



Reseñas

Coetzee, J. M. *Costas extrañas. Ensayos, 1986-1999*. Barcelona: Debate, 2005. 364 págs.

Los textos reunidos en *Costas extrañas* son, en su mayoría, conferencias y reseñas cortas que aparecieron publicadas en suplementos literarios, revistas y, en el caso de los ensayos sobre Daniel Defoe y Daphne Rooke, como introducción y epílogo, respectivamente, de sus novelas (*Robinson Crusoe* y *Mittee*). Se trata de veintiséis ensayos organizados según un criterio más o menos territorial. Es decir, salvo algunas excepciones (Jorge Luis Borges, A. S. Byatt, Caryl Phillips), los escritos aparecen en bloques según la lengua o la nacionalidad de los autores comentados: los ingleses, Samuel Richardson, Daniel Defoe y —resaltando las circunstancias de su asimilación a la cultura inglesa— T. S. Eliot; los holandeses, Marcellus Emants, Harry Mulisch y Cees Nooteboom; Rilke, Kafka, Musil y Josef Skvorecky, quienes escribieron principalmente en alemán; los rusos, Joseph Brodsky y Dostoievski; los cuatro escritores orientales, Salman Rushdie (India), Aharon Appelfeld (Israel), Amos Oz (Israel) y Naguib Mahfuz (Egipto); y, finalmente, Thomas Pringle, Daphne Rooke, Nadine Gordimer, Doris Lessing, Breyten Breytenbach, Alan Paton, Helen Suzman y Noël Mostert conforman el extenso grupo de escritores surafricanos. Es muy probable que tal forma de presentar los textos origine el título del libro, que también puede deberse a la evidente preocupación de Coetzee por el problema del arraigo y el desarraigo, en relación con la producción de un escritor. Buena parte de sus comentarios críticos se ocupará de reflexionar sobre la situación de un autor o su obra con respecto a su lengua, a su nacionalidad o a las circunstancias políticas, sociales o raciales de su país.

Los ensayos, numerosos y disímiles, pueden abordarse como un todo en la medida en que Coetzee, en tanto crítico, cuenta con unas herramientas específicas para abordar los textos. Bien puede leerse un ensayo y encontrar en él comentarios puntuales sobre la traducción o la génesis de una obra cualquiera, o bien pueden rastrearse problemas que reaparecen a lo largo del libro. En sus reflexiones, el autor despliega un conocimiento profundo de los textos. También demuestra un conocimiento profundo de obras críticas sobre las novelas que comenta, y a partir de esas posiciones construye una distinta. Sus interpretaciones suelen ser así observaciones precisas sobre las obras, más que lecturas arriesgadas. Se sirve, igualmente,

de elementos biográficos y autobiográficos, no como explicaciones de las obras, sino, más bien, como formas distintas de leer, rasgo éste que hace su crítica mucho más tolerante con otros discursos, aun cuando éstos no estén en consonancia con el pensamiento del autor. Un ejemplo muy interesante del diálogo con otro tipo de discurso se ve en el ensayo sobre *Clarissa*, de Samuel Richardson. Dice Coetzee que alguna vez concibió la idea de una adaptación cinematográfica de la novela y, tiempo después, supo que el proyecto ya se había realizado, sin su intervención, y con resultados muy por debajo de sus expectativas. La diferencia que Coetzee marca con respecto a la lectura de los productores de la película parte de la escogencia de la actriz que representa a Clarissa. Ésta, dice, es una muchacha bastante normal, un poco atractiva pero no de una belleza sobrecogedora, de acuerdo con las características de la heroína del libro de Richardson. A partir del comentario sobre la actriz, Coetzee inicia una reflexión sobre la belleza y termina concluyendo que la actitud de Lovelace, el villano de la novela, será justamente la reacción de “un hombre que ha sido golpeado por la belleza de una mujer” (41). Dicha lectura difiere de la convencional, según la cual Lovelace es un cazador y las mujeres son su presa. Al persistir en su negativa de entregarse, Clarissa se transforma a los ojos de Lovelace; la impenetrabilidad de la mujer aviva el deseo de su pretendiente, quien, movido por la obsesión que le produce el misterio de esa mujer, termina forzándola. Y es que la virginidad de Clarissa es otro de los hilos con que Coetzee teje su lectura de la novela. Se ha dicho que Richardson no empleó la noción de virginidad en términos cristianos, es decir, no la está asumiendo como una virtud sino como una condición médica; algo indecoroso para discutirlo en público, por demás. Tras la violación, Clarissa siente que ya no es la misma. Para introducir su propia lectura de la novela, Coetzee entabla un diálogo con textos de corte feminista, sin que se trate nunca de descalificar sino de exponer distintas posiciones. De acuerdo con la interpretación feminista de la violación, la muchacha ha sido degradada de ser humano a mero sexo. O, también: de la cualidad divina que emana del misterio impenetrable de la virgen, la mujer, a través de la violación, se hace terrenal. Coetzee insiste en que ni los personajes ni el propio autor pueden comprender por qué es imprescindible que Clarissa muera si todos piensan que, después de lo ocurrido, la pareja aún puede casarse y seguir una vida normal. La crisis de la protagonista sólo es válida en un marco

