

La ficción confesional en la obra de J. M. Coetzee: *Summertime* y la vacilación del lector

Confessional Fiction in J. M. Coetzee Works: *Summertime* and the Reader's Hesitation

JOSÉ VALENZUELA RUIZ

Dirección de correo electrónico: jose.vruiz@gmail.com

Recibido: 2-5-2017. Aceptado: 17-7-2017

Cómo citar: Valenzuela Ruiz, José, “La ficción confesional en la obra de J. M. Coetzee: *Summertime* y la vacilación del lector”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 393-435.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.393-435>

Resumen: Por su naturaleza de alterbiografía —o autobiografía del otro— y su original premisa —el autor está muerto—, *Summertime* presenta una contradicción ontológica que como resultado puede llegar a causar un importante desasosiego en sus lectores, incapaces de discernir entre la verdad empírica y la Verdad de la obra de Coetzee. En este artículo se analizan los mecanismos narrativos empleados por el autor para inducir esa incertidumbre en el lector y que se relacionan con distintos conceptos cognitivos asociados como la teoría de la mente, la empatía o las diferencias en el procesado de una obra ficcional y otra de carácter factual.

Palabras clave: Coetzee, *Summertime*, cognición, alterbiografía, teoría de la mente.

Abstract: By its *autrebiographical* nature —or autobiography of the other— and its genuine premise —author is dead—, *Summertime* presents an ontological contradiction that can cause as a result a significant unease in his readers, unable to distinguish between empirical truth and the Truth in Coetzee's works. In this paper we analyze narrative mechanisms used by the author to prompt readers' uncertainty and that are related to several cognitive concepts as theory of mind, empathy or differences in processing a fictional or factual work.

Keywords: Coetzee, *Summertime*, cognition, *autrebiography*, theory of mind.

INTRODUCCIÓN

Derek Attridge explica en la introducción del volumen de ensayos *Mecanismos Internos* que la escritura no ficcional y semificcional de Coetzee representa una contribución sustancial a la discusión sobre el lugar de la literatura en la vida de individuos y culturas (Coetzee, 2009b: 9-10). Añade Attridge que el hecho de que las novelas y memorias del escritor sudafricano sean escenario de cuestiones similares es precisamente testimonio de la integridad de su comprensión de la vocación

artística. Este rasgo característico de la obra de Coetzee que expresa con claridad sus intereses como escritor y crítico se refleja en el concepto de ficción confesional (D'Hoker, 2006: 36).

Gran parte de las novelas del escritor sudafricano están protagonizadas por personajes solitarios y aislados que tratan de encontrar sentido a sus vidas, donde el texto es el único espacio posible para la confesión. No es de extrañar que obras como *Waiting for the Barbarians* (1980), *Disgrace* (1999), *Foe* (1986), *Slow Man* (2005) o *Diary of a Bad Year* (2007) formen parte de ese grupo de novelas confesionales. En especial, destaca *Foe* de entre todas ellas, dado su marcado carácter metaliterario desarrollado en torno a la actividad creativa de un personaje escritor, Foe, empeñado en construir un relato ficcional basado en la confesión de la protagonista, Susan Barton. A través de su conflicto personal se enfrentan la verdad de una historia con la estructura del relato ficcional que puede nacer de ella, disputa que realza los límites existentes entre el qué se cuenta y el cómo se cuenta. A diferencia de *Foe*, *Summertime* lleva la ficción confesional dentro de la obra de Coetzee a un nivel autobiográfico al convertirse el propio escritor en el protagonista de la narración.

Pese a formar parte de la trilogía *Scenes from Provincial Life* junto con *Boyhood* (2000) y *Youth* (2003), la tercera y última obra de esta autobiografía ficcional guarda cierta independencia formal respecto a sus antecesoras al romper con la estructura de los dos trabajos anteriores. En *Boyhood* y *Youth*¹, Coetzee emplea un narrador en tercera persona y el tiempo del relato es el presente, lo que ofrece un equilibrio entre inmediatez y distancia (Antón-Pacheco, 2013: 341). Ambas características permiten al lector² ubicarse con relativa inmediatez dentro de los confines

¹ Según Rosalía Baena, las autobiografías de infancia difieren de la autobiografía tradicional en que no son tanto un intento de contar la historia de la vida del autor, como de recrear ese yo autónomo propio de la infancia (2000: 480).

² A lo largo del artículo nos referiremos continuamente a la figura del lector para estudiar su recepción de los textos y la interpretación que hace de los mismos. Pese a que en un primer momento este tipo de acercamiento podría suponer el uso de la figura del lector virtual –figura a la que se dirige la obra, y hacia quien el escritor desarrolla la narración suponiendo ciertas cualidades, facultades e inclinaciones (Prince, 1980: 9)- o del lector ideal –aquel que comprendiera a la perfección el texto-, nuestra intención es la de imaginar en todo instante la figura del lector real o empírico, suponiendo todas las posibilidades de interpretación cuando así lo requiera el análisis. Todo significado es una forma de traducción y la traducción múltiple, la polisemia, es la regla y no la excepción en este tipo de trabajos (Bruner, 1988: 17).

de una obra autobiográfica, aunque tal como indica Gonzalo Pontón, junto con *Summertime* “[c]ada volumen autobiográfico es un compartimento estanco que a duras penas “ilumina” al artista y que además revela zonas de oscuridad” (2009: 22). Además, que el narrador no se exprese en primera persona provoca una distancia temporal entre su figura y la del autor que no es habitual en la autobiografía clásica, pero los hechos narrados en el texto nunca enfrentan al lector con ninguna información contradictoria que puede llevarle a dudar de la veracidad del relato.

Por el contrario, el tercer volumen de la autobiografía ficcional desobedece la convención de sus antecesores. Pese a que su inicio y final están compuestos por fragmentos de cuadernos de notas que mantienen las características formales anteriores, la parte central de la obra está dividida en cinco entrevistas realizadas por un tal Vincent a unos personajes que, según el relato, conocieron a Coetzee durante los años setenta. Además, la verosimilitud de los acontecimientos narrados queda comprometida por el propio objetivo de las entrevistas, lo que convierte la propuesta inicial en un hecho indudablemente ficcional: el señor Vincent desea escribir una biografía póstuma sobre el difunto John Coetzee.

Sumado a esta imposibilidad factual está el hecho de que el autor falsifica deliberadamente gran parte de los acontecimientos de su vida, lo que enfrenta dos tipos de verdad en el discurso de Coetzee. Tal como explicaremos más adelante, en algunas entrevistas el autor ha defendido que considera que por un lado existe la verdad factual, asociada a cualquier hecho acontecido en una vida y por tanto fácilmente falsable —la realidad es compleja, existen contradicciones, distintos puntos de vista— y que, por otro lado, existe otra verdad más elevada que aunque se puede esconder tras hechos ficcionales —la propia muerte del autor— no es identificable a través de la narración de sucesos aislados, sino a partir de la carrera literaria de un escritor. De esta forma, anulando desde un primer momento cualquier atisbo de veracidad en los hechos de una autobiografía que supuestamente estaba basada en hechos empíricos, el escritor logra en *Summertime* que nuestra atención se vaya centrando progresivamente en lo esencial, en esa verdad superior asociada a toda su obra. Tal como explica Coetzee en su ensayo sobre Doris Lessing:

Debemos leer e interpretar de manera múltiple si queremos extraer todo el significado de un texto.

Uno de los problemas que plantea el actual proyecto autobiográfico —un problema del que [Lessing] es consciente— es que la ficción cuenta con mejores recursos para manejar fuerzas inconscientes que el autoanálisis discursivo. Las exploraciones más satisfactorias que ella misma ha realizado sobre los estratos históricos de la psique se encuentran en *El cuaderno dorado* y en la visionaria narración simbólico-alegórica *Memorias de una superviviente* (en la que, por cierto, ella trata de reposicionarse a sí misma como madre de una hija antes que como hija de una madre). Así pues, una vez recorridas tres cuartas partes del proyecto actual, en su condición de novelistas y no de memorialista, pronuncia un conciso veredicto sobre este: «No hay duda de que la ficción hace que la verdad sea más realista» (2004: 291-292)

La impresión que se desprende de la lectura de esta obra es la de un joven Coetzee sin pareja ni hijos y con una importante incapacidad para relacionarse con las personas y, en concreto, con las mujeres; un hombre de gran capacidad intelectual que choca con su intención de ser un compañero sexual satisfactorio y un trabajador manual -en la cuestión del trabajo físico se percibe otro de sus grandes temas, que es el peso de la historia dentro de su pasado como afrikáner-. Sin embargo, la biografía real del autor no concuerda con la descripción del personaje. *Summertime* tiene lugar entre mediados y finales de los años setenta, y en aquella época Coetzee ya estaba casado con Philippa Jubber y tenía dos hijos, Nicolas y Gisela.

Además, a la ficcionalidad de este relato confesional debemos sumar la insistencia con que el escritor se presenta como creador de historias al que no podemos creer en sus aseveraciones fácticas —recordemos, la premisa con que arranca el libro es que ha muerto—, lo que inunda de metaficcionalidad e intertextualidad cada hueco del relato. Por ejemplo, *Summertime* narra acontecimientos que, por fecha, tienen lugar en la misma época en la que Coetzee escribió *Dusklands* (1974), obra a la que algunos de los personajes hacen referencia en las distintas entrevistas (Neuman, 2011: 128).

Dusklands, la primera novela de Coetzee, está compuesta por dos historias aparentemente inconexas: *The Vietnam Project* cobra la forma de un informe psicológico para el ejército estadounidense durante la guerra de Vietnam. Eugene Dawn, el narrador, trabaja para el departamento de Defensa en la sección de Mitografía y su proyecto, el que da nombre a la historia, está siendo supervisado por un tal Coetzee. En un juego de ironías,

el psicólogo acaba por perder su equilibrio mental y el lector va apreciando su descenso a través de una narración cada vez más delirante.

El delirio de Eugene florece a partir de la observación de las atrocidades llevadas a cabo contra los vietnamitas, muestra de que Coetzee ha abordado desde su primera obra temas espinosos como la tortura o el sufrimiento del bando perdedor en una guerra. Las fotografías que ve el personaje muestran violaciones, decapitaciones y personas sujetas a condiciones infrahumanas, pero la narración se aleja de cualquier interpretación maniquea al enfrentar racionalidad e instinto, indignación y seducción. Esas fotografías son la Verdad y no existe una única forma de interpretarla.

The Narrative of Jacobus Coetzee nos traslada a la Sudáfrica del siglo XVIII para presentarnos la narración en primera persona del colonizador bóer Jacobus Coetzee -hijo bastardo de un holandés y una criada hotentote— más allá del río Orange en busca de territorios vírgenes para cazar elefantes. Tras atravesar el territorio Namaqua, el explorador cae enfermo y pasa un tiempo en una de las aldeas donde lo atienden mientras pierde sus pertenencias y es abandonado por sus sirvientes. Tras recuperarse regresa a Ciudad del Cabo pero la sed de venganza por haberse sentido humillado le lleva a organizar una nueva expedición con el objetivo de destruir la aldea.

Este segundo relato tiene una estructura narrativa más compleja que el primero, ya que se presenta como obra editada por S.J. Coetzee, padre de J.M. Coetzee —el nombre real del padre de Coetzee es Zacharias—, quien también se encarga del epílogo. La traducción viene supuestamente a cargo de J.M. Coetzee, quien añade un prefacio en que desvela su relación familiar con el editor y da algunos detalles sobre la publicación de la obra. A continuación se presenta la narración principal de Jacobus, donde explica los acontecimientos de su historia, seguidos del epílogo de S.J. y un apéndice que incluye una declaración oficial, con tintes burocráticos, de las aventuras de Jacobus y encargada por Rijk Tulbagh. El juego de narradores y versiones hace de la recepción de la historia un ejercicio lectorial exigente que, a través del mismo, transmite al lector la relevancia de la interpretación de un acontecimiento y los tipos de verdad que existen en la escritura. *Dusklands* fue, en definitiva, una *opera prima* que anticipaba con gran acierto la voluntad creadora que el escritor sudafricano ha mantenido a lo largo de su carrera y que se resumen en dos estrategias narrativas principales: la construcción de espacios

desasosegantes a nivel moral, y la concepción de obras metaficcionales con complejas relaciones entre sus distintos niveles narrativos.

