



CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS ARTURO USLAR PIETRI
FOROS DE LITERATURA

FORO:

J.M COETZEE LA PLUMA DOLOROSA DE LA LITERATURA

El Centro de Estudios Latinoamericanos
Arturo Usler Pietri -CELAUP- de la Universidad Metropolitana
invita al

FORO DE LITERATURA

J. M. Coetzee:
la pluma dolorosa de la literatura

Lunes 18 de marzo de 2013
Auditorio Manoa del Centro de Estudios Latinoamericanos Arturo Usler Pietri - Celaup
10:30 a.m.

Invitados:
Lorenzo Dávalos, Editor
Karl Krispin, escritor, Profesor de la Unimet
Nelson Rivera, director del Papel Literario de El Nacional

Moderador:
Jonathan Bustamante: Librero Jefe de Alejandría I

Departamento de Humanidades
UNIVERSIDAD METROPOLITANA
www.unimet.edu.ve

“J. M. Coetzee. La pluma dolorosa de la literatura”

Lunes 18 de marzo de 2013, 10:30 AM

Lorenzo Dávalos, Karl Krispin, Nelson Rivera y Jonathan Bustamante.

KARL KRISPIN

Muchas veces la literatura se hace preguntas, interrogantes que se disparan desde el mundo real e ingresan en la ficción para evitar la llegada de un racionalismo tranquilizador. Una vez asistí en Alemania a un encuentro con la escritora sudafricana Nadine Gordimer, bendecida por el premio Nobel de Literatura. Las novelas de Gordimer representan la Sudafrica del *Apartheid* pero la escritora se limitó a leer sus párrafos con tal aburrimiento y distancia que decidí salirme de la sala. Sudafrica siempre sonó a una colonia de granjeros y mineros reaccionarios. Lo fue desde el punto de vista más escalofriante. No en balde fue puesta a un lado, expulsada del trato internacional por su conducta supremacista. No sólo existía una separación geográfica entre las razas o países especiales para circular en urbanizaciones de blancos sino que hasta la Ley de Inmoralidad de 1950 se inmiscuyó en

lo más privado de los ciudadanos al prohibir la "fornicación ilegal", y "cualquier acto inmoral e indecente" entre una persona blanca y una persona africana, india, o de color. En esa sociedad de insolentes y depredadores raciales, Nelson Mandela estuvo 27 años hundido en una cárcel. Salió de ella para perdonar a sus enemigos y después de entonces su país cambió para siempre.

En días pasados bromeaba con mis alumnos cuando les pedía que antes de leer a J.M. Coetzee debían realizarse un conteo de glóbulos de modo de ver cómo estaban sus defensas, en especial con novelas como *Desgracia* o *La edad de hierro*, dos de las grandes producciones del escritor que logran anidar la conciencia de la pena en el lector. John Maxwell Coetzee o J. M. Coetzee, como prefiere hacerse conocer para encomendarse a un par de letras, es quizás uno de los grandes verbos del mundo postcolonial. Y su obra representa el feroz encuentro con el entorno: el modo de descubrir las pieles con que nos cubrimos. En el mundo del escritor está Suráfrica y el conflicto de culpa del hombre blanco y occidental sembrado en este territorio. Pero su literaturano busca los grandes temas que hacen elocuente a una nación y con ello sus líneas no reproducen el retrato nacional, sino se dirige a un espacio más recogido, íntimo y agreste que es la del hombre mismo y sus contradicciones. Los personajes de Coetzee navegan entre las tormentas interiores. Y esa borrasca doméstica se caracteriza por un raptó de lucidez: el de la aceptación de un destino castigador: una fe de la desesperanza, la búsqueda de algún recurso que los salve en el último momento. De las obras del escritor quizás la que marque un sentido trágico del desvanecimiento interno sea *Desgracia*. El profesor David Lurie se ha enredado con una de sus alumnas, es una relación consentida por ambas partes pero en un momento se rompe el consenso y el profesor es acusado de asalto sexual a su alumna. Lurie acepta con resignación su culpa y su conducta y no hace nada a su alcance para defenderse lo que le cuesta la expulsión de la universidad. Acepta estoicamente un castigo que dividirá su vida en un antes y un después: es echado de la universidad y se va a la granja de su hija con el propósito de escribir un libro, quizás sobre Lord Byron. El libro que de alguna forma compone es el de su propia desgracia al ser asaltado él y su hija por unos locales, que la violan a ella y matan a sus perros como metáfora de la muerte de la lealtad. Pero hay más: luego encuentran a los asaltantes en un almuerzo y su hija se niega a denunciarlos, consintiendo a lo irreversible. Hay un acostumbramiento de que no hay más que adherirse a las cosas como vienen. Los personajes de Coetzee cargan con una culpa colectiva: la de haber llegado a ese territorio y haber diseñado una historia de superioridad. Por ello pagan todos, la cuenta de una sociedad dividida. Dice la hija violada al negarse a abandonar la granja en la que ha sido ultrajada:

“¿Y si ese fuera el precio que hay que pagar por quedarse? Tal vez ellos lo vean de este modo; tal vez yo deba ver las cosas de este modo. Ellos me ven como si yo les debiera algo.”

La violencia y el mal están dentro de una continuidad tal vez inmutable. Una maquinaria antecedida por un desencuentro entre el hombre blanco y el africano. Un espacio en el que hay un diálogo interrumpido o quizás nunca iniciado. No en balde, la coincidencia entre la violada y el violador no tendrá resolución alguna. En otro orden de ideas, el profesor irá a la casa de los padres de su alumna para pedir perdón, como yuxtaposición entre víctima y victimario. Este fue un ensayo que se llevó a cabo en Suráfrica para iniciar un diálogo que lucía imposible, es decir poner a

conversar a víctimas y victimarios, y que la reforma de Mandela puso en práctica para el cierre de heridas. Ante la contundencia de la violencia, se llega a decir en la novela:

“No es una maldad de origen humano, sino un vastísimo sistema circulatorio ante cuyo funcionamiento la piedad y el terror son de todo punto irrelevantes”.

En esa Suráfrica agreste el encuentro entre esos dos mundos distintos donde una cultura se impuso dolorosamente sobre la otra es el punto de partida del argumento coetziano. En *La edad de hierro* una mujer espera la muerte y escribe a su hija en el exterior, Suráfrica es azotada por la violencia y la policía asesina a los hombres de color sin problema alguno. Hay una lucha a muerte por la supervivencia. Estamos en los últimos años del *Apartheid* y un joven negro vinculado a la protagonista será asesinado. Entre tanto un vagabundo ha llegado a la casa de la enferma que también es una profesora (Coetzee tiene debilidad por los escritores o profesores como personajes. Uno de sus colegas en Australia ha contado que no tiene la costumbre de reírse. Que en diez años lo ha visto hacerlo una vez) y ella se ve en la obligación moral de aceptarlo por esa suerte de deuda que mencionaba y quizás asumiendo una pedagogía de vida. La profesora se está muriendo por un cáncer que la corroe pero la enfermedad circundante acaso sea más letal que la que la invade. El complejo de la deuda, de la culpa generalizada es recurrente, no habrá tregua en la consciencia y nuestra profesora alerta desde su exilio interior:

“...una y otra vez vuelvo, arrojada desde el vientre de la ballena. Cada vez es un milagro, desapercibido, no celebrado, no bienvenido. Todas las mañanas soy arrojada, llego como un naufrago a la playa, recibo otra oportunidad. ¿Y qué hago con ella? Me quedo inmóvil sobre la arena esperando a que vuelva la marea nocturna, a que me rodee, a que me devuelva al vientre de la oscuridad. No nacida como es debido: una criatura liminal, incapaz de respirar bajo el agua y sin el coraje para dejar el mar atrás y convertirse en morador de la tierra”.

