como la focalización interna y la información extratextual de un texto autobiográfico y, a su vez, incluye recursos novelescos como los que encontramos en *Verano*: focalización de varios personajes, metanarración (como los comentarios que hace Coetzee de sus propios diarios) o rupturas temporales. Y la postura de Manuel Alberca (2007) que considera la posibilidad de un pacto ambiguo donde se produce una mezcla total entre elementos autobiográficos y elementos imaginarios, donde el lector no sabe reconocer cuáles son los elementos inventados y cuáles no. Esto pasa en Coetzee, los lectores pueden dudar sobre la veracidad de los hechos en las dos primeras partes y es posible que asuman que las dos primeras sí relatan hechos verdaderos y la tercera no; aunque se ha tratado de mostrar el modo en que el escritor sudafricano da pistas de que todo es un discurso que podemos considerar manipulado, la entrada de *Verano* cambia todo el pacto de lectura de *Escenas de una vida de provincias*. Si asumimos como hemos hecho hasta ahora que *Escenas de una vida de provincias* es una sola obra, *Verano* nos pide que releamos todo en clave, asumiendo que el mismo Coetzee pudo haber manipulado lo escrito en la primera y la segunda parte, más aún si vemos en *Juventud* que el personaje está pensando en llenar su vida con lugares comunes de la imagen de artistas consagrados. Es decir, estaríamos frente a un pacto ambiguo. Frente a lo anterior, Ana Casas habla de una modalidad narrativa:

en esta modalidad narrativa (la autoficción) no se trata solo de dotar el relato autobiográfico de una forma literaria, [...] sino de elaborar una narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía. De la novela, por un lado, al producirse la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje; y de la autobiografía, por el otro, porque dicha identificación se ve cuestionada. (2012, p. 33)

Es justamente esta concepción de autoficción la que funciona en la obra autobiográfica de escritor sudafricano y que explica bien la dinámica del género. No se trata de un texto donde se sugiere o se establece una ficcionalización del autor dentro de una narración que

se ocupa principalmente de otros temas, como *La Divina Comedia*, “El aleph” o *Abadón el exterminador*, sino que es una narración que se ocupa de la vida del autor y la problematiza, la hace contradictoria. Es una paradoja, los recursos que utiliza nos indican que es una ficción, pero hay un pacto que nos sugiere que es un relato de la vida del autobiógrafo.

#### **4.2. Verano y los recursos autoficcionales**

Los recursos usados en *Verano* nos hacen pensar en una novela, pero al estar inmersa dentro de la obra más grande que es *Escenas de una vida de provincias* y al ocuparse de la vida de Coetzee, nos sugiere que el contrato de lectura no es del todo novelesco ni autobiográfico. Justo de lo que se ocupa es de la imagen de Coetzee, de su vida. Nos deja claro que no pretende ser una narración que refleja la vida de un Coetzee extratextual, pero sí problematiza la imagen del sudafricano, pone —su vida— su obra en un foco reflexivo. Es muy diferente que un autor ponga un personaje homónimo en una trama narrativa que no es sobre su vida a ficcionalizar la vida para hablar de sí mismo. Cuando Coetzee pone a los demás personajes a decir sus percepciones y opiniones sobre él, está ficcionalizado su vida —esta se convierte en objeto central de análisis y representación (en este caso de las narraciones de vida de los escritores)—; está poniendo su vida bajo la lupa de unos recursos narrativos:

el propio relato es el que tiene que generar una serie de estrategias textuales que estén orientadas a construir una narración autoficcional [...] la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato; proyecta la imagen de un yo autobiográfico para acceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización. (Casas, 2012, p. 34)

La narración autoficcional nunca se desprende de su componente autobiográfico, sino que lo manipula, lo cuestiona y lo moldea. En la obra de Coetzee esto es evidente: primero nos muestra al niño y al joven, más o menos tradicionalmente, para luego presentarse como adulto y como escritor desde una perspectiva novelesca: se proyecta como si estuviera muerto, pone su imagen en distintas voces, nos lleva a pensar que esas voces no son del todo sinceras, nos introduce unos diarios comentados por él, nos cambia la focalización interna del narrador por un narrador biógrafo que está intentando develar qué sucedió en un periodo de su vida y pone a los personajes a leer su obra; a Sophie, una amiga de Coetzee que tuvo una relación romántica con él y que fue compañera de él en la Universidad de