Volviendo a la estructura narrativa de *Summertime*, la primera entrevista tiene como protagonista a Julia. La doctora Frankl era una mujer infelizmente casada que pasaba mucho tiempo de compras por estar aburrida y porque necesitaba alejarse de casa (21). Su primer encuentro con Coetzee tiene lugar en un supermercado y pese a que ella no se siente inicialmente atraída por el escritor —dice sobre él que “[t]here was an air of seediness about him too, an air of failure” (Coetzee, 2009a: 21)—, acaban teniendo distintos encuentros sexuales en gran parte motivados por una infidelidad previa del marido, un ejecutivo de éxito ausente la mayor parte del tiempo.

Pese a ofrecer una imagen de mujer segura de sí misma, plenamente capaz y de gran erotismo, Julia da continuas pistas al lector de que durante la época en que mantuvo contacto con el escritor pecaba de cierta inmadurez emocional y era bastante ingenua, lo que nos exige prestar mayor atención a sus opiniones y reflexiones sobre los hechos narrados. Julia nos explica que en aquella época Coetzee dedicaba gran parte de su tiempo al trabajo manual en un vano intento personal de revertir la situación de los blancos en Sudáfrica, reconstruyendo la casa que comparte con su padre, personaje que, como Friday en *Foe*, se ve silenciado en la mayor parte del discurso (Uhlmann, 2012: 752).

La segunda entrevista es a Margot, prima de Coetzee y fiel confidente durante su infancia. Gracias a su testimonio, el lector es capaz de alejarse por un instante de la imagen fría y distante del Coetzee del testimonio anterior e incluso nos da la oportunidad de sentir simpatía hacia su figura. Se revela de esta forma la importancia del uso del narrador adecuado para influir en el discurso que acaba llegando a los lectores. Además, el texto que leemos es la interpretación del señor Vincent de una entrevista previa con Margot y que está leyendo para que ella puntualice cualquier aspecto que considere necesario. Como analizaremos en detalle, esas puntualizaciones son motivo de interrupciones de la transportación literaria³ del lector dado el estorbo que causan en una lectura continuada de los hechos de la historia.

³ El concepto de transportación proviene de la teoría de la inmersión en la lectura que Richard Gerrig propuso por primera vez en su obra *Experiencing Narrative Worlds* (1993) y que Melanie Green ha estado desarrollando de forma empírica desde principios de la pasada década (Green y Brock, 2000; Green, 2004; Green y Carpenter, 2011). Gerrig explica que nos pasamos la vida escapando de la realidad diaria a través de gran cantidad de narraciones en

A pesar de las libertades del señor Vincent y de la disconformidad de Margot en algunos momentos, esta sección es la más cercana, en cuanto a forma, a *Boyhood* y *Youth*. Margot es la única entrevistada que ha conocido al autor desde su niñez y, por lo tanto, su versión del mismo debe estar muy cerca de la que el escritor hubiera empleado de haber recurrido a una escritura autobiográfica convencional.

La tercera entrevista tiene como protagonista a Adriana Nascimento, una mujer brasileña recientemente enviudada cuya hija recibió clases de inglés del profesor Coetzee. A diferencia de las entrevistas anteriores, donde Julia y Margot parecían estar dando un testimonio confiable de sus encuentros con Coetzee, la voz de Adriana y el tono general de este capítulo llevan al lector a sospechar de la rotundidad de las afirmaciones de la narradora. El texto parece reflejar una interpretación totalmente errónea de las intenciones del escritor por parte de Adriana, quien se empeña en presentarle como una suerte de Humbert Humbert enamorado de su hija y que, con el tiempo, pretende casarse con la madre para estar cerca de ella. Es fácil descubrir las limitaciones discursivas de Adriana, lo que lleva rápidamente a buscar la historia real tras el sesgado relato de la brasileña de las intenciones del escritor.

Tras la entrevista a Adriana está la de Martin, la única voz masculina que da su testimonio sobre Coetzee y el contrapunto no sexual del escritor. Profesor universitario como Coetzee, Martin revela algunas de sus opiniones sobre el escritor en su papel de académico, pero cuando llega el momento de hablar sobre anécdotas personales, se muestra reacio y dice que pese a ser amigo y colega del escritor, no tiene nada que aportar. A partir de ese momento, deja de mostrarse colaborativo a facilitar cualquier dato sobre Coetzee y se dedica casi exclusivamente a interrogar al señor Vincent sobre sus métodos de trabajo, poniendo en duda su interés por conseguir una biografía fiel a la realidad y suponiendo que el resultado puede acabar siendo más cercano a una distorsión de la imagen del autor. Como resultado de este gesto autorreferente, los lectores de *Summertime*

distintos formatos, ya sean libros, películas, relatos orales de nuestras amistades ante preguntas como “¿qué hiciste ayer por la noche?”, historias basadas en hechos reales o puramente fantásticas, sucesos serios o anécdotas divertidas. Por mucha variedad que exista en las formas y motivos de todas esas narraciones, nuestro cerebro está preparado para aferrarse a ellas y huir temporalmente del mundo real, dependiendo del relato. En el caso de la transportación literaria, decir que el viajero es transportado hace referencia al efecto cognitivo, emocional e imaginativo que comentábamos: el lector siente que viaja al mundo de la narración. El medio de transporte es el libro y las acciones que provocan ese traslado, su lectura.

nos vemos sujetos a la misma reflexión que Martin, preguntándonos cuál es la intención de todos estos testimonios.

Por último, la quinta entrevista es a Sophie Denoël, antigua amante y, como Martin, compañera de trabajo de Coetzee en la Universidad de Ciudad del Cabo. A diferencia de Julia, Sophie se muestra reticente a contar los detalles de su relación privada y opta por dar sus opiniones sobre el trabajo intelectual del autor. Toma una posición crítica respecto a las ideas del escritor e incluso objeta sobre ciertos rasgos del escritor, como su pasividad o su fatalismo frente a la vida.

Tanto las cinco entrevistas como los dos bloques de anotaciones con que empieza y acaba *Summertime* están contruidos empleando una gran variedad de recursos lingüísticos, estilísticos e incluso tipográficos (Guarracino, 2013: 102). Esta variabilidad exige al lector una constante interpretación de cada texto a tenor de los cambios introducidos respecto al capítulo anterior. Coetzee logra que una obra pretendidamente confesional sea a su vez un metadiscurso dirigido a la naturaleza de su propia autoría, que oscila entre el Coetzee real, el Coetzee ficcional, el personaje del señor Vincent e incluso algunos de los entrevistados, quienes han facilitado la información necesaria para que su entrevistador escriba el relato pertinente, sea o no de una forma fiel a la verdad —o como mínimo, a *su* verdad—. Esta característica ha llevado a algunos críticos a encontrar similitudes entre la estructura de *Summertime* y la de *Ciudadano Kane* (Uhlmann, 2012: 755).

Tal como planteaba Orson Welles en su película, tomado por separado cada uno de los relatos o historias que sobre Kane hacían sus conocidos, se podía observar que ninguno ofrecía la verdad sobre él. En cambio, solo a través de las relaciones que existían entre ellos se podía vislumbrar de alguna manera esa verdad. Es posible que esta manera de descubrir la verdad oculta sobre una historia personal ligue con la opinión de Coetzee de que toda escritura es en el fondo biográfica y que por encima de las verdades factuales existe una verdad superior que no tiene en cuenta acontecimientos, fechas o situaciones concretas. Tal vez, como en *Ciudadano Kane*, no haya que fiarse de las historias que cuentan los personajes sobre Coetzee, sino fijarse en el mapa que van trazando entre ellos, con sus otros relatos y demás producción literaria para que así, habiendo organizado todo el conjunto, podamos tomar distancia crítica y descubrir esa verdad superior que, como si de un geoglifo se tratara, esconde a simple vista.

1. LITERARIEDAD FRENTE A LITERALIDAD

Decíamos sobre *Foe* que la búsqueda de Susan de un narrador con oficio como Defoe es, sin esperarlo por su parte, el inicio de un conflicto entre la verdad de la historia y el interés de la narración. Susan Barton quiere que su historia sea contada a través de lo que ella denomina la “forma adecuada”, es decir, sin obviar la verdad de los acontecimientos pero a la vez complaciendo a los lectores con un relato interesante y bien estructurado. El problema de la protagonista viene al conocer al escritor y que este le explique que para que la obra adquiera un destacado nivel literario son necesarios cambios y aderezos que de alguna forma convierten el testimonio en menos veraz.

Quien lea el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe y el *Foe* de Coetzee puede suponer que el autor sudafricano pretende que entendamos mediante este juego intertextual que las crónicas del primero son el resultado del relato de la naufraga Susan Barton, aunque completamente modificado hasta el punto de eliminar a la protagonista de la historia. Aceptando esta hipótesis como válida, verdad e interés narrativo no eran en este caso compatibles y Defoe tuvo que optar, siempre en el mundo creado por Coetzee, por la literariedad de la historia y sacrificar la literalidad.

La intertextualidad presente en las páginas de *Foe* y el diálogo entre sus personajes nos llevan a preguntarnos cómo se puede reconocer la autenticidad de un relato en ausencia de la posibilidad de verificarla. Sin pruebas de que Susan Barton haya existido nunca, Defoe pasa a convertirse en el creador último de la historia. Y lo mismo sucede con la confesión ficcional que Coetzee desarrolla en *Summertime*. El lector va descubriendo distintos acontecimientos de la vida de Coetzee de los que no puede tener verificación empírica, lo que en determinadas ocasiones le puede llevar a dudar sobre su autenticidad. Existen hechos de los que se tiene plena conciencia de su imposibilidad —Coetzee no está muerto cuando se publica *Summertime*, o tenía esposa en la época de la que se habla en las entrevistas—, pero otros quedan en un limbo de indeterminación que no puede ser resuelto. Sin embargo, ¿debe el autor preocuparse por ser veraz a los hechos reales en su narración? Según D’Hoker:

Impressing the reader that one is right seems to be an aspect of the apology rather than of the memoir or the confession. We could even argue that the truth about the self that is aimed for in the confession is weakened when the reader as judge is implicitly or explicitly addressed. (2006: 39)

Si la intención del escritor de una obra confesional es tratar de persuadir al lector de la veracidad de su relato, la confesión pierde fuerza por olvidar esa verdad superior que debe impregnar todas sus obras. Tal como defiende Coetzee, pretender convencer al lector de la autenticidad del relato está en un nivel distinto que tratar de encontrar la verdad sobre uno mismo. Mientras que en el primer caso el escritor es en todo momento consciente de que su obra va dirigida a alguien y, con ello, interviene en el discurso que está construyendo, en el segundo caso quien escribe evita cualquier preocupación respecto al juicio que tenga lugar durante la lectura y se acerca así a una mayor sinceridad en el relato. La verdad es, según Coetzee, algo que sucede durante el proceso de escritura, o que llega desde el proceso de escritura, si es que llega a producirse. El texto no se refiere a la verdad, la produce (Attridge, 2004: 145).

Los esfuerzos de Coetzee van en esa línea, y no tiene ningún problema en poner en un aprieto al lector respecto a su juicio de la autenticidad de una obra que se ve puesta en duda desde las primeras palabras. Así, si la verdad última no se ve comprometida, ninguna falsedad puntual, sea esta de mayor o menor envergadura, puede evitar que esa Verdad sea revelada. Coetzee, consciente de ello, rompe el horizonte de expectativa del lector de un discurso esperadamente factual al ofrecer una imposibilidad de primer orden en la premisa principal del relato: el autobiógrafo está muerto.

Tal como veremos en el siguiente epígrafe, si el autor parte de una proposición indudablemente ficcional, está disponiendo al lector a una forma de interpretar el texto que difiere de la interpretación de un texto como narración factual (Altmann et al, 2014). Si en el primer caso debe imaginar un mundo posible que encaje con los hechos narrados, en el segundo caso debe encajarlos en el puzle de sus conocimientos del mundo real. Un mismo texto puede, de esta forma, llevar a interpretaciones distintas en función de la disposición de un lector y su idea preconcebida sobre el tipo de obra que tiene entre sus manos.