cristiano, inexistente en la novela, por eso la conclusión de Coetzee es que la necesidad de la muerte de Clarissa no ha sido justificada. Ahora, la última razón del crítico para elaborar su lectura particular de la novela pone de manifiesto la dimensión histórica de la misma: el culto a la dama en la época medieval ya no es una opción para Richardson porque él “nunca ha estado en contacto con la tradición neoplatónica y católico mística y, por tanto, es incapaz de concebir hasta qué punto se traiciona el amor cuando el amante trata de tomar a su amada por la fuerza” (49).

El texto sobre *Clarissa* —originalmente una conferencia— presenta un buen número de los elementos que se destacarán en el procedimiento crítico de Coetzee a lo largo de los veintiséis ensayos: el diálogo con posiciones divergentes, una voluntad de reflexión antes que un juicio de valor, sin que esto último le impida al crítico señalar lo que considera fallido en las obras, y una particular atención a la dimensión histórica de las mismas. De modo que si un comentario sobre la traducción de *El castillo* parece estar mucho más constreñido, en el sentido de que el propósito fundamental de la crítica es las virtudes o defectos de la traducción, Coetzee aprovecha cualquier espacio para polemizar con otras interpretaciones de la obra. En el caso de Kafka se refiere a la lectura religiosa, promovida por el editor e íntimo amigo del escritor, Max Brod. Dicha lectura vició la de los esposos Edwin y Willa Muir, quienes en sus traducciones al inglés reprodujeron cientos de errores, buena parte de ellos debidos, precisamente, a la visión santificada del escritor, así como a una escasa comprensión de su estilo y su lenguaje. La lectura que, de acuerdo con Coetzee, le haría más justicia a Kafka, es una en la que no hubiera afirmaciones gratuitas ni demasiadas generalizaciones. Tanto Brod como los traductores al inglés privilegiaban una imagen del escritor visionario (religioso) en detrimento del autor inmerso en unas circunstancias históricas particulares. Y es así como, en medio del recuento de las traducciones y sus fallas, Coetzee deja caer pequeñas claves de lectura que siempre son de agradecer. Señala, por ejemplo, el problema que representa el poco dominio que los esposos Muir tenían de la jerga jurídica, de gran peso en la obra de Kafka. A primera vista, esto puede no parecer relevante; no obstante, la ignorancia de los traductores en cuanto a ese punto concreto resta validez a una interpretación de *El castillo* —más acertada de acuerdo con Coetzee— según la cual es ésta “una

obra que es en parte, aunque no en su totalidad, la fantasía de una burocracia desquiciada” (101).