Otro de los textos obligantes de Coetzee y para el que ya hasta se puede desechar el conteo de glóbulos porque hemos superado las pruebas más difíciles es el *Diario de un mal año*, que aunque el título nos engañe se trata de una novela que contiene simultáneamente dos o tres novelas y muchos posibles ensayos en los que Coetzee tal vez es personaje de sí mismo pero sublimado, superado y hasta parodiado. Esta vocación autobiográfica no es la misma que nos encontramos en sus libros más personales como *Infancia y Juventud* o como de forma familiar se refleja en *Tierras de poniente* donde su ascendiente Jacobus Coetzee narra sin remilgos la caza del hombre bosquimano. Lo que nos encontramos en este tremendo diario que no queremos que termine nunca como los grandes libros, es una combinación entre un personaje escritor, que se fija en una joven atractiva mujer que vive en su edificio a la que contrata como mecanógrafa y de quien se enamora fatalmente, para transcribir ensayos, versiones de un mundo fragmentado y total al cual trata de encontrarle una explicación. Leamos alguna:

“Si me viera obligado a poner una etiqueta a mi pensamiento político, diría que es un quietismo anarquista pesimista o un pesimismo quietista anarquista, o un anarquismo pesimista quietista: anarquismo porque la experiencia me dice que lo malo de la política es el mismo poder; quietismo porque tengo mis dudas sobre la voluntad de ponerse a cambiar el mundo, una voluntad infectada

por el impulso del poder; y pesimista porque soy escéptico respecto a que, en lo fundamental, sea posible cambiar las cosas. (Esta clase de pesimismo es primo y tal vez incluso hermano del acreeencia en el pecado original, es decir, de la convicción de que la humanidad no es perfectible.)”

Coetzee es profesor de Literatura. Hoy en día imparte clases en la Universidad de Adelaide en Australia, país que le ha otorgado la nacionalidad. *Heimatloss*, que en alemán significa sin patria, es una palabra que le asigna Coetzee al poeta Rainer Maria Rilke al estudiar su obra. Lo traigo a cuento porque Coetzee nació en Suráfrica, estudió en los Estados Unidos, enseñó en Nueva York, luego en su país de origen y terminó en Australia. Es posible que su carácter de trotamundos no lo convierta sin más en un expatriado común sino que le haya consagrado una patria mucho más universal que es el idioma inglés. Los ensayos de nuestro premio Nobel constituyen otra de sus facetas y es curioso que el acercamiento que plantea a muchos de los autores a los que estudia sea a través de dos vertientes: la traducción de su obra y la crítica literaria. Siendo que nuestro autor ha sido traductor, asume la cuestión de la traducción desde una perspectiva exigente. Lo dice en su libro de ensayos literarios, *Costas extrañas*:

“¿Qué grado de conocimiento de la lengua ha de tener el traductor? En un extremo se encuentra Ezra Pound, cuyo conocimiento del chino era el de un aficionado. Cuando traducía poesía china clásica se basaba en refritos y el resto lo dejaba a la imaginación basándose en la teoría de que los caracteres chinos son pictogramas estilizados que cualquier ojo puede “leer”. En el otro extremo está Vladimir Nabokov que exigía que el traductor se sintiese plenamente cómodo en la lengua fuente, con todos sus matices y efímeras connotaciones”.

Su oficio de traductor lo acerca a una serie de autores como Borges o Kafka a quienes ha leído en su original. De los traductores de Kafka, especialmente los esposos Muir, señala que su dominio del alemán no era satisfactorio para traducirlo y que además no entendían el sustrato de ese alemán jurídico que vive en la obra del praguense. Al maestro Borges no le tiene indulgencia alguna y sostiene que en 1961 “...ya había cumplido los sesenta años. Las historias que lo han hecho famoso las había escrito en los decenios de 1930 y 1940. Había perdido su fuerza creativa”. Cuestiona que el Borges vertido al inglés tenga la intervención de un Borges que se traducía a sí mismo y que luego corrigieron traductores profesionales como Norman Thomas di Giovanni. Sobre el Nobel egipcio, Naguib Mahfous se disculpa con el lector de no conocer el árabe y se pregunta sobre las relaciones entre la modernidad y el Islam, de si el Islam entraña un atraso de la modernidad esencialmente y que la novela, un producto occidental, ha sido el intento de escritores como Mahfous de incorporar la modernidad a Egipto. No es fortuito que su libro de ensayos literarios se llame *Costas extrañas*, el mundo de otros escritores en cuyos puertos ha atracado este hombre de mirada penetrante para vivir en sus repúblicas literarias. El lector de Coetzee halla también refugio en las costas del escritor; en el universo que ha urdido, pero que no se engañe nadie: esa geografía de Coetzee es escarpada, no es la de la compasión y el armisticio. En su recorrido nos toparemos con territorios enteros de dolor y desafección que en forma de pregunta, nos echan en cara de qué tamaño es el valor de nuestro mundo y hasta dónde puede llegar nuestra arrogancia de civilizadores. Pero Coetzee ha tenido la deferencia de no darnos una respuesta para que jamás cometamos el error de dejar de cuestionarnos y hasta señalarnos.

JONATHAN BUSTAMANTE

El mayor de los sufrimientos se hace en silencio. Pensamientos impulsados por la memoria desencadenan torrentes de emociones que pueden manifestarse en gritos, carcajadas y llantos. Pero es el silencio el génesis de lo humano. Todo escritor nace de la inconformidad, de la duda, de la pérdida y la negación del tiempo. En silencio se construyen mundos donde todo es nada y nada es todo. El silencio también es un idioma y como todo idioma requiere de un traductor y ese es el escritor.

Aquel que escribe hace de lo invisible lo tangible. Aquel que escribe es sensible al entorno que lo rodea, más allá de las palabras y los gestos son los silencios lo que realmente escucha y observa.

Coetzee ha hecho del imperceptible idioma todo un arte. Para él escribir es un gesto de rechazo ante la cara del tiempo. Un intento de alcanzar la inmortalidad.

El silencio también puede ser lo desconocido. Coetzee muestra un gran interés por las lenguas muertas, aquellas que se han perdido. Escribir se convierte en una misión de rescate. En su libro *Verano* editado en el año 2009 desarrolla una historia hipotética de su muerte, donde un joven biógrafo realiza entrevistas a las mujeres que de alguna forma alimentaron la vida y escritura de Coetzee. En uno de los capítulos se presenta a su prima de nombre *Margot* recordando una inquietante conversación sobre las lenguas perdidas con el fallecido escritor, a lo largo del intercambio de ideas ella le pregunta:

¿Qué sentido tiene hablar un idioma si nadie más lo hace? ¿Con quién puedes hablarlo?

La observa y sonríe, respira y da la siguiente respuesta:

Los muertos. Puedes hablar con los muertos. Quienes por lo demás están sumidos en un silencio eterno.

Coetzee, más que nadie, sabe del poder de la imaginación, en ella la vida se vive de prisa. Los supuestos que habitan en ese mundo de ensueño terminan por afectar las decisiones del mundo real. En *Juventud* libro donde Coetzee narra su vida como matemático en Londres laborando para IBM se va enfrentando con la discriminación del hombre común, del cual teme y niega en convertirse. Sigue aferrado a las palabras, a la poesía, formas del arte que lo hacen ver en su consideración un mejor ser humano justificando así las carencias que lo atormentan. Esa rebeldía se forma nuevamente en el silencio, allí donde muchas voces se convierten en una, haciendo de un simple momento toda una vida, de pocos segundos muchos años. Aquí un extracto del libro *Juventud*:

(...) la oye escabullirse de la cama y dirigirse de puntillas al baño del rellano para vestirse. Cuando regresa finge estar dormido. (...) Le gustaría ser más amable con Astrid. (...) Le gustaría secarle las lágrimas, hacerla sonreír; le gustaría demostrarle que su corazón no es tan duro como parece. (...) Pero tiene que ir con cuidado. Demasiada calidez y Astrid podría cancelar su billete, quedarse en Londres, mudarse a su casa. Dos derrotados dándose cobijo uno en los brazos del otro, consolándose: la perspectiva es demasiado humillante. Lo mismo podrían casarse y pasar luego el resto de la vida

cuidando el uno del otro como inválidos. Así que no insinúa nada, sino que permanece tumbado con los ojos bien cerrados hasta que oye el crujido de las escaleras y el ruido de la puerta principal al cerrarse.