Por lo tanto, que Coetzee presente su autobiografía con un pretexto que revela su propia muerte no solo abre la frontera de *Summertime* a cualquier componente ficcional del relato, sino que lo refuerza tergiversando e inventando aspectos esenciales de su vida como su mencionada muerte o la vida durante los años setenta junto a su padre viudo. Además, el cuerpo principal de *Summertime* está construido mediante entrevistas a conocidos del autor que resultan ser personajes ficcionales sin su correspondencia en el mundo real, y en todas ellas se

describe a un Coetzee soltero, mientras que, como decíamos anteriormente, Coetzee estuvo casado con Philippa Jubber desde 1963 hasta 1980 (Cardoen, 2014: 100). Tampoco se hace mención alguna a su hija Gisela ni a su hijo Nicolas -muerto en un accidente de tráfico a los veintitrés años-, ambos nacidos antes de los acontecimientos narrados.

Toda esa información sería de gran relevancia en cualquier texto de carácter biográfico y en cambio Coetzee decide distorsionarla a voluntad o borrarla deliberadamente. A través de esos actos de omisión, el autor imposibilita cualquier intento por parte del lector de orientarse en un mapa de acontecimientos con los que buscar los paralelismos existentes entre la verdad empírica y la verdad ficcional presentada en el relato. Tal como indica Pontón, “[t]odo el material de la obra escapa, pues, a la verificación, ofreciéndose desde unos códigos equívocos, de verdad aparente, pero forjados —y válidos— en el territorio de la ficción” (2009: 23). El escritor evita adoptar, según sus propias palabras, una posición cínica desde la que presentar la persona que fue o que tal vez aún sea. Según Coetzee, el cínico cree que la autobiografía está dominada por el propio interés y que no existe una verdad última sobre uno mismo, por lo que no tiene ningún sentido esforzarse en encontrarla. Contrasta esta visión con la que adopta en la creación de sus textos, yéndose al lado opuesto en el que encontrar esa verdad última es precisamente lo único que importa, y donde cualquier tipo de interés personal queda en un segundo plano. Podría decirse que prefiere optar a lo largo de toda su obra por una posición de gracia desde la que contar en qué persona se quiere convertir. En definitiva, si Coetzee define el cinismo en este ámbito como la negación de cualquier base última para los valores, dicho cinismo se contrasta con esa gracia que describe como condición en la que la verdad puede ser contada sin ambages y sin ceguera (Ródenas, 2010; Cardoen, 2014).

Como ejemplo de escritor cínico, Coetzee recurre a la figura de Rousseau y sus *Confesiones*. El escritor critica la forma en que Rousseau concebía la práctica autobiográfica al ofrecer al lector una forma artificial de lidiar con su inhabilidad de hablar sobre la verdad personal con el ánimo de descubrir capa tras capa lo que parece ser un motivo impuro o secreto. Esta práctica depende de un proceso de continuo suspense entre un descubrimiento incompleto y un desenmascaramiento para lograr crear el interés en sus lectores, sirviendo los secretos vergonzosos por sí solos como elementos que permiten distinguir al autobiógrafo confesional del resto. Rousseau parece esconder una motivación subyacente en su

escritura que es el interés por la distinción respecto a los otros escritores y no por contar la verdad (Coetzee, 1992: 266).

Para el escritor sudafricano, si no existe un acercamiento sincero a la confesión autobiográfica, ninguna verdad superior puede encontrarse en el contenido de la obra. El lector puede encontrarse con un contenido veraz en el sentido empírico del término —todos los datos se pueden contrastar—, pero no con una intención sincera en el escritor. Como con Rousseau, el lector detecta una personalidad cínica que destila artificialidad en sus textos. Para Coetzee, inventar no es incompatible con desarrollar la verdad en un texto.

Para lograr ese objetivo, la intencionalidad del escritor sudafricano en *Summertime* queda plasmada en el texto a través de un empleo muy específico del punto de vista de la narración. Tal como explica Derek Attridge en *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading* (2004), el uso poco común de la tercera persona y el presente narrativo en lugar de la habitual primera persona y el pasado nace del intento por parte del autor de adelantarse al problema de caer en el cinismo de quien, como Rousseau, se debate internamente en la duda de si revelar sus secretos o si esconderlos por vergüenza a ser juzgado.

Al emplear Coetzee una narración en tercera persona, Attridge cree que la obra realza la inmediatez de los acontecimientos narrados y niega cualquier retrospectiva en el texto, lo que conduce a una confesión secular satisfactoria (2004: 143). Esta elección estilística le permite disociar la voz narrativa de la conciencia narrada, lo que desde un punto de vista cognitivo es de un enorme interés. Desaparece la posibilidad de cualquier tipo de juicio autoral, lo que lleva al lector a una incómoda toma de responsabilidades a la hora de juzgar al protagonista de la obra, al Coetzee ficcional.

El uso de un narrador en primera persona en la autobiografía suele llevar asociado un importante grado de introspección dado el acceso directo que se tiene a las reflexiones del sujeto de la enunciación. El autobiógrafo es el yo que escribe⁴, y no solo cuenta los sucesos sino que también explica los pensamientos que se produjeron en ese momento o acaso los que durante la narración vienen a su mente. Por el contrario, trasladar la voz narrativa a un tercero convierte al autor en sujeto del enunciado y no de la enunciación —pasa a ser el yo inscrito en el texto—

⁴ Según Lejeune (1994), la coincidencia de las identidades del autor, el narrador y el personaje es la característica básica y necesaria en la definición de la autobiografía.

, obligándole a adoptar una de dos posibles estrategias: eliminar cualquier componente introspectivo, narrando los acontecimientos desde una deliberada objetividad o, como el caso de *Summertime*, adoptar también la posición de la conciencia de otro, sea este un ser ficcional o factual. El lector debe comprender en este último caso que la voz narrativa no es omnisciente sino que cuenta con las limitaciones propias de cualquier personaje de la obra, tanto a un nivel perceptivo como a otro interpretativo.

Coetzee hace además metarreferencias al uso de la narración en tercera persona que ofrecen al lector información para que reflexione sobre la naturaleza de su decisión. En un momento de la narración, el señor Vincent menciona a Margot —recordemos, la prima del escritor— como “she” y la mujer no comprende la razón de esa decisión, lo que hace notar a su interlocutor. Como única respuesta el entrevistador dice que “[y]ou can hear how clumsy it is. It just doesn't work that way. The *she* I use is like *I* but is not *I*” (89). Esa es precisamente la intención que se supone a Coetzee a la hora de emplear ese recurso en su propia autobiografía, y es muy probable que esté utilizando este fragmento a modo de juego de espejos con el marco general de *Summertime*.

Es habitual encontrar en la escritura de Coetzee este tipo de reflexiones que hacen referencia a la naturaleza de la propia narración y a los recursos estilísticos que emplea. Si en *Foe* hacía discutir a Defoe y Susan Barton sobre la veracidad de un relato que acabaría sacrificando parte de los hechos reales para convertirse en el Robinson Crusoe que todos conocemos, o en *Slow Man* era la creadora Elizabeth Costello quien llamaba a la puerta de su creación, Paul Rayment, para pedirle que se convirtiera en un héroe de ficción con algo más de carácter, en *Summertime* son los entrevistados los que van refiriéndose en determinadas ocasiones a la forma en que el relato que les contiene está construido y, en general, a la esencia de las confesiones ficcionales.

Si antes comentábamos la confusión de Margot respecto al uso de la narración en tercera persona, en la entrevista a Julia se puede leer un fragmento donde se discute sobre la incapacidad de convertir en verosímiles los acontecimientos que un escritor nunca ha vivido, reflexión que enlaza de forma clara con la concepción de Coetzee de lo que debe ser un narrador —y sobre todo, un autobiógrafo— sincero. Para ello recurre al caso de Henry James y al uso de uno de sus temas más comunes, la traición. Dice Julia:

Going back to Henry James, there are plenty of betrayals in James, but I recall nothing about the sense of excitement, of heightened self-awareness, during the act itself — the act of betrayal, I mean. Which suggests to me that, though James liked to present himself as a great betrayer, he had never actually done the deed itself, bodily. (37)

La entrevistada destaca las limitaciones del material imaginativo del escritor estadounidense y, a la vez, pone de manifiesto la capacidad del lector para inferir si los acontecimientos narrados por los entrevistados han sido vividos en primera persona por el escritor real o si, por el contrario, han sido inventados. De nuevo, Coetzee empuja al lector a una reflexión más crítica de la obra gracias a la distancia que provoca mediante la autorreferencia a su composición. De la misma forma que con el caso de James y la traición, sospechamos que gran parte de los hechos narrados en *Summertime* no han tenido lugar. Lamentablemente para los lectores que buscan la veracidad contrastable en una narración biográfica, en gran parte de los acontecimientos del relato nos debemos conformar con la interpretación que hagamos tanto de ellos como de la intención del autor a la hora de contarlos. Ese nivel adicional de interpretación, en el que no solo se crean modelos mentales de los personajes sino también del escritor —un escritor que ocupa un nivel narrativo distinto, un mundo ficcional en nuestra imaginación que aloja a su vez el mundo ficcional creado en la historia—, es el que Coetzee desea materializar en nuestra mente para que podamos encontrar la verdad de su confesión.

Esta búsqueda de la verdad superior y no de la verdad factual también se ve expresada durante la entrevista a Martin. Cuando parece que el material narrativo se está acabando en la entrevista al personaje, el señor Vincent opta por pedir más información al antiguo compañero de Coetzee a partir de anécdotas de su vida:

Is there any other aspect of him that you would like to bring forward? Any stories worth recounting?

Stories? I don't think so. John and I were colleagues. We were friends. We got on well together. But I can't say I knew him intimately. Why do you ask if I have stories?

Because in biography one has to strike a balance between narrative and opinion. I have no shortage of opinion — people are more than ready to tell me what they think or thought of Coetzee — but one needs more than that to bring a life-story to life. (216)

Coetzee vuelve una y otra vez al conflicto existente entre explicar acontecimientos y contar una historia; entre ceñirse a una verdad empírica o evitar el cinismo en la narración. Y a través de todas esas intervenciones metadiscursivas nos permite enjuiciar el artefacto literario, ayudándonos a tomar distancia contemplativa para interpretarla desde una objetivación que es reacción habitual en todas sus obras. Las referencias a la naturaleza artificiosa del texto son continuas y mientras algunas tienen una relación directa con la característica del discurso a que hace mención, otras se acercan de manera tangencial. La figura de Vincent, parcial creador de *Summertime*, es muy útil para poner en su voz algunas de estas cuestiones y presentarlas ante los lectores para su criticismo. Veamos otro ejemplo que tiene lugar en el apartado referido a Margot:

LET ME TELL YOU, Mrs Jonker, what I have been doing since we met last December. After I got back to England I transcribed the tapes of our conversations. I asked a colleague from South Africa to check that I had the Afrikaans words right. Then I did something fairly radical. I cut out my prompts and questions and fixed up the prose to read as an uninterrupted narrative spoken in your voice.

What I would like to do today, if you are agreeable, is to read through the new text with you. How does that sound?

All right.

One further point. Because the story you told was so long I dramatized it here and there, letting people speak in their own voices. You will see what I mean once we get going. (87)

Un poco más adelante, el narrador explica que “I have not rewritten it, I have simply recast it as a narrative. Changing the form should have no effect on the content” (91). Sin embargo, Margot deja caer la sombra de la duda sobre los lectores al decir que “[a]ll I can say is, your version doesn’t sound like what I told you” (91).

El reflejo de este fragmento en *Foe* es inmediato. Tal como explicaremos en el epígrafe siguiente, el personaje de Susan Barton se asemeja en gran medida al de Margot, una narradora que conoce los acontecimientos de su historia pero que no tiene la capacidad para contarla de forma literaria. En cambio, el señor Vincent actúa como Defoe, proponiendo una narración que si no es fiel a la realidad, sí lo es a una estructura que hace de ella una obra literaria que se lee “como un relato”: con el dramatismo necesario que no existe en las historias originales. Sin embargo, las habilidades de Vincent como escritor no son las de Defoe.

