

Universidad Nacional de Mar del Plata  
Facultad de Humanidades  
Área de posgrado e investigación  
Maestría en Letras Hispánicas

Tesis

**Coetzee en castellano: cruzando las orillas del pasado.**

Directora: Dra. Lisa Rose Bradford  
Co-Director: Dr. Fabián Osvaldo Iriarte  
Maestrando: Prof. Claudia Alejandra Borgnia

## **AGRADECIMIENTOS**

Me gustaría expresar un profundo agradecimiento a aquellas personas que han contribuido directa e indirectamente para que el presente proyecto naciera, se desarrollara y llegara a su fin.

En primer lugar, quisiera agradecer a la Dra. Lisa Rose Bradford, directora del presente trabajo, por haberme inspirado académica y profesionalmente con su ejemplo de eterna exploradora de conocimientos, y luego, por haber guiado y acompañado la redacción de esta tesis desde un punto que oscila entre la libertad, el sostén y la paciencia.

Especial reconocimiento merece el minucioso trabajo realizado por el Dr. Fabián Osvaldo Iriarte, co-director del presente proyecto, quién con su carisma, ha aportado innovadoras miradas.

Quisiera elevar mi profunda gratitud al escritor objeto de mis indagaciones, John Coetzee, por su humildad, generosidad, y sus respuestas siempre brillantes a un sinfín de interrogantes que surgieron en medio de un rico intercambio a través de correo electrónico.

También me gustaría agradecer a mis padres, quienes indudablemente sembraron en mí la semilla de la curiosidad que luego generó tantas búsquedas académicas, y que tantos hallazgos y satisfacciones ha traído a mi vida. Mi hermana María Virginia también ha sabido apoyar siempre mis emprendimientos intelectuales.

Deseo agradecer además el interés demostrado por mi trabajo por mis amigos de siempre, quienes me han escuchado atentos en cada paso del

proyecto, compartiendo mi pasión por el conocimiento desde la compañía y el cariño.

Finalmente, mi gratitud vaya a mi esposo Gerardo y mi querido hijo Lorenzo, quienes han visto mis intereses familiares y tareas cotidianas interrumpidas en incontables ocasiones por mis deseos de superación intelectual, y han acompañado el proceso de redacción del presente trabajo con paciencia, palabras de aliento y comprensión.

## Índice de páginas:

<b>Introducción</b>	p.5
<b>Capítulo 1: Contexto sudafricano</b>	p. 17
Historia	
Literatura: evolución, tradiciones y tendencias	
<b>Capítulo 2: Coetzee, estudios de trauma y metaficción historiográfica</b>	p. 60
<i>Waiting for the Barbarians, Foe y Disgrace</i> con los estudios del trauma y la metaficción historiográfica	
<b>Capítulo 3: Universos de Coetzee en comparación</b>	p. 98
Teoría de traducción	
Análisis y comparación de obras in inglés y castellano	
<b>Capítulo 4: Polo de recepción de Coetzee en Argentina</b>	p. 129
Contexto argentino	
Antecedentes de ficción de violencia social/política: Saer, Viñas, Saccomanno.	
<b>Capítulo 5: Conclusiones</b>	p. 151
<b>Referencias bibliográficas</b>	p. 156

## INTRODUCCIÓN

La narrativa se convierte en un *problema* solo cuando queremos dar a los hechos *reales* la forma de una historia. Es porque los hechos reales no se nos ofrecen como historias que la narrativización es tan difícil.

--Hayden White, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality"

The novel is history.

--Henry James. "The Art of Fiction".

Para Appadurai, la geografía de la ira oscila dialécticamente entre fuerzas de permanencia y fuerzas de cambio, entre la tradición y la modernización, entre la fragmentación y la homogenización. El combustible de la geografía del enojo son las nuevas tecnologías de la información que aceleran, ponen en circulación y recontextualizan agravios locales en contextos globales. La chispa es la incertidumbre con respecto al enemigo dentro de uno mismo y la ansiedad por el proyecto incompleto de la pureza nacional.<sup>1</sup>

--Joe Galbo. Reseña de *Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger*.

Arjun Apparundai.