La mente siempre juega en silencio, en ella no todo es lo que parece ser. Ella alimenta esperanzas donde realmente no las hay, da luz donde dominan las sombras, llena de valor al cobarde y puede hacer de un enano un temible gigante.

En *Foe* la protagonista recibe un duro golpe de la realidad al toparse con el sitio donde su amigo escritor hace honor a su oficio, lugar que dista por mucho de aquel paraíso idílico por ella previamente imaginado:

Nada es exactamente como me lo había imaginado. Lo que pensé que sería su mesa de escribir no es ni siquiera una mesa, sino un modesto escritorio. La ventana no se abre sobre bosques y prados, sino sobre el jardín. El cristal no tiene ninguna ondulación. El arcón, más que un arcón es una valija de correo. Pero todo queda a mano. ¿No le llama la atención tanto como a mí la relación que guardan las cosas tal como son en la realidad y la imagen que de ellas nos hayamos podido formar?

Coetzee aunque considera el silencio como idioma sabe que es inservible sin la interpretación de la escritura. Los gestos pueden comunicar el silencio pero no son suficientes para entenderlos. La imaginación es un poder incalculable solo cuando es posible darle vida a través de la palabra escrita. En *Foe* Coetzee construye una historia alterna inspirada en el clásico de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, donde una mujer bajo trágicas circunstancias naufraga en la misma isla donde Robinson Crusoe junto a Viernes habitan. En un punto de la historia la preocupación de la protagonista se centra en Viernes que es mudo. Ella intenta comprender sus silencios pero le agobia hacer supuestos valiéndose sólo de su imaginación, no comprende el por qué Crusoe no ha realizado un método escrito de comunicación que haría de la convivencia de Viernes más digna, más humana:

Crusoe nunca quiso enseñarle porque, según decía, a Viernes no le hacían falta las palabras. Pero Crusoe estaba en un error. Pues si hubiese sabido hacer a Viernes partícipe de sus propósitos e ideado algún medio por el cual Viernes pudiera haberle revelado también los suyos, bien valiéndose de gestos con las manos, por poner un ejemplo, o bien componiendo con guijarros formas que simbolizasen palabras, la vida en la isla, antes de mi llegada, hubiera resultado bastante menos tediosa. Y así Crusoe habría podido hablarle a Viernes a su manera, y Viernes contestarle a la suya propia, y muchas horas de otro modo vacías hubieran pasado volando.

Coetzee de forma silenciosa nos confirma que la escritura es el gran testigo de la historia, sin ella no hay mundo.

LORENZO DÁVALOS

En *The Essential Gesture* (1), ensayo escrito por la novelista sudafricana Nadine Gordimer en 1984, esta escritora le recuerda a su audiencia (el texto fue escrito para una charla que Gordimer dictó en la Universidad de Michigan) que los escritores son menos libres de lo que creen porque tienen la necesidad de ser responsables ante la sociedad, la ideología y la historia. Entre las ideas que desarrolla Gordimer en el ensayo se encuentra la tesis de que, en Sudafrica, los activistas negros

radicales esperaban que los escritores blancos asumieran de un modo vertical la tarea de concientizar a los ciudadanos blancos, despertarlos para que se dieran cuenta de la trágica situación que estaban viviendo. La misma Gordimer respondió a estas expectativas haciendo una literatura política comprometida que combinó con un activismo tan conspicuo que sin duda explica el que ella fuera una de las primeras personas que Nelson Mandela quiso ver cuando en 1990 fue liberado de la prisión.

John Maxwell Coetzee, que también nació en Suráfrica y al igual que Gordimer obtuvo un Premio Nobel de Literatura, hace referencia a *The Essential Gesture* en un ensayo que escribió sobre "Gordimer y Turgueniev", que forma parte de *Costas Extrañas*, un libro que reúne ensayos literarios de Coetzee publicados entre 1986 y 1999 (2). Esta interrelación me hace pensar que uno de los aspectos que podrían ser comunes a algunas novelas de Coetzee, es el modo particular en que ellas reflejan las estrategias que este escritor ha elegido (presumiendo que realmente hubiera elegido alguna) para mostrar de qué modo él asumía una posición frente a la situación de inequidad y flagrante violación de derechos humanos fundamentales que se vivían en Suráfrica y que han sido agrupados en el concepto de *apartheid*.

Aun cuando Coetzee consideró siempre al *apartheid* como un sistema abominable de consecuencias trágicas, que le permitió al gobierno racista de Suráfrica despojar a la mayoría negra de esa nación de derechos humanos esenciales, su obra literaria no podría ser clasificada de denuncia. Sin embargo, esta proposición simplifica la realidad. Coetzee escribe obras serias y profundas; y no acepta que sus lectores o sus críticos se aproximen a él, o a su obra, con una mirada simplificadora. Coetzee se resistió a escribir panfletos, es decir, obras literarias que pudieran tener un único mensaje, o que pudieran ser leídas o interpretadas como expresión de crítica de una situación social específica.

La obra de este autor es compleja y, en ocasiones, puede crear en el lector los efectos de un caleidoscopio, porque apenas éste cambia su posición, la lectura que ha hecho de la obra puede cambiar. Pudiera incluso ocurrir que de un modo que algunos lectores aún no se han percatado, la obra de Coetzee sea de denuncia social. Por otro lado, la extrema sensibilidad de Coetzee tampoco es consistente con una regla convencional de responsabilidad literaria que establezca que si el escritor advierte un problema social serio, su obra debe contribuir a que sus lectores se den cuenta de la existencia de ese problema social y de qué cosas pueden hacer los lectores o los escritores para resolverlo. Y esta reflexión me lleva a pensar si los escritores deben en realidad hacer cosas con sus palabras para despertar a sus lectores, para quitarle el velo que les impide ver cierta realidad que ellos con su sensibilidad especial pueden ver en toda su crudeza o, peor, aún, crueldad o perversidad.

En este ensayo sostengo que a Coetzee le interesa que su obra ilumine a sus lectores sobre una problemática general y universal, no necesariamente ligada al color de la piel, ni al estamento clase a que pertenecen en un momento dado alguno de sus personajes. Puesto de otra manera, lo que le importa a Coetzee son los problemas generales que afectan a los seres humanos: en ellos, el *apartheid* y la segregación que éste produce pudiera ser sólo la expresión particular de alguno de

esos problemas. Pero esta clase de interés que tiene Coetzee crea un problema. Y es que a veces su responsabilidad está oculta y el lector debe encontrar códigos que le ayuden a leer más claramente sus obras. Encuentro algunos de estos códigos en su novela *Elizabeth Costello* (2003), la que tomo como farol en esta lectura de algunos enigmas que plantea la obra de Coetzee.

En el primer capítulo de *Elizabeth Costello*, Coetzee propone una definición de realismo literario que es consistente con lo que se podría esperar de un autor al que le interesan las ideas pero que, curiosamente, reniega de la abstracción. Elizabeth Costello, la protagonista de esta novela homónima, es una escritora nacida en Melbourne quien, en una entrevista, sostiene que el realismo le son extrañas las ideas; presume Costello que éstas: "*no tienen una existencia autónoma, pueden existir sólo en las cosas. Por eso, cuando necesita debatir ideas (...), el realismo es propenso a inventar situaciones — paseos en el campo, conversaciones —, en las cuales los personajes le prestan voz a ideas antagónicas que ellos encarnan. La noción de encarnar se hace cardinal para entender la obra literaria de Coetzee. En tales debates, las ideas no pueden flotar libremente: están ligadas a sus voceros, y a través de ellas son enunciadas...*" (p. 9).