Habiendo empezado a narrar el episodio de Margot con Coetzee, el entrevistador dice:

...the firstborn has already joined the multitudinous shades; in private moments —

Multitudinous shades?

Too grand-sounding? I'll change it. (88)

De la misma forma que Susan no comprende que Defoe incluya algunas licencias poéticas en su historia, Margot no considera adecuadas ciertas decisiones estéticas como el uso de esas “sombras multitudinarias” para referirse a los fallecidos. La literariedad de la obra vuelve a confrontarse con la veracidad ante los ojos del lector, y con ello no dejamos de prestar atención a los detalles que Coetzee va dejando en la narración como migas de pan. No es casualidad —nada en la obra de Coetzee parece serlo— que existan tantos paralelismos y puntos comunes entre *Summertime* y *Foe*. La segunda obra incluso aparece mencionada en una de las entrevistas, en este caso la de Adriana. La brasileña está preguntando sobre si Coetzee ha escrito sobre mujeres y el entrevistador responde:

He wrote about men and he wrote about women too. For example — this may interest you — there is a book named Foe in which the heroine spends a year shipwrecked on an island off the coast of Brazil. In the final version she is an Englishwoman, but in the first draft he made her a Brasileira.

And what kind of woman is this Brasileira of his?

What shall I say? She has many good qualities. She is attractive, she is resourceful, she has a will of steel. She hunts all over the world to find her young daughter, who has disappeared. That is the substance of the novel: her quest to recover her daughter, which overrides all other concerns. To me she seems an admirable heroine. If I were the original of a character like that, I would feel proud. (200-201)

La incertidumbre se cierne sobre el lector, que ante este pequeño juego de Coetzee se plantea si Adriana -o la persona real que la inspiró, si es que esta existió- fue modelo de Susan Barton, o Susan Barton la de Adriana. La intertextualidad se hace protagonista para disfrute de nuestra curiosidad.

2. EL LECTOR ANTE UNA ALTERBIOGRAFÍA

Retomando el inicio del apartado anterior, uno de los mayores conflictos que se producen en *Foe* nace del choque entre el empeño de Susan Barton de que su historia sea contada de una forma totalmente fiel a los acontecimientos, y la suspicacia de un escritor experimentado como Daniel Defoe que confía en que cualquier narración debe seguir una estructura definida y tener el tono literario adecuado. Con ese fin, el autor considera perfectamente lícito tergiversar los hechos reales si es necesario y siempre en pos del resultado del relato.

El personaje de Susan se encuentra en la difícil posición del autobiógrafo que no tiene el oficio necesario para escribir su historia —pese a que así lo está haciendo en *Foe*— y se ve obligada a recurrir a los servicios de un escritor de renombre como es Defoe. El autor inglés incluso se permite compartir con ella algunas de las invenciones que ha creado para dotar de mayor literariedad al resultado, algo que no convence a la náufraga por no seguir al pie de la letra lo acontecido en la isla.

Las posturas de estos dos personajes tienen mucho que ver con las dos definiciones que Coetzee tiene del concepto de verdad respecto a lo que un autor puede contar. Susan representa esa verdad menor, factual, anclada a acontecimientos concretos pero que no tiene mayor trascendencia que la de existir en un punto fijado del pasado del escritor. En cambio, Defoe representa la verdad superior, la Verdad, que no se rige por la concordancia con los hechos de la vida del autobiógrafo, sino por una autenticidad alejada de sus intereses y que trasciende la propia historia de la narración.

En definitiva, y tal como explica Coetzee en la última entrevista de *Doubling the point*, toda escritura es autobiográfica y toda autobiografía es una narración (1992: 391). La escisión del autor en los dos personajes de *Foe* sirve de claro ejemplo de su idea de *autrebiography*, término ambiguo que define la autobiografía abordada desde la distancia que ofrece el punto de vista del Otro —condición que, irónicamente, rompe con el que para Lejeune es el rasgo fundamental de la autobiografía (1994)—. Esta técnica ha sido empleada de distintas formas en los tres volúmenes de *Scenes from Provincial Life*, pero es en *Summertime* donde llega a su culminación con el empleo de todas ellas a la vez⁵.

La *autrebiography*, traducida como *autrebiografía* por Fernando Galván en su extenso análisis de la obra en “Cuando el 'yo' es 'él': la

⁵ Luisa Antón-Pacheco prefiere utilizar el término “memorias ficcionalizadas” (2013: 338) que empleó Frank Kermode en su reseña de *Summertime* en el *London Review of Books*, 8 de octubre de 2009, pp. 9 y 10.

autrebiografía de J.M. Coetzee” (2010), también definida como autobiografía del otro o, como la llamaremos a partir de ahora, alterbiografía, es un acercamiento del escritor hacia sí mismo desde un punto de vista externo, evitando cualquier posibilidad de introspección, lo que explicado en términos cognitivistas equivaldría a plantear la creación de un modelo mental ajeno que no deja de ser el propio. Mediante el uso de esta técnica, Coetzee es coherente con su idea de que la vida privada de un escritor debería ser siempre ignorada por considerarla información irrelevante (Neuman, 2011: 132), un concepto que ya defendió en su tesis doctoral sobre Beckett al escribir que “I am not concerned in this essay with the views of the historical Samuel Beckett” (Coetzee, 1969). Al adoptar una perspectiva externa respecto a nuestro yo, lo que hacemos es tratar de tomar la distancia necesaria para construir un relato que nos defina en la mente de un personaje o narrador.

En definitiva, el proceso alterbiográfico acaba llevando al autor a emplear su teoría de la mente⁶ consigo mismo, construyendo un relato que lo define igual que haría con cualquier otra persona o personaje. De hecho, si esa alterbiografía es narrada a través de la voz de un personaje cualquiera, la impresión del lector es que está siendo el ser ficcional quien emplea la teoría de la mente para comprender al escritor. El trabajo del

⁶ La teoría de la mente es la habilidad para comprender y predecir el estado mental propio y ajeno a través de la observación de, principalmente, los signos corporales que apreciamos en los otros. Contra los usos habituales en ciencia de la palabra ‘teoría’, la teoría de la mente engloba un conjunto de definiciones empleadas en filosofía, psicología y demás ciencias cognitivas para referirse a nuestra capacidad de atribuir pensamientos e intenciones a otras personas y, en general, a otras entidades entre las que encontramos a los personajes literarios. Gracias a esa capacidad podemos no solo conjeturar sobre el estado mental de otra persona – lo que incluye sus pensamientos, sus creencias o sus emociones-, sino también predecir su conducta e intenciones, así como comprender y reflexionar sobre el nuestro. El antropólogo y psicólogo Gregory Bateson fue uno de los primeros investigadores en observar un precedente de la teoría de la mente en animales (1973). Bateson observó el juego de perros jóvenes y detectó ciertas señales que permitía a los animales diferenciar entre la simulación de una pelea o una lucha real. Sin embargo, son los etólogos David Premack y Guy Woodruff los que acuñaron el término para explicar las conductas observadas en el estudio de chimpancés (1978). En el experimento los investigadores mostraban al chimpancé un vídeo en el que aparecía alguno de sus cuidadores encerrado en una jaula e intentando coger un plátano fuera de su alcance. Cuando la persona trataba de utilizar algún instrumento para llegar a su objetivo –un banco, un palo-, se pausaba la imagen y se mostraba a Sarah dos fotografías con solo una solución correcta. A partir del alto número de aciertos, los investigadores dedujeron que si el chimpancé tenía esa conducta era debido a que atribuía al cuidador estados mentales, intenciones y conocimientos, por lo que acabaron suponiéndole una teoría de la mente.

autor es, por tanto, doble: en primer lugar debe imaginar la mente del personaje o narrador en cuestión; a continuación, ponerse en su piel y pensar como lo haría este; y una vez ha sintonizado con sus ideas, pensamientos, emociones y deseos, el escritor debe tratar de reimaginarse a sí mismo desde esa nueva perspectiva. El ejercicio que realiza Coetzee a través de la voz de Adriana es un claro ejemplo de cómo lograr crear una voz externa que presenta y juzga —erróneamente— al escritor y con ello, de una teoría de la mente errada en sus interpretaciones.

Sea por la creación de voces ficcionales externas a su persona con el objetivo de autobiografiarse —una autobiografía por persona interpuesta— o por la propia imposibilidad de algunos de los hechos narrados, la deliberada transgresión de la veracidad de la alterbiografía de Coetzee añade distintas rupturas del horizonte de expectativa del lector, quien desde la propia información pretextual y paratextual de la obra interpreta que el biografiado está muerto, una imposibilidad que rompe uno de los principios definitorios del género y lo acerca al territorio de la autoficción⁷. No es casualidad que el escritor considere que la autobiografía no es un género libre en el que podamos inventarnos la historia de nuestra vida como nos convenga. Coetzee cree que nos inventamos nuestra autobiografía ejerciendo la misma libertad que en los sueños⁸, donde a partir de una realidad recordada imponemos una forma narrativa que, en el caso de los sueños, muchas veces está influida por fuerzas que no entendemos (Coetzee y Kurtz, 2015: 13). Según esta definición, para Coetzee parecen no existir grandes diferencias entre los conceptos de autobiografía y autoficción, lo que le acerca a la concepción de autobiografía de autores como De Man —quien se muestra contrario a los intentos de distinguir una obra autobiográfica de una ficcional (1979: 921)—, Derrida o Barthes, quienes consideraban que toda narración de un “yo” es una forma de ficcionalización⁹ (Pozuelo Yvancos, 1993: 185).

⁷ Sin embargo, *Summertime* no es un ejemplo paradigmático de autoficción. No puede catalogarse como tal porque formalmente la identidad se limita al autor y al personaje. En cambio, sí puede hablarse de autoficción al existir datos en el texto que permiten establecer la identidad entre autor, narrador y personaje. Entrevistados y biógrafo actúan como narradores por delegación, siendo proformas narrativas y *alter ego* del autor (Garrido, 2013: 394).

⁸ Es interesante destacar que distintos teóricos consideran la autoficción una forma artística emparentada con nuestros sueños y ensoñaciones (Gasparini, 2008; Martín, 2016).

⁹ Sin embargo, una obra como *Summertime* evoca las siguientes palabras de Georges Gusdorf en su artículo “Conditions and Limits of Autobiography”: “autobiography is not a simple recapitulation of the past; it is also the attempt and the drama of a man struggling to reassemble

Uno de los rasgos característicos de los discursos autoficcionales es su capacidad de jugar con el modelo de realidad del lector. El escritor logra a través de las páginas de su obra que el lector vacile antes de resolver si el mundo real entra o no en conflicto con el que ofrece el propio texto. De esta forma, la relación del mundo posible de la obra con el del lector no se define hasta la primera determinación, cuando queda fijado de forma provisional si dicha relación es de semejanza o de identidad. Este rasgo se ve reflejado principalmente en el acto interpretativo del lector: tiende a ser el mismo frente al texto que frente a la realidad cotidiana, en el caso de que la relación fijada entre ambos mundos sea de identidad (Altmann et al, 2014: 25). En cambio, si el texto es interpretado con una ficción, se crea una relación de semejanza con nuestro mundo (Altmann et al, 2014: 26).

Una obra que propone el mismo tipo de ruptura del horizonte de expectativa del lector que la muerte de Coetzee en *Summertime es Cómo me hice monja* (2006), de César Aira. El autor argentino también “muere” en su obra, tal como describe en el texto de la contraportada:

«Cómo me hice monja es mi autobiografía, parcial porque trata de un año de mi vida, entre los seis y los siete, empieza cuando pruebo un helado por primera vez, y termina cuando me asesina la viuda del heladero.»

El lector del relato de Aira queda advertido de esa forma de que el relato cuenta con un claro elemento ficcional -la muerte del autor- y otro muy sospechoso de serlo -el hecho de que un hombre se haga monja a la edad de seis años-, aspectos característicos de las autoficciones fantásticas en que el autor protagoniza sucesos fantásticos o inverosímiles (Colonna, 2012; Casas, 2012; Martín, 2016). Este grado de ambigüedad lleva, como en la lectura de *Summertime*, a interpretar los acontecimientos del texto autoficcional en función de cómo resuelve leer la obra en cada instante.