---

Uno de los escritores contemporáneos que ha logrado inscribir versiones de la historia disidentes y cuya estética opera en sintonía con el paradigma de las ficciones del trauma y de las metaficciones historiográficas, es el sudafricano John Coetzee. A lo largo de su obra, Coetzee ha sometido a los espacios de poder, ya sea de índole política, textual, discursiva o personal, a un constante cuestionamiento, indagando en temas como la represión racial, las políticas sexuales, los circuitos de la razón, la hipocresía y la falta de responsabilidad hacia el Otro, los animales y la naturaleza. Su prosa vascila,

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones de obras críticas serán mías.

revierte, se fragmenta, desdobra, entreborra y así conquista y desplaza el ámbito de lo definitivo, dando lugar a dudas de orden ontológico. Por ende, el impulso estilístico y ético de Coetzee opera a través de las novelas subvirtiendo los relatos convencionales o grandes relatos (Lyotard) y problematizando aún su propia narración y figura de escritor.

Coetzee posee una vasta producción que se centra en la ficción, pero no sin incursionar en la crítica, traducción, hermenéutica y lingüística. Actualmente, el escritor sudafricano es uno de los autores contemporáneos más respetados y estudiados, lo cual le ha valido ser comparado con escritores de la estatura de Franz Kafka y Fiódor Dostoievski. Sin embargo, su notoriedad lo ha expuesto a miradas críticas desfavorables, en especial, a aquellas provenientes de quienes adhieren dentro de Sudáfrica a la agenda propagandista por encima del estímulo estilístico de la literatura (Nadine Gordimer, Stephen Watson). Ha sido sin dudas la crítica asentada en el postestructuralismo (Teresa Dovey, David Attwell, Susan VanZanten Gallagher) la que ha encontrado singular riqueza en los trabajos de Coetzee. Para este grupo, el inmenso caudal del trabajo de Coetzee radica en su capacidad de apelar a una apreciación de la estética a través del compromiso con la ética. Dado el alcance de la poética del eminente escritor sudafricano en el mundo angloparlante, su obra ha sido traducida a más de veinticinco idiomas, entre ellos, el castellano. El premio Nobel (2004) estimuló su popularidad dramáticamente, y a partir del mismo, se realizaron nuevas traducciones de sus primeras obras. Actualmente todas las obras de Coetzee están publicadas en Argentina, aún las últimas, *The Childhood of Jesus*, *La infancia de Jesús* (septiembre de 2013) y su *Biblioteca Personal*, cuyos cuatro primeros títulos se

publicaron por Hila de Ariadna en Argentina en diciembre de 2013, con traducciones de Cristina Piña<sup>2</sup>. Cabe además mencionar que Coetzee fue invitado especial en la apertura de la Feria del Libro de Buenos Aires en 2013 y ha sido convocado a la de 2014 para la apertura junto con el célebre Paul Auster. Su presencia en estos encuentros literarios y otros a que ha sido convocado en Buenos Aires en los últimos 4 años, seguramente ha despertado el interés y la popularidad de Coetzee por parte de críticos, académicos y el público lector argentino en general.

Concentrarse en los procesos de traducción de la casi impenetrable obra de Coetzee al español representa un ejercicio comparativo cautivante. El presente trabajo pretende medir los universos de las tres novelas de Coetzee *Waiting for the Barbarians*, *Foe* y *Disgrace* y su recepción dentro de la serie argentina que se extiende desde Esteban Echeverría (*El matadero*) hasta Guillermo Saccomanno (*77*), pasando por Martín Kohan (*Dos veces junio*), Andrés Rivero (*Guardia blanca*), David Viñas (*Tartabul*), Liliana Hecker (*El fin de la historia*) y Luis Gusmán (*Villa*). Esta línea estilística se ve continuada o reforzada por las operaciones de escritura de Coetzee, y el proceso de traducción al castellano que posibilita su inserción en el sistema literario argentino.

Por la vinculación con las dinámicas que exploran las zonas de contacto entre culturas (Mary Louise Pratt), el basamento teórico de este proyecto yace claramente dentro de los alcances de la escuela de sistemas y el

---

<sup>2</sup> *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, *La marquesa de O.* y *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist, y *Tres mujeres y Uniones*, de Robert Musil

comparatismo. Se abordará los trabajos de Antón Popovic para enfocar el tema de los cambios obligatorios y no-obligatorios en la manipulación del texto, los escritos de Itamar Even-Zohar para delimitar y situar la escuela de sistemas, luego se tratará la obra de André Lefevere con respecto a la manipulación de la fama, a Theo Hermans y Gideon Toury por su aporte a la escuela con la teoría de sistemas, y una vez más a este último por proporcionar un acercamiento al concepto eje del presente trabajo, el de traducción *adecuada*.