Coetzee es un escritor cuya circunstancia existencial le impuso una serie de expectativas, tensiones y presiones, que lo afectaron de una manera particular a causa de su extrema sensibilidad. Cuando hablo de circunstancia, no me refiero solamente a que haya tenido que ser testigo de los modos como operaba el *apartheid*, sino también a detalles menores, como el hecho de que en su hogar natal se hablaran el inglés y el afrikáner (Coetzee es descendiente de afrikáners y de polacos), lo que le confirió una dualidad de perspectivas a su escritura; o al hecho de que Ciudad del Cabo, donde nació, desde un punto de vista geográfico, esté situada en la periferia de Occidente, y no en alguno de sus nodos neurales. Pienso también que el público lector de Coetzee, por razones semejantes a las que (según señala en "Gordimer y Turgueniev" [ii]) determinan el público lector de Gordimer, es un público dual que está dividido: "*dentro de Suráfrica es una intelligentsia radical principalmente negra, y fuera de Suráfrica es una intelligentsia liberal, principalmente blanca*" (p. 270). A estos dos públicos Coetzee ha decidido dirigirse con un único mensaje, no con dos mensajes. Esas circunstancias han marcado a Coetzee y han determinado en gran medida un conjunto de rasgos generales de su obra narrativa. Lo que lo hace original es el modo — aparentemente caprichoso, imaginativo y en gran medida libre — en que esa obra ha respondido a esas circunstancias, tratando de que esa respuesta no fuera obvia ni predecible.

Dusklands (titulada en español *Tierras de Poniente*) (3) es la primera novela de Coetzee. La escribió cuando daba clases en la Universidad de Buffalo, pero la publicó en 1974, cuando ya había regresado a Suráfrica. La novela está compuesta por dos piezas narrativas. La primera, el *Proyecto Vietnam*, es una suerte de memoria escrita en primera persona por Eugene Dawn. Al comienzo, Dawn parece un académico que trabaja aplicadamente. Declara que es un especialista en mitografía que aspira a ascender con un trabajo con el que quiere impresionar a su jefe, el director Coetzee, a quien admira, teme y aborrece. La oficina en la que trabajan Dawn y Coetzee está adscrita al Departamento de Defensa. Dawn prepara un informe sobre los resultados de un proyecto de propaganda militar realizado en Vietnam. Para llevar a cabo su trabajo, estudia un grupo de 24 fotos con escenas de la guerra. Dawn no se da cuenta hasta qué grado lo afecta mirar estas imágenes.

"...siempre me ha serenado el saber que puedo confiar en que esas fotos, debidamente sacadas de sus funciones y desveladas, le den a mi imaginación el ligero impulso eléctrico que es lo único que hace falta para volver a liberarla. Yo reacciono a las fotos mucho más que a la letra impresa" (p. 29).

No se da cuenta de cómo al mirar esas imágenes una y otra vez evoca repetidamente el horror que es la guerra. Dawn se expone a un horror que tiene el poder de deshacer poco a poco su razón. Y aunque uno pudiera no verlo, porque es algo que ocurre lentamente, mientras le "florece" formaciones exorbitantes en la cabeza, en ese mundo sellado y sin aire." (p. 51), cuando uno avanza en la lectura se hace cada vez más obvio que el monólogo de Dawn solo puede provenir de alguien que ha perdido totalmente la razón. Pero de un modo tan gradual, tan sutil es la forma como lo irracional se ha deslizado en lo racional, que el lector no se da cuenta con exactitud en qué momento Dawn dejó de pertenecer al mundo de los seres racionales y se convirtió en un ser irracional capaz de cometer la peor atrocidad. Quizás, porque los psicópatas pueden argumentar con silogismos la necesidad del asesinato o, lo que es peor, la inexistencia de barreras morales o lógicas que impidan ejecutarlo. (¿No es éste por ejemplo el argumento de la película *The Rope*, de Alfred Hitchcock?; Brandon y Philip, los asesinos y protagonistas, al considerarse como miembros de una casta superior, una suerte de superhombres nietzscheanos, se colocan por encima de las leyes: "*Good and evil, right and wrong were invented for the ordinary average man, the inferior man, because he needs them*").

La segunda parte de esta novela, *La Narración de Jacobus Coetzee*, está constituida por cuatro documentos. El autor atribuye a su padre, un tal S.J. Coetzee, las tareas de edición y redacción del epílogo de ese relato, cuyos hechos ocurrieron supuestamente en 1760. Este relato narra cómo el colono bóer Jacobus Coetzee emprende una expedición hacia el interior de Sudáfrica que lo lleva al encuentro con un grupo de hotentotes, quienes lo tratan de envenenar, lo despojan de sus bienes, lo maltratan por haberse portado mal, y al final lo expulsan hacia el vasto y solitario desierto, acompañado de Klawer, un nativo domesticado. Luego de meses de sobrevivir en el desierto, Coetzee regresa a sus dominios. Coetzee organiza luego una segunda expedición en la que se vengará terriblemente del mal rato que le hicieron pasar los hotentotes. Uno de los pasajes que mejor ilustran lo que entiendo como el proyecto del autor en esta obra pionera es lo que dice Jacobus Coetzee en medio de un delirio producido por el veneno que le han dado.

"En la naturaleza salvaje pierdo todo sentido de los límites. Es una consecuencia del espacio y la soledad. La operación del espacio es como sigue: los cinco sentidos se despliegan desde el cuerpo que habitan, pero cuatro de ellos se extienden en un vacío. El oído no puede oír, la nariz no puede oler, la lengua no puede probar sabores. La piel no puede sentir. (...). Solo la mirada tiene poder. La mirada es libre, se extiende por el horizonte en todas direcciones. Nada se oculta a la mirada. A medida que los demás sentidos se embotan, mi mirada se flexiona y se extiende. Me convierto en un ojo reflectante esférico que se mueve por el yermo y lo ingiere. (...) Soy un saco transparente con un núcleo negro, lleno de imágenes y un arma de fuego" (pp. 112-113).

Aquí Coetzee revela el sesgo perceptivo que produce la mirada cuando rige sola sobre el resto de los sentidos. Cómo al prevalecer el sentido de la vista, el hombre corre el riesgo de derivar

hacia una suerte de autoritarismo hegemónico del observador en el que el mundo deja de ser una arena para la acción y se convierte en un escenario para el espectáculo. Es entonces cuando ese observador solitario, equipado con un arma, se convierte en amo de la vida y la muerte en la vastedad del desierto. Solamente al matar, rompe el colono Coetzee el espejismo de que la realidad no es ilusoria, que lo que está dentro no es parte de él mismo: "*El arma de fuego nos salva del miedo de que toda la vida esté dentro de nosotros*" (p. 113). No se trata aquí de la fragilidad de la razón (destruida por esa experiencia brutal que es la guerra, sino de los trucos que le pueden jugar a ésta el aquietamiento de unos sentidos y la exaltación de la vista. ¿No son estos riesgos semejantes a aquéllos en que nos sume la sociedad del espectáculo? Destaco el paralelismo de este texto con el *Proyecto Vietnam*. ¿Me pregunto cuánto de la locura de Dawn no la podemos atribuir a su repetida y acuciosa contemplación de las 24 fotos de la guerra que estudiaba celosamente una y otra vez? Nos presenta Coetzee en esta obra compleja y extraña dos modos en los que la razón puede constituir una frágil protección contra la crueldad y barbarie que pueden florecer al abrigo de la sinrazón. Es decir, no es la razón una garantía de nuestra piedad, de nuestra compasión, de nuestro amor y empatía por los seres humanos o, ampliando algo más este conjunto, por todo lo que vive. Coetzee sugiere aun sutilmente que abrazar el proyecto de la Ilustración, aspirar a un imperio de la razón, no es una garantía de que no vayamos a descarrillarnos hacia la barbarie. Ya sé que Joseph Conrad lo dijo antes. Pero no es malo repetirlo. Además, como dije al principio, la mía es una lectura. Y múltiples lecturas se pueden hacer de ésta y sus novelas siguientes.