Esta afirmación se basa en la definición de autoficción que acuñó Doubrovsky (1977). Según el escritor, autoficción es una ficción de acontecimientos estrictamente reales protagonizada por el propio autor. Convergen el pacto novelesco causante del despliegue imaginativo y el verismo del pacto autobiográfico¹⁰ (Garrido, 2013: 387), por lo que el acto

himself in his own likeness at a certain moment of his history. [...] It is unquestionable a document about life, [...] But it is also a work of art” (1980: 43).

¹⁰ El conocido como “pacto autobiográfico” consiste en un acuerdo entre lector y autor donde ambos dan por supuesto que los hechos expuestos en el texto son verídicos y referidos a la realidad (Lejeune, 1994). El pacto novelesco, por el contrario, revela la naturaleza ficcional

de recepción no se produce con la convicción de un lector consciente de que los hechos narrados son o bien verídicos o bien ficcionales, sino que adopta una incertidumbre interpretativa propia de este tipo de obra fronteriza¹¹.

Sin embargo, consideramos que el lector no puede dejar de emitir juicios sobre la posible veracidad y ficcionalidad de ciertos acontecimientos de la narración, lo que desemboca en un proceso de recepción variable en el tiempo: en ocasiones el lector considera que lo leído ha tenido efectivamente lugar, y en otras ocasiones no. En las ocasiones en que un fragmento del texto se interpreta como una obra narrativa factual, son esos acontecimientos “estrictamente reales” —o al menos los que así interpreta el lector— los que le llevan a alinearlos de forma inconsciente con su conocimiento del mundo real. Por el contrario, esta etapa no se produce si el texto está siendo interpretado como una obra narrativa ficcional. Esta dualidad provoca en el lector un efecto desestabilizador que, en palabras de Antonio Garrido, lo lleva a vacilar sobre qué estatuto asignar al artefacto literario: “se presenta en el marco de un contexto ficcional, pero la identificación de los nombres del autor, del narrador y del personaje protagonista inducen a pensar que se trata de un relato anclado en la experiencia de quien lo cuenta” (2013: 388).

El conflicto cognitivo que plantea la autoficción es precisamente el hecho de que no existe una única forma de ver la obra por parte del lector, característica que parece arrastrar de la autobiografía, de la que Pozuelo Yvancos explica que el análisis formal de los textos no permite discriminar por sí solo su consideración ficcional (1993: 179). Esa indecisión o confusión es connatural a la lectura de estos textos y no tiene por qué ser sinónimo de indeterminación, ya que un lector incapaz de saber si el autor está fabulando no impide que exista una posición congruente frente a una *posibilidad de lo real* (Schmitt, 2014: 51). La autoficción se recibe como una *autobiografía + virtualidad* donde las relaciones de accesibilidad entre nuestro mundo y el mundo posible de la narración pueden ser incongruentes, pero esta circunstancia no impide que el lector desarrolle estrategias de lectura que le permitan llevar a cabo la recepción de la obra

del libro desde la misma página del título al no coincidir el protagonista con el autor (Martin, 2016: 163). La autoficción ofrece una contradicción interna donde el texto no es leído ni como autobiografía ni como novela, sino como un juego de ambigüedad interpretativa (Lejeune, 1994: 70-71).

¹¹ Según Darrieussecq, la autoficción solicita ser creída y no creída, presentándose como fingida y a la vez seria (2012, 79).

literaria¹². A este respecto, Arnaud Schmitt propone a partir de las reglas de preferencias del lector definidas por Manfred Jahn (1997) un conjunto de reglas inherentes a la autoficción desde un marco cognitivista y que son las siguientes (2014: 61):

- a. Es preferible suponer que el narrador y el autor son la misma persona.
- b. Es preferible suponer que el autor se dispone a presentar lo que él cree que es su propia realidad.
- c. Es preferible suponer que dentro de este mundo textual real se presentará un mundo virtual.
- d. Es preferible suponer que el mundo virtual no prevalecerá sobre la parte referencial.

Por todos estos motivos, consideramos que una obra autoficcional es interpretada por nuestra mente de forma variable en el tiempo en función de si se considera que un fragmento está basado en una realidad empírica y contrastable —donde entraría en juego el acto de fe propio del pacto autobiográfico que definió Lejeune (1991)— o en un mundo posible imaginario, pese a que la existencia de elementos transgresivos puede llevar a desplazar en más de una ocasión dicha interpretación hacia la ficción. Esta circunstancia es muy relevante desde un enfoque cognitivista: la interpretación de un texto narrativo como factual está asociada a un patrón de activación neuronal distinto a la interpretación del mismo texto como ficcional.

Para poner a prueba esta hipótesis, un grupo de neurocientíficos realizó un estudio (Altmann et al, 2014) con el que intentó demostrar la existencia de estas diferencias interpretativas. Los investigadores presentaban por pantalla textos narrativos breves -todos ficticiales¹³-

¹² Aunque no debemos obviar que, como indica Manuel Alberca, la vacilación lectora muchas veces puede venir de la intencionada indeterminación del género narrativo llevada a cabo por algunas editoriales (2006). Esa falta de indicación es de gran relevancia en el acercamiento del lector a la obra, dado que debería ser orientado en la posición más correcta para interpretar el relato de forma acertada. Sin embargo, no nos estamos refiriendo a este tipo de vacilación a lo largo del artículo, sino a la causada por la intención del autor a la hora de jugar deliberadamente con los límites ficcionales de la obra.

¹³ Un estudio previo permitió asegurar que el estilo de todas las micronarraciones fuera lo suficientemente neutro o ambiguo como para que pudiera corresponder tanto a un artículo de periódico como a una historia literaria.

precedidos de la palabra “real” o “inventado”, y registraban la actividad cerebral mediante técnicas de imagen con resonancia magnética.

Los resultados del estudio demostraron que, durante la lectura de las narraciones consideradas por los sujetos como “reales”, se producía un patrón de activación mayor en áreas como la corteza premotora y el cerebelo (zonas asociadas al sistema de las neuronas espejo y envueltas en la observación de acciones) o las regiones temporales laterales izquierda, relacionadas con la memoria de hechos ya acontecidos. El lector de un texto factual no espera tanto el entretenimiento como la adquisición de conocimientos que le permitan actualizar su conocimiento del mundo real.

En cambio, durante la lectura de narraciones consideradas “inventadas” se registró una mayor activación de zonas como la corteza anterior cingulada, asociada a reacciones emocionales y también a la evaluación y representación del resultado de acciones futuras, o la corteza frontal lateral derecha, asociada al *mind-wandering*, estado en que se encuentra nuestro cerebro cuando no pensamos en nada, cuando dejamos volar nuestra imaginación, y también cuando simulamos mentalmente situaciones pasadas o futuras¹⁴. En definitiva, leer ficción nos predispone no tanto a recopilar información como a simular los mundos que contienen las obras e imaginar los acontecimientos que en ellos tienen lugar. En el caso de la lectura de textos narrativos factuales, el lector recrea o replica internamente los acontecimientos de la historia dando por sentado que ya han sucedido y que no existen otras alternativas (2014: 22).

En la línea de esta investigación, los científicos Keith Oatley y David Olson argumentaron las diferencias en las tareas mentales que desarrollamos de forma inconsciente durante la lectura (2010: 6). Según los autores, leer textos narrativos factuales implica tareas mentales de cooperación y alineamiento para la interacción con el mundo real. En cambio, leer textos narrativos ficcionales implica tareas de imaginación y

¹⁴ El *mind-wandering* está asociado directamente con la red neuronal por defecto. Esa red (*default mode network*, o DMN) suele asociarse a las situaciones en que soñamos despiertos o divagamos (Mar, Mason y Litvack, 2012), y participa en el uso de la imaginación, la memoria autobiográfica, la teoría de la mente o la planificación de sucesos futuros (Smallwood et al, 2012; Smallwood et al, 2013; Richardson, 2015), lo que implica una relación directa con los procesos asociados a la lectura de ficción. De hecho, existen algunas investigaciones que empiezan a estudiar la relación entre esta red y la mente lectora, demostrando que, por ejemplo, la activación de la red neuronal por defecto está asociada a las características mencionadas pero también a una menor comprensión del propio texto, dado que de alguna forma estamos divagando –y con ello, desviando nuestra atención de la página- (Smallwood et al, 2013).

simulación. Por lo tanto, cuando leemos una historia que consideramos factual tratamos de hacer encajar los hechos de la misma en nuestro propio mundo. No nos basta con que sea factible, sino que también esperamos que sea verificable. En cambio, un discurso ficcional solo requiere la verosimilitud o coherencia interna del propio texto.

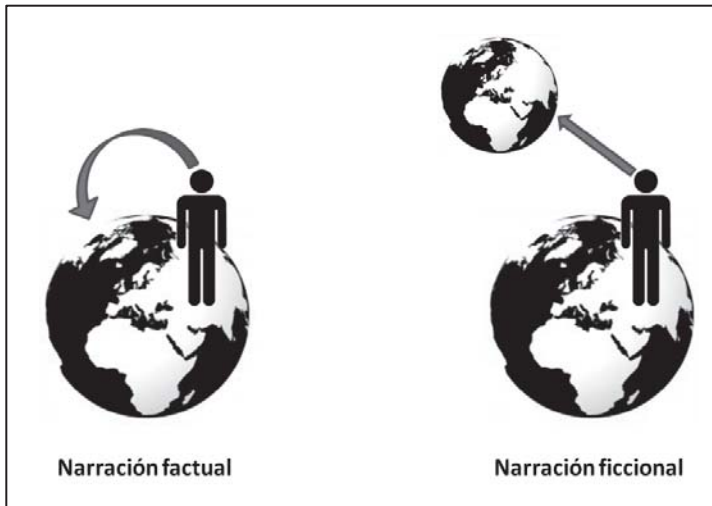


Figura 1. Esquema de las diferencias interpretativas en la lectura de textos factuales y ficticiales

Si recordamos el principio de mínima desviación propuesto para identificar el grado de semejanza entre el mundo ficcional y nuestro mundo real, “la accesibilidad a los mundos ficticiales viene garantizada por la proximidad del mundo actual, ya que el lector proyecta sobre los mundos de ficción su experiencia y conocimiento del mundo actual” (Garrido, 1997: 19). En la línea del Principio de Realidad de Kendall Walton (1993), el lector asume que toda indeterminación del texto puede ser rellenada con información similar obtenida de su propia experiencia. Así, si el texto menciona la existencia de perros callejeros, el lector los imagina a partir de su idea de un perro callejero real.

Volviendo al caso de la alterbiografía, que podría clasificarse como una autoficción especular¹⁵ por la menor presencia en la obra

¹⁵ Los otros tres tipos de autoficción definidos por Colonna (1989) son la autoficción fantástica —donde el autor protagoniza hechos inverosímiles—, la autoficción biográfica —los hechos

del autor como personaje (Colonna, 2012), podemos llegar a la conclusión de que este tipo de obra puede ser leída como un conjunto de sucesos que se producen en un mundo ficcional con desviación cero respecto a nuestro mundo real. Esta contradicción ontológica es la que causa en el lector un estado de desasosiego asociado a la comprobación de la veracidad de los acontecimientos narrados, ya que como hemos ido comentando, algunos son fácilmente identificables como hechos que no han tenido lugar, son imposibles. Si asociamos la lectura de *Summertime* con los resultados del artículo que hemos descrito sobre las distintas formas con que nuestro cerebro interpreta un texto factual y uno ficcional, se da la situación de que la intención de Coetzee, esa búsqueda de la verdad superior a través de una confesión que no tiene problema en comprometer otras verdades empíricas, hace que el lector se enfrente a esta supuesta autobiografía con una disposición, al menos mental, asociada a la lectura de un texto ficcional y no factual, es decir, de imaginar un mundo posible antes que de identificar el mundo real en éste. La mezcla de elementos imaginativos y reales acaba por ayudar al lector a entrar en la mente de Coetzee de una forma distinta a como lo haría en la vida real, sacando ventaja de la forma de escritura que emplea en sus ficciones —un efecto muy parecido lo encontramos en los acercamientos a la autobiografía de su compatriota Doris Lessing, quien también recurre a la prosa narrativa en combinación con elementos reales de su vida— (Anderst, 2015: 275).