Los ensayos donde mejor explora el problema de la identidad y el desarraigo son “¿Qué es un clásico?”, una conferencia” y “El Rilke de William Gass”. El primero de estos ensayos recuerda el título de una conferencia que T. S. Eliot dictara en 1944. La lectura que Coetzee hace de Eliot resulta bastante interesante y amplía de miras puesto que no se trata ni de alabar ciegamente, ni de descalificar al poeta. Eliot, dice, pretendía mucho más que dar su discurso de posesión como presidente ante la Sociedad de Estudios Virgilianos. Eliot llevaba ya un buen tiempo sosteniendo una especie de continuidad entre Virgilio como poeta de la latinidad y toda la civilización occidental, una continuidad que lo situaría a él mismo como parte de la estirpe de Virgilio, y que lo calificaría como europeo frente a la Sociedad. Para lograrlo era necesario asimilarse por completo a la sociedad inglesa y, por supuesto, debilitar tanto como fuera posible sus lazos con los Estados Unidos, su verdadero país de origen. Después de la composición de los *Cuatro cuartetos*, su exilio de Norteamérica se había convertido en un evento fundacional de su nueva vida como caballero inglés.

Dice Coetzee que “el propósito de una vida como la de Eliot puede comprenderse de dos maneras” (18). La primera, tomándose en serio el talante inglés de Eliot, consistiría en confiar en que Virgilio le hablaba a través de los siglos y le comunicaba su carácter de continuador de esa tradición. Según este punto de vista, Virgilio es clásico porque ha perdurado en el tiempo pero, igualmente, es clásico en un sentido alegórico, es decir, su poesía encierra un mensaje que aún hoy puede ser descifrado por los lectores contemporáneos. La segunda forma de leerlo implica descreer de la condición de eminencia y de restaurador de la tradición que Eliot se atribuye y pensar, más bien, que la actitud de poeta-vate, heredero de Virgilio, es producto de su imaginación, una existencia creada por él mismo para suplantar una realidad menos favorable: la del poeta norteamericano, inmigrante en Inglaterra.

El Rilke que presenta William Gass tiene muchos elementos en común con Eliot en cuanto a la problemática de la identidad y de la sensación de no pertenecer a ningún lugar. En la biografía escrita por Gass, que es el libro reseñado por Coetzee, Rilke es presentado como un hombre un tanto fastidioso y afectado. Entre las anécdotas

más extrañas se cuenta cómo por un tiempo fue rusófilo, vestía prendas típicas de ese país y fingía desconocer el alemán. Sin embargo, Coetzee destaca que esa afectación, la convicción profunda de ser un vate, más que un poeta, fue necesaria para que Rilke produjera una obra tan conmovedora como *Las elegías de Duino*. Puede que tras la construcción de la identidad inglesa de Eliot hubiera intenciones de corte mucho más práctico y ambicioso —como validar un canon y presentarse a sí mismo como el gran crítico que reorganiza la tradición—, pero para Rilke morar en espacios retirados como Rusia o el castillo de Duino era necesario para poder llevar a cabo su trabajo. Su confianza en el genio era auténtica y por eso las *Elegías* no son un trabajo artificioso, son, como dice Gass “consecuencia de una honestidad resentida con las debilidades de las que tomaba su fuerza” (89).

Borges también podría incorporarse a estas consideraciones sobre los escritores que construyen una identidad producto del desarraigo. Así, Borges se sintió, como Eliot y Rilke, constantemente extranjero; y fue mucho más allá pues su fascinación por la Cábala lo llevó a situarse incluso por fuera de la civilización occidental. Sin embargo, no es el problema del desarraigo lo que el crítico surafricano destaca de Borges. La reseña de Coetzee parte del resurgimiento del escritor una vez le fue concedido el premio Formentor en 1961. Luego, y gracias a la publicación del volumen *Collected fictions*, el crítico vuelve sobre puntos fundamentales de la narrativa del argentino. En el libro de relatos *El jardín de los senderos que se bifurcan* se advertían ya las técnicas de composición que le granjearían el reconocimiento tanto de la crítica como de los lectores. “Pierre Menard” es una primera prueba, aunque fallida según Coetzee, de lo que sería el método característico de Borges de ahí en adelante: “inventar un vehículo . . . a través del cual las paradojas del escepticismo filosófico puedan ser representadas con elegancia y ser llevada a sus vertiginosas consecuencias” (178). La continua tensión entre el relato de ficción y el ensayo es la otra innovación técnica que destaca Coetzee. La pregunta fundamental que Borges suscita es, justamente, ¿qué encuentra en la narrativa que no puede alcanzar a través del ensayo? Ni siquiera la respuesta del mismo Borges, citado por Coetzee, resuelve del todo la cuestión: “en el curso de una vida dedicada menos a vivir que a leer he podido comprobar con frecuencia que los fines y teorías literarias no son más que estímulos que la obra terminada suele ignorar e incluso