La hipótesis del extravío de la razón por una conspiración de los sentidos es sólo, así lo entiendo, una estrategia de Coetzee, no para advertirnos que no creamos plenamente en los datos que nos entregan los sentidos sino para mostrarnos cuán fácil la información que éstos captan y envían, por medio de los nervios, a la corteza cerebral para ser procesada, es tan poco eficaz para protegernos del Mal, para impedir que derivemos como sin darnos cuenta hasta caer en el Mal. En los dos relatos apreciamos cómo, el hombre que comete el acto reprobable, aquél cuyo razonamiento torcido o tortuoso lo conduce al crimen, forma parte de un Leviatán socio cultural cuya lógica no es inconsistente con el Mal. ¿Qué diferencia hay, pareciera preguntarnos Coetzee, entre la lógica del Departamento de Defensa con la que legitima la guerra de Vietnam, y qué se puede decir de la lógica que subyace a la máquina militar y cultural sobre la que se edifica el Imperio y se incita su expansión? ¿Y acaso no son estas dos lógicas engendros de la razón?

Por otra parte, ¿qué puedo pensar de la presencia ubicua de *alter egos* de Coetzee en las entrañas del mal en los dos relatos? ¿No es un signo de nuestra propia proximidad al Mal?; ¿o de la ineludible responsabilidad, del autor y de nosotros los lectores, en las atrocidades y actos de injusticia y crueldad que se cometen a diario? Al ubicar a personajes con su apellido (hay 10 mil Coetzees en Suráfrica ha dicho Coetzee) en posiciones de dominio en los dos relatos, el escritor reconoce su cuota de culpa por el Mal que se perpetra en el mundo, tanto el que le toca directamente por haber nacido en un país colonial como Suráfrica, que tiene una historia de siglos de colonialismo, violencia étnica y atrocidades, como por estar trabajando, en Estados Unidos, en una agencia al servicio de la Guerra. No importa dónde estemos, no podemos ocultarnos, parece inevitable ser cómplices del Mal. Por comisión, como J. Coetzee, o por omisión como el doctor S.J.

Coetzee. De modo que sí hay una denuncia, pero no hace referencia directa a Suráfrica. Lo mismo con el tratamiento de la discriminación racial; no importa que el oprimido o asesinado sea un hotentote del desierto surafricano o un vietnamita, quien perpetra ese acto es en ambos casos un doble de Coetzee y del hombre de Occidente, que creen estar libres de culpas, protegidos de la barbarie por sus valores o por la distancia al sitio en que ésta sucede.

II

In the Heart of the Country (cuyo título en español es *En Medio de Ninguna Parte*), (4) es la segunda novela de Coetzee, y fue publicada en 1977. Su tema me recuerda al de *Corazón de las Tinieblas* de Joseph Conrad, novela en la que los dos personajes principales, Kurtz primero y luego Marlow, realizan un viaje en un barco que, remontando un río aguas arriba, se interna progresivamente en el corazón de la selva. Conrad narra cómo ese viaje desnuda progresivamente a los protagonistas de su ética, de su civilización, y quizás de su razón, y los enfrenta y arroja hacia el horror y la barbarie. ¿Qué cosas no hizo Kurtz durante el tiempo que vivió en el corazón de la selva, como amo y señor de los nativos que lo rodeaban? ¿No fueron acaso sus palabras “*el horror, el horror*”, una confesión final sobre hechos inefables que hizo y contempló y que no quería ni recordar?’

En la novela de Coetzee, Magda es la hija del dueño de una finca en el medio del desierto surafricano. A semejanza de Molly Bloom, el personaje del *Ulysses* de James Joyce, quien en el episodio final de esa novela produce uno de los soliloquios más impresionantes de la literatura, Magda no narra, produce palabras, una detrás de la otra que, hiladas, configuran un río ininterrumpido e ininterrumpible. Y a propósito de Molly Bloom, en *Elizabeth Costello*, un entrevistador le comenta a la escritora Costello sobre una obra que ella ha escrito, *The House on Eccles Street* (la protagonista de esta novela ficcional es Molly Bloom, el personaje de Joyce) lo siguiente: *Yo había estudiado el libro de Joyce, había absorbido el famoso capítulo de Molly Bloom y la ortodoxia crítica que suscitó, específicamente, que aquí Joyce había liberado la auténtica voz de lo femenino, la realidad sensual de la mujer, y cosas por el estilo (...)* Y luego leí su libro y me di cuenta de que Molly no tenía que estar limitada hasta el punto que Joyce había definido” (p. 14). Y si Costello es un heterónimo literario de Coetzee (son homófonos Costello y Coetzee), uno pudierapensar que Coetzee comparte con Costello la idea de que hay que liberar a Molly Bloom, dejarla que camine por las calles de otras ciudades. O que habite la mente de una mujer como Magda.

Originalmente, dentro de la cabeza de Magda hay solo amor y necesidad de ser amada. Pero luego nacen las palabras para nombrar todo eso que pasa por su cabeza: el amor a su padre, el deseo que despierta en ella Anna, la mujer de Hendrick, y el deseo que despierta en ella Hendrick, el empleado de su padre. Todos ellos amores que no le corresponden como quisiera, todos deseos que no logra satisfacer. Entonces, al ser testigo de cómo su padre y los otros logran sus propósitos, de cómo todos ellos se adecúan al mundo, se despiertan sus pasiones y su verbo se tuerce y retuerce. Hablando de Anna, la mujer de su empleado Hendrick que su padre codició y llevó un día a la casa para poseerla (cosa que la convenció de que tenía que asesinarlo), Magda dice: “*Esto es lo único que ella obtiene de mí, pura filosofía colonial, palabras que no tienen una historia que las*

respalde, palabras caseras, cuando ella en realidad quiere cuentos. (...) Pero estas palabras mías vienen de ningún lugar y van a ninguna parte, carecen de pasado y de futuro, silban sobre la planicie en un presente eterno y desolado, no alimentan a nadie.” (p. 157).

Si leemos esta novela como una alegoría, podemos pensar que en ella Coetzee nos cuenta la historia trágica de cómo esa razón femenina que son las palabras, cuando son liberadas y derramadas en el mundo externo por una mujer como Magda, pueden ser germen de los peores males. Veamos cómo desarrolla este autor la idea de *la liberación de lo femenino en el mundo*. Pienso que Coetzee a semejanza de Joyce se dan cuenta de la necesidad de liberar a la mujer, en el sentido de permitir que en este mundo de hombres, ordenado por la fuerza y la razón, hablen las mujeres, salgan ellas de sus casas, y paseen como leonas por las calles (Elizabeth Costello dice de su Molly Bloom: “...revisemos la figura y llamémosla más bien una leona, oliendo los olores, viendo las vistas. Buscando su presa, incluso.” (p., 13). Y ocupen de este modo, todos sus espacios, incluso sus más diminutos intersticios, como en una réplica verbal y ubicua de la cópula.¹

Pero las palabras, que son el modo femenino como el ser humano usa la razón, chocan contra el orden estático y rígido del Imperio, del orden colonial, de la lógica del amo opresor y el esclavo oprimido en la que se ha criado Magda. En ese encuentro entre las palabras y los actos que construyen el orden del Imperio, en esa aventura épica de lo femenino, se gesta la locura y se abren las puertas a la pasión. Por eso las palabras (el monólogo interior de Magda), que son la esencia de la mujer, pueden ser para ese mundo posterior a La Caída, tan trágicas como resultó el acto de Eva para el orden del Paraíso. Como si Coetzee tratara de convencernos de que la mujer (o lo femenino que habita en el hombre) —dado el modo como están ordenados el mundo y, en particular, las relaciones entre los seres humanos— tuviera que quedarse adentro (callada) porque el mundo exterior le pertenece al hombre.