Y es que numerosos críticos y estudiosos de la obra de Coetzee han demostrado la existencia de gran cantidad de errores que han sido introducidos por el escritor de forma deliberada para aumentar el grado de ficcionalidad de esta alterbiografía confesional. Algunas incongruencias son fácilmente detectables —la muerte de Coetzee—, mientras que otras son sutiles y puede pasar fácilmente inadvertidas:

22 August 1972

IN YESTERDAY'S Sunday Times, a report from Francistown in... (3)

Con esas palabras empieza *Summertime*, describiendo un asesinato múltiple y al parecer de motivo racial en Botswana. Según

de la narración son verosímiles— y la autoficción intrusiva —el autor no es personaje ni aparece en la trama—.

podemos leer en el índice, el primer apartado del libro está formado por un conjunto de notas del propio Coetzee elaboradas entre 1972 y 1975. El primer fragmento ahonda en las consecuencias de las muertes de una familia de clase alta por parte de quienes se desconoce si eran negros o llevaban la cara ennegrecida, ya que algunos testigos afirmaron haberlos escuchado hablar en afrikaans. Todo indica que el texto se corresponde con las reflexiones del autor sobre estos acontecimientos, lo que sumado al conocimiento de que *Summertime* se trata de la tercera parte de la autobiografía confirma que nos encontramos frente a la voz narrativa de Coetzee. Sin embargo, con analizar las primeras palabras encontramos una primera incoherencia, una primera mentira: el 22 de agosto de 1972 fue martes, no lunes, por lo que el *Sunday Times* no podía ser del día anterior.

El hecho de que el libro empiece con una incorrección de este tipo parece ser una declaración de intenciones respecto al tono que va a acompañar al conjunto de la obra. El lector habitual probablemente sospecharía, de haberlo encontrado, que Coetzee ha calculado muy bien la inclusión de ese desliz tan prematuro, y es que el autor se siente cómodo en ese juego de tergiversación de los dos niveles de verdad que defiende. Por lo tanto, esa idea de distorsión casi necesaria de la obra a través de mecanismos textuales, estilísticos o retóricos para llegar a una verdad esencial es extremadamente importante para entender la forma en que Coetzee comprende lo que significa escribir (Uhlmann, 2012: 754).

Decíamos que en la primera entrevista de *Doubling the point*, el propio autor apunta a que en un sentido amplio toda la escritura es autobiográfica. Cada texto que escribimos guarda en mayor o menor medida algo de nosotros, cuenta nuestra verdad. A partir de esa observación, Coetzee defiende que la cuestión de contar la verdad de cada uno no trata tanto de hablar de hechos corroborables como de construir un discurso propio y continuo a través de todas sus obras —ficciones y ensayos—. Teóricos como Uhlmann consideran, a partir de estas palabras, que Coetzee emplea en *Summertime* errores y anacronismos como el descrito con anterioridad para establecer una estrategia formal con la que buscar esa verdad elevada que no presta atención a detalles como fechas o sucesos concretos (2012: 748). Desde ese punto de vista, introducir fallos deliberados en el discurso provoca la ruptura de la atención del lector hacia ese aspecto y le

permite focalizarse exclusivamente en temas de mayor calado que no dependen de información más o menos contrastable.

Sin embargo, el lector no tiene por qué detectar esos pequeños errores de veracidad en el libro. Que el 22 de agosto de 1972 fuera un martes o un lunes es una mera anécdota al lado de la enorme incongruencia introducida por el autor al afirmar que está muerto. A la falta de veracidad del relato se suman otros factores que dificultan aún más la reconstrucción de una biografía fehaciente del autor. En la búsqueda de esa verdad superior, Coetzee no duda en convertir en ficción cada acontecimiento narrado en *Summertime* y además evita que tengamos una visión clara de su persona en dichas narraciones. Para empezar, el propio entrevistador y principal filtro cognitivo a través del que observamos la figura del escritor sudafricano confiesa que nunca ha conocido en persona a Coetzee. Esta afirmación sirve para que comprendamos que cualquier idea sobre el personaje biografiado se construye a partir de los testimonios de terceras personas.

Por otro lado, esos personajes que han conocido a Coetzee en persona hablan de él dejándolo en un continuo segundo plano, lo que dificulta la tarea de construir la figura del escritor al interferir con información personal que nos arrastra a imaginar las mentes de los entrevistados. A este respecto, Julia dice:

Mr Vincent, I am perfectly aware it is John you want to hear about, not me. But the only story involving John that I can tell, or the only one I am prepared to tell, is this one, namely the story of my life and his part in it, which is quite different, quite another matter, from the story of his life and my part in it. My story, the story of me, began years before John arrived on the scene and went on for years after he made his exit. In the phase I am telling you about today, Mark and I were the protagonists, John and the woman in Durban members of the supporting cast. So you have to choose. Are you going to take what I offer or are you going to leave it? Shall I call off the recital here and now, or shall I go on? (43)

De nuevo la protagonista es consciente de su papel en la historia que se está contando. Constata algo que el propio lector está observando, y es que Coetzee está siendo descrito a través no solo de la perspectiva de otro, sino a través de la vida de otro. Esta traba deliberadamente colocada por el autor nos lleva a que cualquier

intento de empatía, simpatía o antipatía nazca no hacia él sino hacia sus personajes, y siempre bajo la dificultad añadida de leer sus continuas alusiones a la propia obra, esa autorreferencia recurrente que hemos comentado en más de una ocasión. Como resultado, *Summertime* se convierte en una obra cuya lectura no emociona, o mejor dicho, no conmociona, donde la transportación del lector se ve impedida en ocasiones por un discurso que nos recuerda su propia naturaleza artificiosa, y donde su escritor juega con nuestra distancia hacia el relato de forma que podamos desarrollar un mayor criticismo no tanto hacia los personajes y sus acciones, sino hacia las estrategias narrativas.

Pero es que además de esas trabas a la inmersión en el universo ficcional, el lector debe lidiar con la presencia de narradores no fiables. Adriana es un claro ejemplo de este tipo de voz en la que no podemos confiar y con la que tenemos que hacer el esfuerzo adicional de tratar de imaginar cuáles fueron los acontecimientos que realmente tuvieron lugar en la historia. El lector lo puede ir viendo durante todo el relato de la entrevistada, pero sobre todo se observa cuando hacia el final dice lo siguiente:

I can see how a lonely and eccentric young man like Mr Coetzee, who spent his days reading old philosophers and making up poems, could fall for Maria Regina, who was a real beauty and would break many hearts. It is not so easy to see what Maria Regina saw in him; but then, she was young and impressionable, and he flattered her, made her think she was different from the other girls and had a great future.

Then when she brought him home and he laid eyes on me, I can see he might change his mind and decide to make me his true love instead. (191-192)

Esta versión de los acontecimientos está totalmente polarizada desde el punto de vista de la mujer, lo que nos obliga a realizar una tarea adicional a la propia interpretación de su discurso: no solo tenemos que entender qué sucede e imaginarlo, sino también imaginar, en otra capa de significado, la intencionalidad del personaje que cuenta la historia, y en definitiva, de la mente que hay detrás de su voz. Como en el caso paradigmático de *Lolita* de Nabokov, tenemos que saber ponernos en la piel del narrador-personaje y conocerlo lo suficiente como para saber cuándo miente y por qué motivos.

Tal como hemos visto, todas estas técnicas y herramientas nos obligan como lectores a seguir el camino que construye Coetzee para ese fin, viéndonos en la posición de tener que aceptar que la verdad factual está en un segundo plano dentro de su alterbiografía y teniendo que dedicar nuestros esfuerzos a comprender qué verdad superior pretende contarnos a través del testimonio de los entrevistados, de las palabras del entrevistador e incluso de los cuadernos de notas con que empieza y acaba el relato.

Esta es solo una muestra más de que el escritor es plenamente consciente de las estrategias de interpretación a las que deben recurrir sus lectores en ese desplazamiento con el que tomamos distancia y abandonamos de forma intermitente la transportación al universo que Coetzee construye para relatar su pasado. Pero donde realmente saca a relucir todos sus recursos de interacción con el lector es a través de sus habilidades metanarrativas. Pese a que Coetzee haya afirmado en más de una ocasión que cree en los recursos del inconsciente y que, por tanto, se muestra renuente a sondear las fuentes de su inspiración, su práctica literaria demuestra sobradamente que no desconoce ni desatiende los mecanismos de la mente del lector cuando leemos fragmentos como el siguiente:

You must be getting worried. What have I let myself in for? you must be asking yourself. How can this woman pretend to have total recall of mundane conversations dating back three or four decades? And when is she going to get to the point? So let me be candid: as far as the dialogue is concerned, I am making it up as I go along. Which I presume is permitted, since we are talking about a writer. What I am telling you may not be true to the letter, but it is true to the spirit, be assured of that. Can I proceed? (32)

Esta es una nueva muestra de que el relato se hace plenamente autoconsciente en determinados instantes y, con ello, nos hace redirigir la mirada hacia su propia construcción. De hecho, las autorreferencias son continuas a lo largo de *Summertime*. Un poco más adelante del fragmento anterior, la propia Julia dice “I am perfectly aware how much I was behaving like a character in a book” (34) lo que nos recuerda inevitablemente a Susan Barton en *Foe*. El carácter intertextual se acentúa unas páginas después y se extiende a *Slow Man*: “I mean, he never wrote about me. I never entered his books. Which

to me means I never quite flowered within him, never quite came to life” (36). Igual que Paul Rayment, Julia parece intuir su poco interés como personaje literario y lo trae a colación en la propia narración. Que todos estos recursos metanarrativos muevan nuestra atención de la historia al texto que la contiene acaba teniendo el efecto colateral cognitivo antes comentado: la ruptura de la transportación del lector al mundo narrativo del relato. Por ejemplo, cuando llevamos más de diez páginas inmersos en el relato que el entrevistador ha preparado a partir del testimonio de Margot, ella irrumpe diciendo lo siguiente: “Now I must protest. You are really going too far. I said nothing remotely like that. You are putting words of your own in my mouth”. (119).

Esa aparición repentina interrumpe la transportación al mundo posible de la narración de Margot, aunque no es la única forma en que Coetzee consigue que tomemos la distancia crítica que desea en sus lectores. Sea a través de estas injerencias, o simplemente moviendo el discurso hacia una temática que inevitablemente nos lleve a una reflexión que rompa la burbuja que contiene la construcción del mundo narrativo, nuestra atención vaga entre distintos niveles ontológicos. En algunos casos, el nivel al que nos vemos trasladados es el de nuestro mundo real. Son los momentos en que la atención la requiere la propia obra, el libro físico que tenemos en nuestras manos. Por ejemplo, cuando se hace referencia explícita a *Summertime*: “I suspect it was intended to fit into the third memoir, the one that never saw the light of day. As you will hear, he follows the same convention as in *Boyhood and Youth*, where the subject is called 'he' rather than 'I'. (205).

Coetzee logra de esta manera entrar en diálogo con las dos obras anteriores a través de la tercera, donde explica una imposibilidad lógica: que no se llegó a escribir, pese a que lo escribe en esa misma obra. Otra vez la verdad factual se ve traicionada, y otra vez el lector es expulsado del mundo ficcional para que observe con atención el libro que tienen entre las manos.

En otras ocasiones, la ruptura de la transportación literaria explota la primera burbuja ontológica pero mantiene otra mayor que la contenía. Es el caso del fragmento comentado en que Margot interviene en la narración del señor Vincent para protestar. En esa situación, la inmersión en el universo del relato del entrevistador se ve interrumpida, pero en cambio podemos seguir imaginando a la

propia Margot como persona con vida propia. Por lo tanto, aunque no en el mismo nivel en que se estaba produciendo, la transportación sigue teniendo lugar.