contradecir” (180). Coetzee, sin embargo, aventura una respuesta según la cual en la base de la narrativa del argentino, además de una parodia de sí mismo —Borges que pone en escena al otro Borges—, hay una idea relacionada con la cosmología gnóstica: el universo en el que vivimos es la obra de un creador menor alojado en un universo que, a su vez, es producto de otro creador en otro universo. Lo anterior apunta a que “el Dios último está más allá del bien y del mal y, por tanto, se encuentra infinitamente lejos de su creación” (182). Es ésa una manera de concebir la posición del autor ante el juego entre ficción y no ficción, a partir de la idea de un universo creado mediante el lenguaje y sus significaciones.

Buena parte de los ensayos de *Costas extrañas* comprende una serie de reflexiones a partir de la lectura de autobiografías. El texto sobre *Robinson Crusoe*, uno de los más breves, presenta algunos puntos determinantes: el destierro, el empirismo, el yo y la construcción de una identidad. Podría leerse todo el volumen de Coetzee a partir de estas palabras. Las claves de lectura que el escritor surafricano nos deja con este texto son precisas. En primer lugar, el modelo según el cual funciona la narración en la novela de Defoe es el de una falsa autobiografía, inspirada en los modelos de las confesiones y las autobiografías espirituales. Dice, además, que *Robinson Crusoe* es “lo más parecido a la falsificación de un documento histórico sin haber utilizado tinta y pergamino antiguo” (32). La forma autobiográfica y la aguda percepción que Defoe tenía de la realidad y el interés que ésta le despertaba en sus mínimos detalles configuran un universo de ficción capaz de producir un personaje como Robinson, un personaje mítico, la creación que opaca a su creador. Esta idea determinará en gran medida la forma en que Coetzee leerá el género de la autobiografía.

De la lectura de Marcellus Emants surgirán nuevas reflexiones sobre este tipo de escritura. Termeer, el personaje que se confiesa, pretende mostrarse como una víctima de la herencia y de la teoría de la evolución. Coetzee destaca del texto una mezcla de análisis introspectivo, exhibicionismo y una petición de piedad. Y es que, continúa el crítico, este personaje cree que la felicidad existe en algún lado, pero que las personas a su alrededor le impiden acceder a ella (54). También dirá de este tipo de texto que pretende dar valor de obra de arte a una vida que no lo tiene.

Hay otro grupo de textos autobiográficos en los que se supera la intención de victimizar a quien se confiesa. En este segundo grupo