El sostén teórico de la narrativa de Coetzee utilizado en la presente propuesta está comprendido--en forma interconectada--por un lado, por el área de *Trauma Studies* (estudios del trauma) y por el otro, por el paradigma de las *historiographic metafiction*s (metaficciones historiográficas) que se encuadra dentro del posmodernismo. Al hacer un relevo de la dinámica de la violencia, la ficción de Coetzee se presta a la mirada de los estudios del trauma modernos. Los mismos comprenden un campo recientemente formado dentro de la crítica literaria y desde dónde se ha intentado dar tratamiento al trauma como efecto de la violencia social, política y étnica. La presente propuesta utilizará el andamiaje proporcionado por Kathy Caruth, Shoshana Felman y Geoffrey Hartman, los tres críticos literarios de la Universidad de Yale que fueron el motor propulsor del área al vincular los conocimientos de la histeria traumática realizados por Freud con la literatura. También se emplearán algunas nociones de figuras como Anne Whitehead, quien siguiendo la misma línea anterior, ha analizado el potencial literario del trauma a través de distintas obras, tales como las de Pat Barker, Jackie Kay, Anne Michaels, y Toni Morrison. Finalmente, se abordará algunos conceptos de Dominick LaCapra, quien ha



realizado lucidas intervenciones acerca de la intersección entre historia, memoria y holocausto.

Como lo expresa Anne Whitehead en su trabajo *Trauma Fiction* (2004, 4), “el término ficciones del trauma, señala el traspaso del concepto de trauma del discurso médico y científico al área de los estudios literarios”. Caruth y sus colegas de Yale tomaron prestado el concepto de *Nachträglichkeit*--que ha sido traducido como “acción diferida/dilatada luego de la locura”, originado por Freud--y lo vincularon con la crítica literaria, y desde ese espacio ha sido utilizado como categoría de análisis por estudiosos sobre el Holocausto, el apartheid, el terrorismo, la esclavitud, las guerras, la represión de la última dictadura militar argentina, etc. Con ese mismo impulso se ha creído conveniente aplicar el marco teórico de los estudios del trauma en el presente trabajo.

En sus investigaciones sobre el tema, Kathy Caruth advierte sobre la dificultad de acceder a los hechos traumáticos debido a la resistencia a la lógica y a la conceptualización de los mismos por parte de las víctimas. Por falta de herramientas para inscribir los eventos traumáticos, los damnificados dilatan la memoria de los mismos y luego los replican inconscientemente, a manera de fantasmas, sueños, alucinaciones, o visiones. Aunque Caruth desapruera el retorno a la memoria del trauma forzado debido a que replica el sufrimiento experimentado, la mayoría de los expertos en el trauma, desde Freud hasta los teóricos contemporáneos, recomiendan la utilización del relato como método de resolución del problema. Es en la reproducción consciente del estado de shock que caracteriza al trauma que la terapia y la literatura

convergen y así la ficción se nutre de las estrategias analíticas del psicoanálisis generando nuevas posibilidades de figuración.

Los aportes de Whitehead en relación a los nuevos modelos de subjetividad y de representación que nacen gracias a la mirada de los estudios del trauma cobran gran pertinencia en el tratamiento que este proyecto intenta darle a la prosa resistente, solemne y disidente de Coetzee. Whitehead comenta, “la aparición de las ficciones del trauma ha otorgado a los novelistas nuevas maneras de conceptualizar el trauma que dan raíz a cuestiones tanto éticas como estéticas” (6). Luego agrega: “Los novelistas han descubierto que el impacto del trauma sólo puede ser representado adecuadamente si se emulan sus formas y síntomas, de esa manera, la temporalidad y cronología colapsan y la narrativa se caracteriza por la repetición y la falta de dirección” (7). Es decir que el término *ficciones del trauma* designa no sólo el contenido fáctico de los relatos de padecimiento de extrema violencia sino que además hace alusión a un interjuego entre esos contenidos violentos y las estrategias discursivas necesarias para representar el pasaje de la memoria traumática a la narración traumática. Una vez más, la prosa de Coetzee encarna la fascinante tensión entre ética y estética que despliegan las ficciones de la violencia.