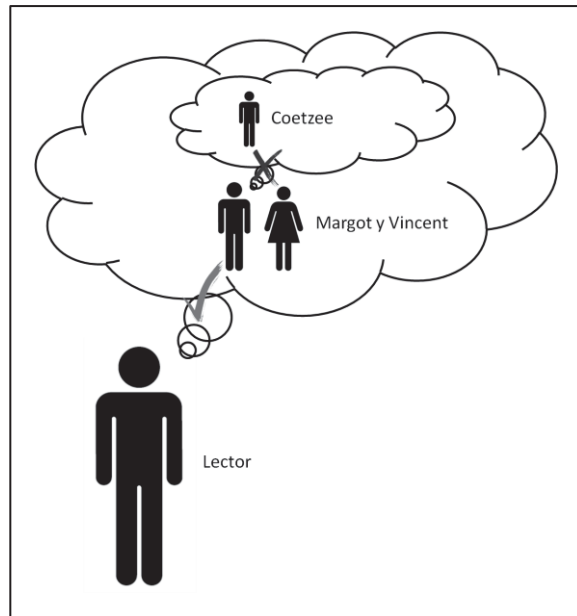


Figura 2. Ruptura parcial de la transportación literaria

En definitiva, *Summertime* parece estar construida con la intención de esconder a Coetzee, el autobiógrafo real, detrás de capas y capas que eviten que el lector pueda verle al desnudo, forzándole a su vez a interpretar toda esa información para llegar a un juicio crítico sobre su figura. Ficciones, personajes que hablan de él en tercera persona o narradores no fiables ocupan el primer nivel de ocultación que tiene lugar en el propio universo narrativo de la obra, y toda una capa metaficcional y autorreferencial acaba de desviar nuestra atención del principal cometido de la lectura de una autobiografía: conocer al personaje biografiado.

Sin embargo, de la misma forma que Coetzee distrae a sus lectores para que no puedan verle con claridad y exige de ellos un esfuerzo intelectual en lo que debería ser una mera recopilación de acontecimientos veraces, también trata de explicar sus intenciones y dejarlas claras en el propio relato:

Mme Denoël, I have been through the letters and diaries. What Coetzee writes there cannot be trusted, not as a factual record — not because he was a liar but because he was a fictioneer. In his letters he is making up a fiction of himself for his correspondents; in his diaries he is doing much the same for his own eyes, or perhaps for posterity. As documents they are valuable, of course; but if you want the truth you have to go behind the fictions they elaborate and hear from people who knew him directly, in the flesh. (225-226)

Dando esa vuelta de tuerca, Coetzee ofrece en este párrafo una nueva definición de su forma de escribir y de su manera de contar la verdad. Presentándose como un creador de ficciones, el autor apoya la idea de que en su narración no es tan importante la veracidad de lo que cuenta como el propio acto de contar. Sin embargo, vuelve al juego del despiste al remitirnos a las voces de quienes lo conocieron para conocer esa verdad, cuando sabemos que esos conocidos suyos no son más que el resultado de sus ficciones. Que además todo esto sea presentado como contenido del propio texto de *Summertime* probablemente da lugar a una única interpretación posible por nuestra parte: tal como dice el señor Vincent, no es posible confiar en lo que Coetzee escribe, pero a la vez, solo a través de sus textos podemos conocerle. Pura contradicción.

3. SIMPATÍA HACIA EL AUTOR

Llegado a este punto del análisis parece bastante claro que Coetzee no ha pretendido hacer de *Summertime* una autobiografía tradicional, y que, a diferencia de lo que sucede con ese formato, la posibilidad de conocer una verdad factual sobre su pasado es extremadamente difícil dado su esfuerzo por convertir el texto en una confesión ficcional a través de personajes inventados. Además cuenta con tintes metanarrativos y continuas alusiones a la naturaleza de la propia obra, abriendo una distancia cada vez mayor entre lector y mundo narrativo que entorpece el fenómeno de la transportación. A esa separación debemos sumar que el escritor no se convierte en el habitual yo de este tipo de obra, sino que abraza ese él con que se refieren los entrevistados, el entrevistador e incluso él mismo en sus cuadernos de notas.

Esta estrategia, que como ya hemos dicho logra acercarse a su figura sin entrar en ningún tipo de introspección —o al menos, no de forma visible—, también puede entenderse como la manera en que el autor por

fin puede convertirse en el Otro, una figura que acostumbra a estar presente en sus obras y hacia la que siempre ha sentido una especial simpatía. Según explica Nicholas Meihuizen:

Working on Beckett in a scholarly way was, he says, a means for him to express this delight. Again, why would this not have been so in the case of the alternative Beckett? Coetzee claims he was attracted to Ford Maddox Ford, because of Ezra Pound's praise of his style, but, in a thought provoking conflation, he was also attracted to Ford because of the fact that he was an "outsider", a position with which Coetzee clearly empathises. (2011: 10).

El escritor es el Otro dentro de su propio relato al describirse a través de los ojos de unos personajes que, atendiendo a sus personalidades, nos dan la impresión de estar modulando a voluntad la imagen que tienen del autor. Nos alejamos de la búsqueda de una descripción objetiva para tener que contentarnos con un conjunto de testimonios sesgados que deben interpretarse en función de la psicología de los entrevistados para decidir en qué grado están diciendo la verdad. Por ejemplo, Julia describe al escritor como alguien que estaba muy absorto en su compra, que parecía fuera de lugar, como un pájaro, o que tenía un aire de sordidez, un aire de fracaso. Más adelante, dudando de que además de la madre de Coetzee, alguna otra mujer le haya podido amar, incluso dice lo siguiente:

...if he was neither rich nor handsome nor appealing — none of which he was — then, if he was not clever, there was nothing left to be. But of course he had to be clever. He even looked clever..." y que "You must believe me when I tell you that nothing — nothing! — could have been further from my mind than flirting with this man. For he had no sexual presence whatsoever. (24)

El lector no puede evitar ser consciente de que una creación ficcional como Julia está sirviendo de voz para que el propio Coetzee exprese la visión que ha creado para ese personaje. Julia nace de la imaginación de Coetzee y de la imaginación de Julia nace la construcción del autor. El escritor construye así una metarrepresentación de sí mismo con un paso adicional a la hora de ejercer nuestra teoría de la mente. Lo que en una autobiografía clásica sería «pienso X» se convierte de esta forma en «ella piensa que él piensa X». Ante un relato confesional deliberadamente ficcional como este, ¿qué parte hay de verdad en la visión de las distintas voces que lo construyen? O planteado de otra manera, ¿qué características

de las descritas se pueden atribuir al autor? El Coetzee que se describe en las páginas de *Summertime* es muy cercano a su imagen pública. Un personaje huraño, celoso de su intimidad, serio, que parece demostrar poca empatía hacia los otros. Sin embargo, los lectores no podemos dejar de preguntarnos si lo que pretende el escritor es mantener esa imagen que le sirve como máscara con la que proteger su intimidad, o si en parte está empleando el relato como una confesión mediante la que confirmar lo que muchos sospechan.

Sea un retrato fiel de su personalidad o una caricatura de la misma, Coetzee se muestra muy interesado en presentarse como un secundario de todas las historias que componen *Summertime*, pero a la vez de recordarnos que él es el hilo conductor de todas ellas. A medida que construye a los distintos entrevistados se va asomando en sus páginas, modificando a voluntad la realidad para construir en su lugar las subjetividades propias de cada uno de los personajes y, con ello, la visión que deberían tener de él. Teniendo este aspecto presente, los cuadernos de notas con que empieza y termina la obra pueden causar en el lector una recepción distinta. En esos fragmentos no parece ser nadie más que el propio escritor quien escribe y da voz al relato. Siendo así, la duda respecto a la presencia de cierto grado de introspección se cierne sobre esas páginas. Por ejemplo, en mitad del cuaderno de notas aparece la siguiente anotación personal: “*Features of his character that emerge from the story: (a) integrity (he declines to read the will as she wants him to); (b) naiveté (he misses a chance to make some money)*” (12).

Coetzee está interfiriendo de forma deliberada en el modelo mental que estábamos construyendo sobre su persona y con ello precisa distintos rasgos que no teníamos por qué haberle atribuido –integridad, ingenuidad-. El resultado depende en gran medida de la fiabilidad que asignemos al narrador. Si lo consideramos una voz fiable, añadiremos esos aspectos de personalidad a nuestro modelo de Coetzee. En cambio, si sospechamos que el narrador no es fiable, actuaremos en consecuencia y mantendremos las ideas anteriores que tuviéramos hacia el escritor.

Al final, sea el personaje sórdido y sin presencia sexual de un testimonio, o el ser íntegro e ingenuo de las notas, ninguna de las descripciones está cerca de la idea que pueda tener un lector de lo que es un personaje heroico, admirable. Tendemos a asociar a Coetzee con cualquiera de sus personajes antiheroicos, como Paul Rayment o Michael K. Dice Julia sobre este tema:

I can't say I like *Dusklands*. I know it sounds old-fashioned, but I prefer my books to have proper heroes and heroines, characters you can admire. I have never written stories, I have never had ambitions in that direction, but I suspect it is a lot easier to make up bad characters — contemptible characters — than good ones. That is my opinion, for what it is worth. (56)

Coetzee expresa a través de esta suerte de autocrítica velada una opinión puramente subjetiva no solo hacia la obra mencionada, sino hacia la gran mayoría de sus novelas. Los personajes de Coetzee, como el propio Coetzee reflejado en las páginas de *Summertime*, son seres que se alejan de la figura clásica del héroe y están llenos de defectos que en su mayor parte evitan cualquier acercamiento empático a los mismos. No podemos decir lo mismo de sus personajes secundarios, pero los protagonistas acostumbra a tener cierto denominador común que desasosiega al lector por su alejamiento de cualquier interpretación maniquea hacia su personalidad, su moral o sus valores. Sentir empatía o simpatía hacia estos personajes es una labor dificultosa, y es probable que tengamos que aceptar la derrota en más de una ocasión.

Hilmar Heister explora en “Mirror Neurons and Literature: Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee” (2014) la forma en que Coetzee utiliza a Elisabeth Costello para apremiarnos a utilizar nuestra imaginación y nuestra empatía accediendo a la experiencia del Otro —en concreto, de los animales— y así comprenderlo mejor. El autor explica que imaginarnos a nosotros mismos como otros —ponernos en su posición— se diferencia del proceso mediante el que imaginamos al otro como tal, manteniendo en el segundo caso la separación entre yo y él. Mientras que la primera aproximación puede llevar a lo que se conoce como contagio emocional —sentir o expresar emociones similares a las de otros—, es la segunda la que permite un acercamiento empático completo dado que para sentir empatía es necesario que se mantenga esa autonomía entre individuos.

Estas dos posiciones se observan en la narrativa de Coetzee a través del uso de diferentes perspectivas en sus narradores. El uso del narrador homodiegético en primera persona en algunas de sus primeras obras promovía una atención empática hacia sus personajes —Magda, Jacobus Coetzee— pero difícilmente conseguía causar simpatía hacia ellos. Además, estos personajes tenían relaciones difíciles con los otros, lo que ponía nuevas trabas a cualquier sentimiento empático hacia ellos. El resultado de este contraste entre la perspectiva del narrador y sus

relaciones interpersonales en la novela acababa por mantener a los lectores a cierta distancia emocional de los acontecimientos narrados pero a la vez ofrecía una visión muy íntima de las mentes de sus protagonistas, lo que paradójicamente podía permitir la generación de empatía a pesar de la aversión que pudieran provocar los personajes.

Probablemente deberíamos situar *Disgrace* en un punto intermedio entre esa perspectiva en primera persona y el uso de la tercera persona del que hablaremos a continuación. En esa novela el narrador heterodiegético nos habla desde la perspectiva del protagonista, David Lurie. Es decir, Lurie es quien ve los acontecimientos, pero un narrador ajeno a él es quien los cuenta. El filtro cognitivo que supone la mente de Lurie hace que todo el relato esté sesgado a partir de sus prejuicios, ideas y pensamientos, llevando en última instancia al lector a verse obligado a ponerse en su piel para acceder a todos los hechos de la historia.