Ciudad del Cabo, por ejemplo, la obra del escritor ya no le interesa y le parece poco ambicioso, como se puede ver en la siguiente cita.:

No los he leído todos. Después de *Desgracia* perdí el interés. En general, yo diría que su obra carece de ambición. El control de los elementos es demasiado férreo. En ningún momento se tiene la sensación de un escritor que deforma su medio para decir lo que nunca se ha dicho antes, que, a mi modo de ver, es lo que distingue la gran literatura. (Coetzee, 2010, p. 232)

Poner esas consideraciones sobre la obra de Coetzee es uno de los objetivos de su obra autobiográfica, de acuerdo a mi consideración. ¿Será que luego de *Desgracia* se hace evidente una falta de innovación en su novelas?, ¿su literatura no arriesga en términos formales y está demasiado controlada por un autor rígido? Pensar esto nace de la propuesta autobiográfica de Coetzee, el valor de la autobiografía es pensar aspectos claves de la obra del sudafricano, no por un recorrido anecdótico que no aporta nada a la apreciación de su obra. Lo anterior no solo se basa en las declaraciones de Sophie; Martin, otro ex-compañero de John, también reflexiona sobre la actividad académica y escritural del sudafricano, particularmente su incapacidad de transmitir ideas que le eran valiosas; este es un tema para repensar en toda su ficción, y el sudafricano construye personajes a los que no es fácil atribuirles convicciones determinadas, incluso en su ensayística, es difícil encontrar afirmaciones tajantes de lo que cree Coetzee sobre temas específicos como el apartheid o el amor, por mencionar solo dos. Sus análisis suelen ser de casos específicos, ya sea históricos o literarios, no es dado a tener ideas generalizadoras de la realidad; probablemente su convicción a favor del vegetarianismo y en contra de la crueldad hacia los animales sean de sus convicciones más rastreables.

Volviendo a la autoficción, Philippe Gasparini, en su ensayo *La autonarración* (2012), reconoce algunos aspectos narrativos propios de ella: tema, tiempo y autocomentario. En cuanto al tema, encuentra tres grandes vertientes que la ocupan: el cuerpo, los vínculos afectivos y la figura del escritor. Él considera que, luego de la aparición del término y de las libertades que da el género, muchas apuestas estuvieron enfocadas en narrar una liberación sexual y afirmar una corporalidad, libros como *La vida sexual de Catherine M.* de Catherine Millet usaron el género para narrar experiencias sexuales escandalizadoras.

Un segundo grupo se ocupó de evaluar los vínculos afectivos familiares; entre esas, encontramos *Historia de mi vida* de George Sand y *El laberinto del mundo* de Margarete Yourcenar; en este conjunto —desde las “libertades éticas” que da la ficción— se revelaron opiniones sobre temas personales como lo son las relaciones con los familiares. Y un tercer grupo, entre los que se encuentra Philip Roth, Javier Marías o Enrique Vila Matas, con más preguntas acerca de la narración y el yo. Aunque hay muchas más, Gasparini (2012, p. 188) reconoce la tendencia editorial de tratar estos temas. En el caso de *Escenas de una vida de provincias*, la obra aborda los tres temas profundamente: *Verano* narra varios encuentros sexuales de Coetzee con las mujeres entrevistadas: ya referimos el de Schubert que está asociado al personaje de Julia; además encontramos que Adriana rechazaba a Coetzee por su falta de pasión y su imposibilidad de saber bailar (ella se espeluzna al imaginar como Coetzee es en la cama luego de verlo en una clase de baile que ella impartía); también está Margot que tiene que dormir abrazada a su primo dentro de un carro que se descompuso para aguantar una noche de invierno sudafricano, Coetzee ronca y la incómoda.