Pero como ese monólogo decide fluir, la razón de Magda se transmuta en una logorrea que camina siempre encima del borde delgado del presente, espacio en el que tiene lugar la formulación del juicio. El fluir de sus palabras no le deja tiempo a Magda para imaginar el futuro, pero tampoco aquel que ella necesitaría para recuperar el pasado de su frágil memoria. Magda comparte con Funes el Memorioso (aquel personaje de Borges que tenía una memoria prodigiosa) una incapacidad para la síntesis. Pero Funes es lento y callado. Magda en cambio no calla. Consumen la totalidad del tiempo de su vida las palabras de su monólogo. Ellas han devorado su cerebro, su razón, y lo único que le ha quedado es una capacidad para internarse apenas algunos milímetros en el océano de la realidad, porque como adicta al espectáculo, si profundiza más, no podrá captar y procesar toda esa información indetenible que llega a su cerebro desde un entorno que nunca se desconecta (De nuevo en Magda vemos cómo la vista es uno de los sentidos que predomina sobre los otros cuatro. Ello me sugiere una insistencia de Coetzee en recordar cómo Occidente ha exaltado a la vista, un señalamiento de los riesgos de esta exaltación que conduce, no solo al voyerismo sino a la sociedad del espectáculo). Las palabras de Magda no dejan que la realidad alcance y llegue

¹¿No es acaso la poesía, se preguntaría el poeta y ensayista Robert Graves, esa esencia de lo femenino que es la Diosa Blanca poniendo sus palabras sagradas en los labios del poeta que se declara su amante?

cómodamente a su cuerpo, que llene sus sentidos, que deje sus impresiones en su memoria para que la pueda luego recuperar en una epifanía proustiana, o utilizarla como estímulo de su imaginación, para que de ella surjan en algún tiempo futuro relatos, semejantes a los que salían cada noche de los labios de Sherezade. La razón logorréica de Magda no sirve para el intercambio ni para el diálogo, porque no conoce los silencios. Magda no escucha. Sólo habla. Por ello es incapaz de la convivencia o la empatía. Es una razón que sólo funciona para dirigir apuradamente el cuerpo hacia el objeto deseado; o la mano al arma que perpetra el crimen; o para proferir una palabra detrás de la otra. Es así como Coetzee construye el horror fuera de la selva, en la vastedad del desierto.

III

En *Waiting for the Barbarians* (*Esperando a los Bárbaros*) (5), novela en la que se respiran rasgos kafkianos en sus personajes, los hechos suceden en un pueblo fronterizo amurallado. Antes de que llegaran los militares, bajo el mando del Coronel Joll, la vida transcurría monótona en este pueblo cuyos asuntos administrativos estaban gobernados por el Magistrado, un funcionario del Imperio, una pieza necesaria para que éste funcione como una máquina perfecta. Al comienzo de la novela, los militares capturan y torturan a un grupo de bárbaros. Cuando se marchan del pueblo, el Magistrado se entera de que los soldados se han excedido durante el interrogatorio al padre de una chica, y que éste ha fallecido por culpa de los rigores de la tortura. La chica, que ha sido testigo de ese sufrimiento, ha quedado inválida y casi ciega. Al ser informado de este suceso, al Magistrado lo asalta una compleja mezcla de sentimientos y pasiones; y en un acto de compasión, lleva a la chica a su casa, y ejecuta un delicado ritual de lavado de sus pies, deformados y ahora inútiles por los golpes recibidos. De ese acto que realiza el Magistrado, que se ha gestado al abrigo de la culpa y la ternura, no están excluidos el deseo ni el amor. Pero prevalece en el Magistrado su sentido de la justicia y, luego de pensarlo un tiempo decide (no sin pesar) devolver a la chica a su lugar de origen. Cuando los soldados regresan al pueblo y se enteran de esto, tratarán de obtener una confesión y una declaración de arrepentimiento del Magistrado. Pero éste permanece leal a sus principios, calla solemnemente y aguanta en silencio torturas y humillaciones, que ahora están dirigidas contra él. Se ha convertido con su acto de piedad en un enemigo del Imperio. Durante su padecimiento, el Magistrado cobra conciencia de lo fácil que es olvidar la noción de lo que es un ser humano. Y descubre de que con cada capa de dolor y humillación que atraviesa, se le revelan nuevas verdades sobre sus torturadores y sobre él mismo. Pero aún le quedan algunas dudas. Y por eso en una ocasión le pregunta a su torturador: “¿Se le hace fácil comer después de trabajar? He imaginado que uno quisiera lavarse las manos. Pero ningún jabón ordinario es suficientemente bueno para este propósito, porque lo que sería necesario es un sacerdote, un ceremonial de limpieza, ¿no lo cree? Cierta tipo de purga del alma propia, así es como he imaginado esto.” (p. 138).

Hacia el final de la novela como en una premonición del argumento de una novela futura, Coetzee pone estas palabras en el Magistrado que describe para sí su tragedia: “un hombre que cae en el infortunio, víctima de un enamoramiento, pero curado ahora, listo con una sonrisa a tomarlo que se le ofrece, una rodaja de pan y mermelada, una taza de té...” (p. 146). Y ante esas palabras,

que anticipan la trama de *Disgrace* (Desgracia) el lector se sorprende de la dureza con la que el Poder, pero también el autor, castigan los actos engendrados por el amor y el deseo. Creo que esto ocurre porque el Poder subvierte la lengua y sus metáforas (entre las que se cuenta la razón), pero los actos nacidos del amor y el deseo minan el orden social, necesario para que el Poder y el Imperio se perpetúen. Y cuando la voluntad ha sido sometida hasta el límite, solo queda en el Magistrado un trágico y patético deseo de castración, que ejecuta simbólicamente bebiendo pócimas que anestesian, junto con su deseo, las añoranzas de la chica de piel fresca y brillante, que algúndiatuvo entre sus brazos.

Un rasgo común que aparece en estas tres novelas tempranas de Coetzee, *Tierras de Poniente*, *En Medio de Ninguna Parte* y *Esperando a los Bárbaros*, es su carácter de novelas topográficas, obras en las que la personalidad y decisiones de los personajes, o la trama, están fuertemente determinados por elementos de la geografía en la que suceden los hechos de la novela: el desierto surafricano, su vastedad, su silencio, su soledad, su posición periférica respecto a la cultura occidental (rasgos que en cierta medida reproducen aquellas circunstancias existenciales que afectan a Coetzee) están presentes de un modo principal en estas novelas. También puede clasificarse como novela topográfica *Heart of Darkness*, porque en su estructura juegan un papel primordial el río y la selva; o las novelas de Cormac McCarthy, en especial las agrupadas en la Trilogía de la Frontera, la más conocida de las cuales es *Todos los Hermosos Caballos*, pero también una novela como *No es País Para Viejos*, en las que la amplitud del desierto de nuevo México en la vecindad del Río Grande, no se sabe si determina o forma parte esencial del carácter de los protagonistas.

IV

Esta cuarta parte del ensayo sobre Coetzee, comienza con la revisión de *Desgracia* (6), esa novela sombría que nos recuerda a ratos a una tragedia griega y, en otros, a una narración bíblica como el Libro de Job. ¿Por qué los dioses se ensañan en ocasiones con algunos seres humanos luego de que éstos han tomado una decisión que, mirada en retrospectiva, parece inadecuada? ¿Es el simple ejercicio del libre albedrío lo que castigan los dioses, o son las emociones y pasiones que invaden el corazón (la *hubris* por ejemplo) luego de que se han tomado ciertas decisiones lo que les resulta antipático a los dioses?