Se utilizarán también en el presente proyecto las contribuciones de Dominick LaCapra, quién ha aportado a los estudios del trauma dos conceptos sumamente provechosos para el estudio de la obra de Coetzee. En *Writing History, Writing Trauma* (2001), LaCapra resalta los beneficios de las narraciones que tratan la violencia, no sólo para las víctimas sino también para el resto de la comunidad, que así se convierte en testigo de los males en

cuestión. Según LaCapra, la generación de una multiplicidad de testigos del horror se transforma, por ende, en la posibilidad de crear consciencia en la sociedad entera. En segundo lugar, LaCapra aclara que las narraciones de trauma no sólo funcionan como herramientas de retrospectión y reflexión cultural en momentos de crisis y transición, sino que además el trauma es constitutivo de la identidad de un sujeto o de un grupo. Por ejemplo, el trauma del Holocausto es fundacional de la idiosincrasia identitaria judía del siglo XX, de la misma manera que el trauma de la esclavitud es fundacional de la identidad afro-americana, el apartheid lo es de las subjetividades sudafricanas y la represión militar argentina de 1976 es parte de la identidad argentina contemporánea.

A pesar de los diversos puntos de vista y abordajes que se pueden realizar al fenómeno del trauma, los teóricos que han aportado conocimiento sobre el tema dentro de las ciencias sociales coinciden en resaltar la marcada conexión existente entre el trauma, una visión no tradicional de la historia y la necesidad de recurrir a narrativas de ruptura para dar expresión a las experiencias traumáticas. Debido a la dilatación del hecho traumático, la memoria traumática sólo puede manifestarse históricamente como una narrativa que empuja y rompe los límites ontológicos, ya que el recuerdo del trauma jamás podrá ser idéntico al hecho en sí. En el traspaso de la memoria traumática a la memoria narrativa se dará una distorsión o mutación de la actualidad del evento ya que el desfase temporal y la falta de coherencia de la memoria traumática impondrán una reposición por parte de quién efectúe el relato. En las ficciones de trauma se evidencia la falta de orden cronológico y de lógica narrativa a través de diversas estrategias discursivas, tales como la

simulación de estados de demencia, sueños, pesadillas, apariciones y la utilización de diversos puntos de vista, de fragmentos y de varias líneas narrativas que se invaden entre sí y compiten por emerger. Por su carácter no lineal, ahistórico, y su resistencia al lenguaje y a la representación, los relatos del trauma constituyen instancias de reflexión acerca de la posibilidad de inscribir la realidad dentro de la historia y la literatura.

Sin dudas, por el parentesco en la forma de figuración y por la afinidad entre la agenda política, ética y estética de las narrativas de la violencia y las ficciones del posmodernismo, las narrativas de trauma y entre ellas las de Coetzee, pueden ser concebidas como parte del proyecto del posmodernismo y a su vez de las *historiographic metafiction*s (metaficciones historiográficas), término ideado por Linda Hutcheon. En el ensayo “Postmodern Paratextuality and Fiction”, ella explica que “[C]uando el término posmodernismo se usa en la actualidad para referirse a la ficción, generalmente significa metaficción, o textos que son de una manera dominante y constitutiva auto-referenciales y auto-representativos” (50). Luego agrega a la definición de ficciones posmodernas el impulso metaficcional: La presencia del pasado. Es decir que este género<sup>3</sup>, la metaficción historiográfica o historia ficticia auto-reflexiva, que surge como forma evolucionada de muchas de las ficciones del postmodernismo, es una suerte de “trenza” (Hutcheon) compuesta de reflexiones acerca del lenguaje, la narrativa y la historia. Por su obsesión con los problemas de índole ontológica, las ficciones historiográficas, y a su vez