Como estas tres, podemos encontrar muchas más aproximaciones al cuerpo y a la sexualidad de Coetzee; no considero por lo tanto que él use al género para protegerse, él lo usa para agudizar la ridiculez sobre sí. En cuanto a los vínculos afectivos familiares, (en *Infancia* y *Verano*) se dan sendas percepciones alrededor de esto. El niño John, como hemos dicho, odia a la familia de su padre y ama y detesta al tiempo a su madre. El padre es una figura que él rechaza y critica con tenacidad en la primera parte, sus maneras, su desempleo, su machismo y su ineptitud. En la tercera, esto cambia y la relación entre ellos se transforma, vemos a un Coetzee en los años setenta estancado con su padre en la misma vivienda, los dos personajes son presentados como hombres blancos sudafricanos que viven leyendo el periódico y comentando escasamente las noticias de rugby, casi ni se hablan. Mientras los diarios relatan asesinatos de personas de color, ellos no enfrentan su rol de afrikaners en la historia de su país ni sus propios problemas personales. Coetzee se avergüenza de vivir con su padre, esto no le permite sentirse como un hombre exitoso, sino que le frustra sus relaciones personales: viven en un estado lastimero y sucio, la casa se ve metida en un ambiente de humedad y decadencia, por lo tanto, el segundo aspecto del que nos habla Gasparini, el de las relaciones familiares, también se encuentra en la autoficción

coetzeeana.<sup>13</sup> Y, por último está la figura del escritor que hemos desarrollado en los capítulos previos. *Juventud y Verano* son reflexiones sobre el mito del escritor, sobre los lugares comunes con los que se narran. Lo que nos dice Gasparini (2012) es que, si la autobiografía es un relato retrospectivo de la personalidad que usualmente nos ubica en una narración lineal que va de la infancia a la adultez, en la autoficción se disocia esa linealidad temporal y se usan una cantidad de recursos para alterar el tiempo de la narración, para que el lector no se sienta cómodo e inmerso en un pacto autobiográfico. En el caso de Coetzee esto sucede claramente en *Verano*: el biógrafo está intentando rastrear qué sucedió en la vida de Coetzee en los años setenta: para ello encuentra cinco personas vivas que ofrecen su testimonio y dos cuadernos de notas al parecer de esa época. Los testimonios fueron captados en la primera década del siglo XXI y los cuadernos tienen anotaciones que hizo Coetzee también en los 2000. Además, los entrevistados saben que algunos de los testimonios de los otros personajes aún no se han realizado o ya se realizaron, y son conscientes de que su interrogatorio cumple un lugar temporal en el relato. Al lector le llega el libro impreso con las entrevistas ya incluidas en un orden. Si consideramos hasta ahora que Coetzee pone al lector en un pacto autobiográfico tradicional en las dos primeras partes parcialmente; en la tercera, el tiempo se fractura para hacernos caer en cuenta que estamos en un texto autoficcional.

El tercer aspecto, el autocomentario, es propio de la autobiografía cuando introduce las notas introductorias que aclaran la naturaleza del libro, como en el caso de las *Confesiones* de Rousseau y todas las autobiografías que legitiman el pacto implícitamente, como vimos. Este autocomentario no sirve para establecer un pacto autobiográfico, sino para generar ambigüedad. En el caso de Coetzee hay dos maneras: las notas de sus diarios que dicen “*A desarrollar*” y la nota en la que se disculpa por citar mal a Samuel Beckett. Estos pequeños autocomentarios, y el paratexto sobre su equivocada citación del dramaturgo irlandés, terminan por minar la confianza del lector frente a lo que está leyendo. Que Coetzee reevalúe su escritura nos hace ver que esta se encuentra en un estado parcial y que no desarrolló todo el relato de manera objetiva, sino que este podría ser modificado. El

---

<sup>13</sup> Esto no se introduce acá para ver el cumplimiento de lo que dice Gasparini y lograr rotular a *Escenas de una vida de provincias* dentro de su teoría, se menciona porque es muy significativo que Coetzee no se ocupe de alguno de los temas, sino que incluye con profundidad los tres.