Desgracia, publicada en 1999, narra la historia trágica de David Lurie, quien es profesor de Comunicaciones en la Universidad Técnica de Ciudad del Cabo. David tiene 52 años y es dos veces divorciado. Y un día, una de sus alumnas, la hermosa Melanie Isaacs, capta su atención. David iniciará una relación con Melanie. Pero ella es aún poco madura y su novio, que es muy celoso, junto con sus padres, la convencen de que lo denuncie a la administración de la universidad. Luego de seguirle un proceso sumario David, quien decide no defenderse ante el Consejo que lo evalúa, es expulsado de la universidad en un escándalo que trasciende a los medios de comunicación. David abandona la ciudad y se va a visitar a su hija Lucy a una granja en el campo. No pasa mucho tiempo cuando un día, un grupo de tres hombres asalta la granja, y en el incidente hieren a David, y violan y embarazan a su hija. David no logrará conciliar sus puntos de vista con los de su hija. Los valores

de Lucy chocan contra los suyos casi tan fuertemente como lo hicieron antes los valores de los académicos de la Universidad. No pueden vivir juntos padre e hija. Mientras tanto, David tampoco está feliz con el trabajo sobre Byron que ha iniciado durante esos meses que ha pasado en el campo. Pero sí ha encontrado un oficio insólito y le hace bien: ayudar a Bev Shaw, una mujer de edad madura y rasgos poco delicados que se ocupa de atender a animales abandonados o desahuciados y, si es necesario, administrarles una inyección con sedante para que se duerman y pasen a mejor vida. Hay resignación y arrepentimiento en David. Cuando le hace el amor a Bev Shaw no emerge la pasión, y toma ese acto casi como un deber. Toma cada adversidad que le sucede como si formara parte de un castigo que debe aceptar por haber sucumbido al deseo. Cuando hacia el final de la novela, David reflexiona sobre el juicio que le siguieron en la universidad. Piensa que: *“fue juzgado por su manera de vivir. Por cometer actos impropios: por diseminar su simiente vieja, cansada, simiente que no brota, contra natura. Si los viejos montan a las jóvenes ¿cuál será el futuro de la especie? (...) No es éste un país para viejos”* (p. 237).

Creo que *Desgracia* es una historia que permite mostrar los méritos de un camino de ascetismo laico como modo de vida (¿del hombre en general o sólo del artista?) (7). Lo que practica David es una ascesis laica, cruda, desnuda, que reniega a tal punto de los placeres y las ilusiones, que decide ignorar la búsqueda de la experiencia mística (que para el máximo rigor ascético, podría ella misma lucir como otra ilusión o un placer del espíritu). David comparte con el Magistrado una buena dosis de estoicismo y de resignación; ambos han tenido experiencias que les han hecho abandonar sus ilusiones. Si éstas se desvanecen con el sufrimiento, o desaparecen cada vez que sufrimos embates de la fortuna, ¿para qué nos sirven?, parece preguntarse calvinistamente Coetzee.

V

La seriedad de Coetzee es legendaria. El escritor surafricano Rian Malan, amigo suyo, dice que en diez años de haber trabajado con él, solo lo vio reír una vez. Esta seriedad es consistente con una decisión de llevar una vida ascética y monástica. Coetzee es un Ulises moderno que se amarra pre-cautelosamente al mástil de sus novelas para poder disfrutar de la belleza del canto inspirador de las musas sin correr el riesgo de extraviarse. Elizabeth Costello, igual que Coetzee, es vegetariana, se priva de comer cualquier alimento de origen animal. Cuando Garrard, el presidente de la universidad que ha invitado a Costello a dictar una conferencia sobre la vida de los animales, le pregunta: *“Pero su propio vegetarianismo señora Costello, (...) ¿proviene de una convicción moral? No creo eso, (...) viene de un deseo de salvar mi alma”* (p. 89).

Coetzee no amarra a sus personajes mundanos para salvar sus almas. Más bien, como si fueran pequeños Ulises, los somete a caminos de disciplina estoica para impedir que sus pasiones los metamorfoseen en esas variedades abominables de los Coetzees que este autor ha descrito en sus novelas. Aun cuando hay una distancia abismal entre David Lurie y Dawn o entre el estoico Magistrado y el colono Coetzee, el escritor pareciera querer impedir que éstos, los que corren el riesgo de descarrilarse por culpa de sus pasiones, lleguen a algo peor. A una violación por ejemplo. O al mismo crimen. Que diferencia habría entonces entre esos hombres razonables que se dejaron

Llevar por sus pasiones y deseo y los otros, los crueles colonos depredadores, los verdugos torturadores, los psicólogos de guerra que practican el homicidio. Pienso que Coetzee alberga una intención de constreñir a esos seres desbocados, exaltados, extrovertidos en ánimo y pasiones, a los que nada, excepto su frágil razón, protege de ser crueles con sus semejantes o, incluso, con sus protegidos, los animales. Estoy convencido de que Coetzee tiene la convicción de que en ese hombre disminuido en sus expectativas, desprovisto de ilusiones, cuyas pasiones han sido contenidas y constreñidas, en esa suerte de artista del hambre kafkiano [iii], pueden aparecer expresiones que trascienden el deseo como la caridad, y otras formas de expresión nacidas de la empatía. De este modo, mostrando cómo pueden fallar la razón y sus metáforas, y cómo puede ayudar la vía ascética, este escritor, que es también un pensador, produce una obra literaria responsable.

VI

Regreso una vez más a *Elizabeth Costello*, la novela a la que hice referencia en el comienzo de este ensayo. Aunque el realismo tal como lo define Coetzee en esta novela no es el estilo que caracteriza gran parte de su obra de ficción—de hecho, si consideramos como paradigmas del realismo a Tolstoi, Dostoievski, Flaubert, o Zolá, la obra de Coetzee no se parece a las de estos escritores—cuando Coetzee se arroja en el debate de ideas, alcanza las alturas de estos grandes maestros. Y una de las novelas en las que demuestra su maestría en este estilo es *Elizabeth Costello*, que le sirve para reflexionar sobre el oficio del escritor en general y, específicamente, sobre su responsabilidad. Elizabeth Costello también le permite plantear su propia posición ante la razón, esa cualidad que el ser humano ha usado con frecuencia como criterio para demarcar aquellos seres vivos que son humanos de aquellos que no lo son; legitimando así un tratamiento brutal cuando se convence de que cierta clase de seres vivos carecen de razón. O, lo que es más brutal, perpetrando en ciertos casos, ya no sobre animales, sino sobre seres humanos, protocolos de crueldad tan extremos que, con el tiempo y la imaginación, logran despojar de humanidad (y a veces de razón) al ser humano sobre el que éstos se ejercen. Quizás el alegato que más claramente representa una crítica de Coetzee a la razón, son las palabras de Elizabeth Costello cuando dice:

Y éste, usted puede ver, es mi dilema esta tarde. La razón y siete décadas de experiencia de vida me dicen que la razón no es ni el ser del universo ni el ser de Dios. Por el contrario, sospecho fuertemente que la razón es el ser del pensamiento humano. Peor que ello, el ser de una tendencia en el pensamiento humano.” (p. 67).