encontramos los textos de los holandeses Mulisch y Nootboom, y los de Musil, Lessing, Breytenbach y Suzman. El elemento común de los textos es la conciencia de una escritura que, al tomar distancia con respecto al yo y someterlo a un profundo análisis, consigue llegar a un nivel mayor de autoconocimiento. Ésta es la intención de los textos, pero no siempre resulta de ese modo. Textos como el de Lessing, por ejemplo, pierden en un punto el tono dramático de la autobiografía y caen en el estilo más ligero de las memorias. Musil y Mulisch, en cambio, sí consiguen mediante esa toma de distancia una versión éticamente superior de sí mismos, o bien, una comprensión más profunda de una realidad dura, como su propia relación con el holocausto en el caso del segundo. Se suma a este tipo de ensayos la reseña sobre el volumen *Los años milagrosos*, en los que Joseph Frank da cuenta de la mejor época, en cuanto a producción literaria, de Fedor Dostoievski. Es interesante que el escritor ruso, dice Coetzee, a diferencia de Emants (quien, a su vez, imitaba el modelo de la confesión laica de Rousseau), no sucumba a la tentación de hacerse la víctima, tras escribir *Apuntes del subsuelo*, sino que señale el lado exhibicionista y la vanidad de quien escribe una confesión. Emants, un artista de menor calidad que Dostoievski, no llegó a explorar las posibilidades y los problemas que le planteaba el género de la confesión. Mientras que el autor ruso, que también probó el modelo del exhibicionismo, escribió, después de *Apuntes del subsuelo*, dos de sus mejores obras, *El idiota* y *Los demonios*, en donde pone de manifiesto que “tras el núcleo mismo del fingido desprendimiento de la confesión secular se ocultaba el gusano de la ambición” (55).

Los comentarios de las novelas de Rushdie, Appelfeld, Oz y Mahfuz, van acompañados de sinopsis que, pese a lo contradictorio de la expresión, resultan demasiado largas, en un intento por acercar al lector a campos probablemente desconocidos: el Islam y el Hinduismo. *El último suspiro del moro*, la novela de Rushdie, resulta en especial problemática para Coetzee por la forma en que el autor maneja la trama, un tanto descuidada, según él. Lo que Coetzee destaca de estos autores es una clara y valiente posición crítica, en relación con las facciones fundamentalistas y, especialmente, la voluntad de recordar eventos que la civilización, al parecer, preferiría olvidar. Esa voluntad de memoria le interesa muy especialmente en el grupo de los ocho escritores surafricanos que reseña. Coetzee encuentra fascinante que, en algunos casos, estos escritores logran evocar el

África con una nostalgia que, en ciertos apartados, es sentida tanto por el escritor o escritora como por Coetzee. Asimismo, este grupo de autores está marcado por la dureza, incluso por el maltrato, bien haya sido infligido a ellos mismos, como Breitenbach, bien lo hayan sufrido aquellos a quienes prestan voz, como Gordimer, pues todos dan cuenta de una situación racial conflictiva: el *apartheid* y sus consecuencias. Esto no quiere decir que los novelistas que reseña Coetzee sólo escriban novelas comprometidas con la causa del rechazo al racismo. De hecho, muchas de ellas, como la novela de Rooke, manejan el problema racial con mucha sutileza; tanta, que a veces queda la impresión de que el lenguaje mismo está tan cargado de significados que recuerdan la división racial que, por lo mismo, obligan a cuidar muy bien cada palabra que se dice y se escribe. Coetzee tiene ese mismo cuidado como lector; y las reflexiones a propósito de sus lecturas se descubren como si fueran verdaderamente un diario de exploración por costas extrañas; mezclando en justas proporciones la aplicación de un conocimiento previo, el rigor en la observación y la curiosidad.

Universidad Nacional de Colombia Lorena María Iglesias Meléndez

Heaney, Seamus. *Al buen entendedor: Ensayos escogidos*. Traducción de Pura López Colomé. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 271 págs.

Al buen entendedor está compuesto por dieciséis textos (ensayos, artículos y conferencias) seleccionados por Pura López Colomé de un libro titulado *Finders Keepers. Selected prose 1971-2001* (Faber & Faber, 2002). Los temas y preocupaciones constantes en esta compilación son la relación de la poesía con la sociedad y la política, el análisis de la obra de algunos poetas (T. S. Eliot, Dylan Thomas, W. B. Yeats y Czeslaw Miloz, entre otros) y reflexiones sobre el ejercicio de la poesía. Heaney busca conciliar las características de la geografía y la realidad política y social a la que pertenece un autor, con la necesidad y las posibilidades de hacer poesía en ese medio. Esta publicación se suma a la anterior recopilación de textos críticos de Heaney traducidos al español, *De la emoción a las palabras* (Anagrama, 1996).