Coetzee del 2000 no confía en lo que escribió el de los setenta, y con esto lleva al lector a que dude de los hechos narrados en *Infancia y Juventud*. En cuanto al comentario a la citación, al final, de Beckett, lo que hace es contribuir a que no confiemos en nada de lo que se ha dicho. Estos autocomentarios no son más que otros agentes que problematizan la ‘verdad’ y la ‘realidad’. Lo que nos lleva a considerar que la definición de autoficción que mejor se nos acomoda es la que se dio al inicio: “Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia.” (Gasparini, 2012, p. 193). En este panorama debemos tener en cuenta que la aparición de la autoficción responde a un cambio histórico en la percepción del yo y el sujeto, cada vez más dudamos de que el sujeto sea un creador, una entidad única, una unidad civil; al contrario, creemos que hace parte de redes y se encuentra más fragmentado que antes.

Para concluir es bueno recordar que vimos sus temas principales, sus recursos narrativos recurrentes y su definición. También demostramos por qué Coetzee llama a un pacto auto ficcional, usando todos los aspectos anteriormente dichos. Mostramos la manera en que los usa y la forma en que cambian el contrato de lectura. Hasta aquí lo que vimos fue el recorrido dentro de la obra misma del sudafricano de una escritura autobiográfica a una escritura autoficcional. Señalamos como las posturas de la autoficción coinciden con lo que escribe el sudafricano. En la obra de Coetzee se ejemplifica la idea de que la aparición del género autoficcional responde a un diálogo recurrente con la autobiografía, sobretodo en *Verano*. Este tipo de textos problematizan y reflexionan sobre muchos elementos tradicionales del género, llevándolos más allá. Nunca pierden de vista las pretensiones iniciales que se le otorgaron al género ni el contrato de lectura que este supone.

## 5. A modo de conclusión

Luego de este recorrido en el que intentamos demostrar que la obra autobiográfica de Coetzee sostiene un diálogo con el género y con la imagen de los escritores y artistas que este proyecta, podemos afirmar que establecimos las características del género y repasamos su aparición. Vimos cómo en las dos primeras partes se correspondía con la obra de Coetzee, luego cómo se va separando y, finalmente, cómo se acerca más a la autoficción.

Podemos decir que el paso interno de la obra de Coetzee de la autobiografía a la autoficción también resulta de la “oscilación entre autobiografía y novela, entre texto y vida” (Corbatta, 2009), producto de una ‘neurosis’ del sujeto donde ya no hay una total fe en los discursos, sino que hay una desconfianza y ya no es viable, solamente, como nos dice Del Toro (2007), una autobiografía clásica y en primera persona. Todo se desarrolló no para intentar ubicar la obra en uno u otro lado, sino para ver la forma en que la obra del sudafricano es un movimiento en sí misma de todo el género, que lo que la hace, entre otros miles de aspectos, tan interesante es ese giro que da para romper una narración que viene desarrollando de manera normal y que rompe cuando ya nos ha acostumbrado a ella. En ella internamente se pasa de una cosa a u otra porque completa implica o podría leerse como una reflexión de la autobiografía.

Coetzee afirma lo siguiente a propósito de la autobiografía, sintetizando mucho de lo que hemos querido explorar:

¿Esta iniciativa masiva de escritura autobiográfica que ocupa una vida, esta iniciativa de autoconstrucción se da solo en la ficción? O más bien, ¿entre las ficciones del yo, las versiones del yo que esto produce, hay alguna más verdadera que las otras? ¿Cómo sé cuándo poseo la verdad acerca de mí mismo? Mi primera respuesta es que deberíamos distinguir dos tipos de verdad: la primera, la verdad de hecho, y la segunda es algo que está más allá. [...] Pero, ¿qué es una verdad de hecho? Contar las historia de tu vida seleccionando de un depósito de recuerdos, y en el proceso de selección dejar cosas afuera [...] considerar la autobiografía verdadera, siempre y cuando no se mienta, invoca una idea bastante vacua de verdad. [...] Cuando uno escribe, se tiene la idea de si se acercan o no a eso (la verdad). Tienes un mecanismo de detección, un circuito de retroalimentación de algún tipo, sin ese mecanismo no se podría escribir. Es inocente pensar que escribir es

un simple proceso de dos etapas: primero decidir qué se quiere decir y, luego, decirlo. Por el contrario, como todos sabemos, se escribe porque no se sabe qué se quiere decir. Escribir le revela a uno qué es lo que se quería decir en primer lugar. En realidad, a veces se construye aquello que uno quiere o quería decir. Lo que se revela (o afirma) puede ser un poco diferente de lo que se creía que se quería decir en primer lugar. (Coetzee, 2015, p. 51)