El contexto de esta cita es una charla que dicta esta escritora titulada “Las vidas de los animales”, en la que revisa diversos argumentos usados por filósofos y escritores para justificar: el maltrato y la crueldad hacia los animales o, lo que es más común, la decisión de destinarlos a que sean alimento de los seres humanos. Costello alega que los diversos argumentos han tratado de demostrar que los animales no poseen razón. Y que, si lo que nos hace semejantes a Dios es la razón, aquellos seres vivos para los que no se pueda demostrar que poseen razón no son semejantes a Dios y pueden, por tanto, ser usados por el ser humano como “recursos”. El argumento de Costello (que presumo es semejante al de Coetzee), es que nada hace presumir que la esencia de Dios,

aquello que nos define como semejantes a Él, sean la razón o alguna de sus metáforas. Hay más bien una insinuación, en Costello, que *aquello que define nuestra semejanza con Dios es más bien un aspecto relacionado con nuestra corporeidad, con el hecho de que somos almas encarnadas en un cuerpo, que está dotado de sentidos y sometido a las restricciones que ejercen sobre él las categorías de tiempo y espacio*. Piensa en esto Costello cuando dice: *Al pensar, al cogito, yo opongo la plenitud, la encarnación, la sensación de ser, no una consciencia de ti mismo que se parezca a una fantasmal máquina de razonamiento que piensa pensamientos, sino por el contrario, la sensación, fuertemente afectiva, de ser un cuerpo con extremidades que se extienden en el espacio, de estar vivo para el mundo*. (p. 78). Es por esto, a causa de que los animales comparten con el hombre esa cualidad de ser cuerpos llenos de plenitud y alegría por el hecho de estar vivos para el mundo, que el hombre y los animales pudieran compartir ambos la esencia de lo divino.

Ese argumento, que solo parece (pero sostengo que no es así) estar enfocado en la comprensión de cuál debiera ser nuestra relación como seres humanos con los animales, puede ser fácilmente generalizado para que pueda ser usado para derivar una moral sobre cómo debieran ser tratados, en todos los casos, otros seres humanos. Aún si éstos no poseen la calidad de razón que tienen los seres humanos regularmente, o incluso si no poseen características que han sido históricamente menos apreciadas que la razón, como un color de piel diferente al de quienes dominan, o un modo de entender el mundo distinto al de quienes detentan el poder, no deberían, por ninguna de esas razones, ser tratados como si no fueran igual a cualquier otro ser humano, que se presume ha sido hecho a semejanza de Dios. De modo que la crítica que hace Costello a la supremacía de la razón (que la desarrolla por supuesto desde la razón), puede ser leída como una estrategia de Coetzee, que ha nacido en un entorno problemático, para producir una escritura responsable, pero cuya responsabilidad está oculta, para que de ningún modo su escritura se haga fácil, panfletaria o no problemática.

Refuerzo esta conclusión con palabras de la escritora alter ego. Se trata de la respuesta que ella les da al Consejo de Sabios que evalúa su escritura para decidir, presume el lector, si tendrá el camino libre hacia el Paraíso, ante cuya Puerta ella permanece a la espera. Cuando ese Consejo le pregunta cuáles son sus creencias ella responde: *"...Yo no me puedo dar el lujo de creer. (...) en mi trabajo uno debe suspender el creer. Creer es una indulgencia, un lujo. (...) El no creer, esa capacidad de considerar todas las posibilidades, flotando entre opuestos, es la marca de una existencia parsimoniosa, de una existencia pausada. (...) La mayoría de nosotros debemos elegir. Sólo el alma leve flota en el aire"* (p. 213). (8) Ése es el reto de los grandes escritores, ser capaces de flotar libres entre todos los modos de lo humano, sentir realmente que nada de lo humano les es ajeno, y sin embargo, comunicar dentro de esa libertad irrestricta, aquello que les dicta su moral universal.

Epílogo

Uno de los dos rasgos comunes que se encuentran en Esperando a los bárbaros y Desgracia, es la propuesta de un camino ascético. No queda claro si el escritor lo propone como una solución para la humanidad o solo para el artista o, para esa categoría más reducida del conjunto de los artistas que son los escritores. La ascesis puede entenderse como una decisión de auto-constricción.

El filósofo Jon Elster, en su obra *Ulysses Unbound* (2000) (9), revisa una diversidad de casos en los que es racional esta opción que tiene como referente mítico la historia de cuando Ulises le pide a los marineros que lo aten al mástil para poder escuchar el encantador canto de las sirenas sin correr el riesgo de arrojarlo a las aguas. Este riesgo no lo corrieron los marineros a quienes él les había puesto cera en los oídos. Para Elster, el acto de Ulises es un ejemplo de pre-compromiso. Este ocurre cuando un ser racional anticipa que, en cierto momento en el futuro, la calidad de su razón se puede debilitar por culpa de las emociones. Elster recuerda, en uno de los capítulos del libro referido, que otra estrategia de lucha contra las emociones son las mismas emociones. Por ejemplo, Orfeo, según el mito de Jasón y los Argonautas, ante las mismas sirenas que encantaban a Ulises, se le ocurre la estrategia de cantar con una dulzura superior lo que hace su canto más encantador que el de las sirenas. Curiosamente, Elster no revisa la opción de la ascesis, y por tanto, relatos como "Un artista del hambre", de Kafka (10), no fueron referidos en ese libro. Puede ser que, para la ascesis mística, la auto-restricción tiene como racionalidad el cambio de bienes percederos en el mundo material por la salvación, que sería un bien eterno, en el otro mundo. Uno podría explicar una ascesis laica como una decisión racional de intercambiar placeres materiales (de cuyo disfrute el artista se abstendría) por una obra artística superior. Creo que en el caso de Coetzee, su conducta ascética es ella misma una proposición (un statement), una declaración en contra de la crueldad y el maltrato hacia cualquier clase de ser vivo.

Notas

1. Gordimer, Nadine (1984) "The essential gesture, writers and responsibility", ensayo presentado en The Tanner Lectures on Human Values, Universidad de Michigan, el documento completo se puede descargar como pdf del site de esta serie de charlas (<http://tannerlectures.utah.edu/lectures/atoz.html>).
2. Este ensayo forma parte del libro *Costas Extrañas, Ensayos 1986-1999* (2004), Barcelona: Random House Mondadori.
3. Las citas de esta novela fueron tomadas de: J.M. Coetzee (2009) *Tierras de Poniente*, Barcelona: Random House Mondadori.
4. Las citas de esta novela fueron tomadas de la edición en español: J.M. Coetzee (2005), *En Medio de Ninguna Parte*, Barcelona: Random House Mondadori (edición de bolsillo).
5. Las citas de esta novela proviene de la edición en inglés: J.M. Coetzee (2000), *Waiting for the Barbarians*, London: Vintage.
6. Las citas de esta novela fueron tomadas de la edición en español: J.M. Coetzee (2005), *Desgracia*, Barcelona: Random House (bolsillo).
7. Esta práctica de la auto-constricción que descubro en Coetzee me recuerda a nuestro genial Reverón, tal como lo describe Juan Calzadilla al hablar de sus rituales de pintura: Reverón se ceñía entonces fuertemente la cintura con un bejuco, logrando así "aliviar" la parte espiritual del cuerpo y separar la parte superior (la noble y positiva) de la inferior (lo innoble y negativa) Una vez hecho esto, y producido el estado de inspiración, Reverón siempre amarrado por la cintura, movía alternativamente los brazos como para calentarlos y dar lugar al segundo paso; una especie de danza en la cual embestía la tela como si fuese un toro. Tomo este

comentario de un texto del artista venezolano Carlos Zerpa que aparece aquí:
<http://www.cayomecenias.com/mecenas2061.htm>

8. Esta cita, al igual que el resto de las citas de esta novela fueron traducidas de la edición en inglés, J.M Coetzee (2003), *Elizabeth Costello*, New York: Penguin Books. No quiero dejar de transcribir la frase final de la cita: *Only the light soul hangs in the air*.

9. Elster, J. (2000) *Ulysses Unbound*, Cambridge. Cambridge University Press

10. Se puede leer la versión al español del cuento "Un artista del hambre", de Franz Kafka (publicado en 1922), en el siguiente site: <http://www.ciudadeseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/hambre.htm>