La última etapa creativa de Coetzee avanza en ese sentido y está más asociada al uso de la narrativa construida desde la perspectiva en tercera persona, lo que permite a los lectores un acercamiento a los acontecimientos narrados y un alejamiento de la mente del protagonista o narrador del relato. Respecto a la peculiaridad de la trilogía autobiográfica de Coetzee, Heister declara lo siguiente:

In the ‘memoir’ trilogy this narrative subject is a proxy of Coetzee himself, a constructed version of himself seen in retrospect. Summertime adds a polyphonic murmur of voices by adding interviews with a more or less fictional cast of people who knew Coetzee and report their encounters with him, affording a multitude of perspectives which create a multi-faceted image of the persona constructed by the author. Here then we encounter an instance of the sympathetic imagination employed in a process of self-evaluation, a seemingly “endless cathartic exercise” as Julia, one of the interviewees, says (59). Coetzee engages with himself in a mode of empathy; even when the picture he draws is neither flattering nor necessarily favourable (as is often the case) it helps the author gain a new perspective towards some complexly composite versions of himself. (Heister, 2014: 106-107)

Precisamente a ese “Coetzee engages with himself in a mode of empathy” nos estábamos refiriendo en el apartado anterior cuando afirmábamos que en la alterbiografía es imprescindible que el autor sea capaz de observarse como Otro y con ello, desarrolle una teoría de la mente respecto a sí mismo, lo que en última instancia le puede permitir empatizar

a un nivel ficcional consigo mismo. Recordemos que para que la empatía tenga lugar debe existir autonomía entre dos individuos: el que siente una emoción concreta y el que empatiza con este y acaba sintiendo lo mismo. Es por tanto lógico pensar que no podemos empatizar con nosotros mismos desde un punto de vista introspectivo, ya que no se produce esa autonomía entre distintos registros del yo. En cambio, adoptando el papel del Otro, o más bien narrándose a sí mismo como ese Otro, lo que Coetzee consigue es escindir su persona en dos individuos distintos: el sujeto del enunciado y el de la enunciación. El primero es quien experimenta los acontecimientos de la historia, mientras que el segundo los observa e interpreta a través de la voz de algunos de los personajes. Como resultado, Coetzee logra verse a sí mismo desde la perspectiva de sus personajes como alguien ajeno, lo que posibilita que estos seres ficcionales sientan empatía hacia su doble. Algunos logran efectivamente empatizar con él —Martin—, pero otros, por el contrario, no solo no empatizan sino que se muestran visiblemente hostiles hacia él —Adriana—. La empatía, al final, es cosa de dos —o en el caso de *Summertime*, de uno que a su vez son muchos—.

CONCLUSIONES

Coetzee ha demostrado a lo largo de su carrera ser un gran experto en el dominio de los elementos extradiagéticos de sus obras. Ya en *Dusklands* fue capaz de crear múltiples niveles narrativos en dos relatos que, como decíamos anteriormente, contenían en su discurso las dos piedras angulares de su creación literaria: la presentación de espacios hostiles a un nivel moral que ponen a prueba los valores y principios del lector al promover reflexiones alejadas de cualquier visión maniquea; y la construcción de textos metaficcionales que emplean la autorreferencia de los mismos para otro tipo de reflexiones, esta vez dirigidas a la naturaleza de los relatos y al papel del creador y el receptor en ellos.

Scenes from Provincial Life y, en concreto, *Summertime*, se adentran en el terreno de la autobiografía y, como no podía ser de otra forma en Coetzee, exploran sus límites para ofrecer al lector una visión renovada de este tipo de relato. La búsqueda de una verdad superior y no empírica y la importancia de la figura del Otro hacen del tercer volumen de esta autobiografía una suerte de ejercicio autoficcional y autorreferencial que convierte el resultado en lo que Coetzee llama *autrebiography*, la

autobiografía del Otro, o como hemos decidido llamarlo, una alterbiografía.

Tal como dice el señor Vincent en la entrevista a Sophie Denoël, Coetzee no es un embustero sino un creador de ficciones. Que lo afirme uno de sus personajes ficticiales es, sin duda, un simpático guiño a esa personalidad que el escritor ha ido creando para nosotros, una personalidad que, según podemos intuir a través del análisis de sus obras, no deja de ser otra de sus creaciones ficticiales, tal vez la mayor de todas. Toda escritura es autobiográfica, defiende, y nos repite en distintas ocasiones que en sus obras no hay mentira, sino fragmentos de la Verdad. Sin embargo, el lector crítico no puede evitar pensar que, tal vez, esa verdad, o esa Verdad, no sea más que otra ficción. ¿Acaso no lo son todas?

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César (2006), *Cómo me hice monja*, Barcelona, Debolsillo.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Altmann, Ulrike, Bohrn, Isabel C., Lubrich, Oliver, Menninghaus, Winfried y Jacobs, Arthur M. (2014), “Fact vs Fiction - How Paratextual Information Shapes our Reading Processes”, *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 9(1), pp. 22-29.
- Anderst, Leah (2015), “Feeling with Real Others: Narrative Empathy in the Autobiographies of Doris Lessing and Alison Bechdel”, *Narrative*, 23(3), pp. 271-290.
- Antón-Pacheco, Luisa (2013), “Las memorias ficcionalizadas de J.M. Coetzee: *Boyhood, Youth y Summertime*”, *EPOS*, XXIX, pp. 337-356.
- Attridge, Derek (2004), *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago, University of Chicago Press.
- Baena, Rosalía (2000), “*Childhoods*: La autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”, *RILCE*, 16(3), pp. 479-489.

- Bateson, Gregory (1973), *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, University of Chicago Press.
- Bruner, Jerome (1988), *Realidad mental y mundo posibles*, Barcelona: Gedisa.
- Cardoen, Sam (2014), “The Grounds of Cynical Self-Doubt: J.M. Coetzee’s *Boyhood*, *Youth* and *Summertime*”, *Journal of Literary Studies*, 30(1), pp. 94-112.
- Casas, Ana, (ed.) (2012), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Barcelona: Arco Libros.
- Casas, Ana, (ed.) (2014), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana.
- Coetzee, John Maxwell (1969), *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis*, Texas, University of Texas.
- Coetzee, John Maxwell (1974), *Dusklands*, Nueva York, Penguin Books, 1996. Trad. esp.: *Tierras de poniente*, Barcelona, Random House Mondadori, 1999.
- Coetzee, John Maxwell (1986), *Foe*, Londres, Penguin Books, 1987. Trad. esp.: *Foe*, Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- Coetzee, John Maxwell (1992), *Doubling the Point: Essays and Interviews*, ed. Attwell, D., Cambridge, Harvard University Press.
- Coetzee, John Maxwell (1997), *Boyhood: Scenes from Provincial Life*, Londres, Secker&Warburg. Trad. esp.: *Infancia*, Barcelona, Random House Mondadori, 2000.
- Coetzee, John Maxwell (2002), *Youth*, Londres, Secker&Warburg. Trad. esp.: *Juventud*, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.
- Coetzee, John Maxwell (2004), *Costas extrañas*, Barcelona, Random House Mondadori.

- Coetzee, John Maxwell (2009a), *Summertime*, Londres, Vintage. Trad. esp.: *Verano*, Barcelona, Random House Mondadori, 2009.
- Coetzee, John Maxwell (2009b), *Mecanismos internos*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Coetzee, John Maxwell y Kurtz, Arabella (2015), *El buen relato*, Barcelona, Penguin Random House.
- Colonna, Vincent (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en littérature*, Tesis Doctoral, EHESS.
- Colonna, Vincent (2012), "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción", en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Barcelona: Arco Libros.
- D'Hoker, E. (2006), "Confession and Atonement in Contemporary Fiction: J. M. Coetzee, John Banville, and Ian McEwan", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 48(1), pp. 31-43.
- Darrieussecq, Marie (2012), "La autoficción: un género poco serio", en Casas, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Barcelona: Arco Libros.
- Doubrovsky, Serge (1977), *Fils*, París, Galilée.
- Galván, Juan Fernando (2010), "Cuando el 'yo' es 'él': la autobiografía de J. M. Coetzee", *Revista de Occidente*, 344, pp. 43-63.
- Garrido, Antonio, (ed.) (1997), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros.
- Garrido, Antonio (2013), "Metamorfosis de la autobiografía (a propósito de J.M. Coetzee)", en González, F., Moreno, F.A., Villar, J.F. (ed.), *Literatura, pasión sagrada. Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 383-398.

- Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, París: Éditions du Seuil.
- Gerrig, Richard J. (1993), *Experiencing Narrative Worlds*, Boston, Yale University Press.
- Green, Melanie C. (2004), “Transportation into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism”, *Discourse Processes*, 38(2), pp. 247-266.
- Green, Melanie C. y Brock, Timothy C. (2000), “The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives”, *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), pp. 701-721.
- Green, Melanie C. y Carpenter, Jordan M. (2011), “Transporting into Narrative Worlds: New Directions for the Scientific Study of Literature”, *Scientific Study of Literature*, 1(1), pp. 113-122.
- Guarracino, Serena (2013), “The Postcolonial Writer in Performance: J.M. Coetzee’s *Summertime*”, *Alicante Journal of English Studies*, 26, pp. 101-112.
- Gusdorf, Georges (1980), “Conditions and limits of autobiography”, en Olney, James (ed.), *Autobiography, essays theoretical and critical*, Princeton: Princeton University Press, pp. 28-48.
- Heister, Hilmar (2014), “Mirror Neurons and Literature: Empathy and the Sympathetic Imagination in the Fiction of J.M. Coetzee”, *MediaTropes eJournal*, 4(2), pp. 98-113.
- Jahn, Manfred (1997), “Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology”, *Poetics Today*, 18(4), pp. 441-468.
- Lejeune, Philippe (1991), “El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 47-61.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion.

- de Man, Paul (1979), "Autobiography as De-facement", *MLN*, 94(5), pp. 919-930.
- Mar, Raymond A., Mason, Malia F. y Litvack, Aubrey (2012), "How Daydreaming Relates to Life Satisfaction, Loneliness, and Social Support: The Importance of Gender and Daydream Content", *Consciousness and Cognition*, 21(1), pp. 401-407.
- Martín, Alfonso (2016), "Mundos imposibles: autoficción", *Actio Nova*, 0, pp. 161-195.
- Meihuizen, Nicholas (2011), "Beckett and Coetzee: Alternative Identities", *Literator*, 32(1), pp. 1-19.
- Neuman, Justin (2011), "Unexpected Cosmopolitans: Media and Diaspora in J. M. Coetzee's *Summertime*", *Criticism*, 53(1), pp. 127-136.
- Oatley, Keith y Olson, David (2010), "Cues to the Imagination in Memoir, Science, and Fiction", *Review of General Psychology*, 14(1), pp. 56-64.
- Pontón, Gonzalo (2009), "La autobiografía según J. M. Coetzee: a propósito de *Summertime*", *Quimera*, 312, pp. 20-24.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- Premack, David y Woodruff, Guy (1978), "Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind?", *The Behavioral and Brain Sciences*, 34(1), pp.1401-1407.
- Prince, Gerald (1980), "Introduction to the Study of the Narrate", en Tompkins, J.P. (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 7-25.

- Richardson, Alan (2015), "Imagination: Literary and Cognitive Intersections", en Zunshine, Lisa (ed.), *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 225-245.
- Ródenas, Domingo (2010), "El estilo tardío y la autorrepresentación", *Revista de Occidente*, 344, pp. 23-42.
- Schmidt, Siegfried J. (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus Humanidades.
- Schmitt, Arnaud (2014), "La autoficción y la poética cognitiva", en Casas, Ana (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, pp. 45-64.
- Smallwood, Jonathan, Brown, Kevin, Baird, Benjamin y Schooler, Jonathan W. (2012), "Cooperation Between the Default Mode Network and the Frontal-Parietal Network in the Production of an Internal Train of Thought", *Brain Research*, 1428, pp. 60-70.
- Smallwood, Jonathan, Gorgolewski, Krzysztof J., Golchert, Johannes, Ruby, Florence J.M., Engen, Haakon, Baird, Benjamin y Margulies, Daniel S. (2013), "The Default Modes of Reading: Modulation of Posterior Cingulate and Medial Prefrontal Cortex Connectivity Associated with Comprehension and Task Focus While Reading", *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, pp. 1-10.
- Uhlmann, Anthony (2012), "J.M. Coetzee and the Uses of Anachronism in *Summertime*", *Textual Practice*, 26(4), pp. 747-761.
- Walton, Kendall (1993), *Mimesis as make-believe*, Cambridge, Harvard University Press.