Podemos afirmar, para completar la idea de Coetzee, que en el momento en que uno entra a una obra está buscando una respuesta y cuando la lee redescubre que esta respuesta que quería leer no es lo que reconoce o estaba buscando, sino otra; sería interesante indagar cuál es la lectura de la obra que hacen personas familiarizadas con las autobiografías de artistas célebres, qué encuentran. En el caso de la autobiografía del sudafricano es increíble este proceso: entramos como lectores de autobiografía buscando un pacto autobiográfico y salimos dudando de cualquiera que hayamos leído o leamos. Coetzee nos decepcionará, como dice Óscar Godoy en su ensayo *Autor, narrador y personaje en tres ficciones autobiográficas de J. M. Coetzee* si lo que estamos buscando es “detalles precisos de la biografía de un autor tradicionalmente escurridizo y reservado” (Godoy, 2013, p. 184). Hay un desencanto al firmar el pacto autobiográfico con esta obra, lo que encontramos es una puesta en escena del problema del escritor, la verdad y el yo, una que nos está diciendo que son incorrectas las búsquedas de realidad, que debemos reemplazarlas por una reflexión acerca de lo que se busca en la autobiografía.

## **Bibliografía**

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Avilés, R. (1997). La autobiografía como género literario. *Revista de la Universidad de México*, 557, 48-53.

Barbancho, Í. (2012). La autobiografía del ‘agotamiento’: perspectivas teóricas y prácticas de la relación entre la *Weltanschauung* postmoderna y el género autobiográfico. *Rilce: Revista de filología hispánica*, 28.1, 89-105.

Barthes, R. (1980). *Mitologías* (4ª ed.). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A.

Bravo, J., Del Prado, J. y Picazo, D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Casas, A. (2012). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, S. L.

Cáseda, J. (2012). Historia del género autobiográfico o el género autobiográfico en la historia. Una aproximación. *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 23. Recuperado de [http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-2-genero\\_autobiografico.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-2-genero_autobiografico.htm)

Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Editorial Lumen, S. A.

Coetzee, J. (2000). *Infancia*. Barcelona: Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.

Coetzee, J. (2002). *Juventud*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A.

Coetzee, J. (2010). *Verano*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A.

Coetzee, J. (2015). *Cartas de Navegación: Ensayos y Entrevistas*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna.

Corbatta, J. (2009, mayo). *Psicoanálisis y literatura: la auto-ficción*. Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica literaria, La Plata: Argentina.

- De Juan, J. (2010). Coetzee se absuelve. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 166, 39.
- De Man, P. (1990). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 29. (113-118)
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? *Dialéctica IX* (16), 4-18.
- Gasparini, P. (2012). La autonarración. En A. Casas (comp), *Autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 177-209). Madrid: Arco/Libros, S. L.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Godoy, Ó. (2013). Autor, narrador y personaje en las tres ficciones autobiográficas de J. M. Coetzee. En Ó. Godoy (comp), *J. M. Coetzee* (pp. 175-184). Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Kannemeyer, J. (2012). *J. M. Coetzee: A life in writing*. Melbourne: Scribe Publications.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion
- Puertas, F. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones.
- Rimmon, S. (1996). Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette). En E. Sullà Álvarez (comp). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (pp. 173-191). Barcelona: Crítica (Grijalbo Mondadori, S. A.
- Rousseau, J. (1973). *Las confesiones* (5ª ed). Ciudad de México: W. M. Jackson, Inc.
- Valenzuela, J (2017). La ficción confesional en la obra de J. M. Coetzee: Summertime y la vacilación del lector. *Castilla. Estudios de Literatura*, 8, 393-435.
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Zapata, J. (2015). La postura del pobre encomiable. Hacia la construcción del mito de la maldición literaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 17 (1). 49-68.