---

<sup>3</sup> A pesar que la utilización del concepto de género no goza de la aceptación de todos los teóricos que suscriben al posmodernismo, el presente trabajo se apoya en la línea que detalla Ralph Cohen en su artículo “Do Postmodern Genres Exist?”. En dicho trabajo, Cohen sostiene que “el mismo concepto de transgresión presupone un reconocimiento de fronteras o límites” (16). Más bien, Cohen resalta el valor explicativo de la noción de géneros, ya que sin ellos sería imposible explicar fenómenos de extrema significación para el posmodernismo, tales como la combinación de géneros o la opacidad de los mismos.

también las ficciones de trauma, no sólo recurren a un ensombrecimiento de la línea entre el opuesto binario realidad/ficción sino que además llegan más lejos, instalan un límite y lo cruzan simultáneamente. Indudablemente, la obra de Coetzee ilustra todo este tipo de operaciones discursivas.

Gran parte del planteo de Hutcheon se entrelaza con los conceptos del historiógrafo Hayden White con respecto al carácter necesariamente emotivo, discursivo y poético de las diferentes interpretaciones de la historia y el escepticismo respecto de la distinción entre literatura e historia, cuestiones que parecen obsesionar a Coetzee a lo largo de toda su obra. En el primer trabajo *Metahistoria* (1953), Hayden White desestabiliza las nociones convencionales de historia al plantear su naturaleza intrínsecamente discursiva. Hutcheon, al igual que White, explora la interdependencia entre los componentes puramente fácticos y aquellos de naturaleza figurativa del texto histórico al pensar en las metaficciones historiográficas. En el ensayo “The Pastime of Past Time” sito en la obra *Postmodern Genres*, Hutcheon revisa las conexiones entre la historia y la literatura, demostrando lo *porosas* que son ambas disciplinas:

La fuerza de ambas parece provenir de la verosimilitud más que de alguna verdad objetiva; ambas se pueden identificar por ser constructos lingüísticos altamente convencionalizados en sus formas narrativas y por no ser nada transparentes, ya sea en su lenguaje o estructura; además, ambas parecen ser igualmente intertextuales. (54)

Y luego agrega, “Son diferentes, aunque comparten contextos sociales, culturales e ideológicos, al igual que técnicas formales” (60). Remitiéndose a White y suscribiendo a los postulados del posmodernismo, con sus metaficciones historiográficas, Hutcheon --y en este planteo coincide

totalmente con Coetzee en relación a la rivalidad entre historia y literatura<sup>4</sup>--  
expone la mayor debilidad del discurso histórico: carece de un referente  
confiable. Dada la dudosa confiabilidad de los documentos del pasado, el rol  
del historiador como intermediario entre el pasado y su presentación discursiva  
cobra nuevos matices. El nuevo historiador descodificará los textos que han  
sobrevivido del pasado y los asimilará en su escritura, siempre teñida de  
matices personales e ideológicos, con el objetivo ya no de enunciar “lo que  
ocurrió en otra época”, sino más bien “lo que pudo haber ocurrido”, ya que el  
“documento no es un medio transparente para acceder a un evento pasado;  
sólo es la huella transformada del pasado” (Hutcheon 62). Al cuestionarse la  
capacidad del hombre de interpretar y *re-crear* los hechos pasados, se hace  
hincapié en la inmensa responsabilidad ética de quienes escriben historia y  
literatura.

En el capítulo 1 del presente trabajo, se procederá en primer lugar a  
indagar en el contexto histórico y literario sudafricano para así rastrear las  
tradiciones estéticas que operan en la ficción de Coetzee y ubicarlo dentro de  
la dinámica cultural sudafricana e internacional contemporánea. Se partirá de  
un breve examen de la historia de Sudáfrica donde se hará hincapié  
especialmente en los eventos que han dejado huellas en la subjetividad de los  
habitantes de esta accidentada nación y que por ende han quedado reflejados  
en la ficción. Se continuará delineando la evolución de la literatura sudafricana  
siguiendo un orden paralelo entre la literatura de africanos autóctonos, signada  
por la tradición periodística, y la de blancos, de corte europeo, cuyo

---

<sup>4</sup> En el ensayo “The Novel Today”, Coetzee se posiciona a favor de las ficciones que desafían a la historia, sin depender de ella, ya que coincide con los planteos de White en aseverar que ambas disciplinas son igualmente discursivas.

antecedente está constituido por la narrativa radical liberal y pacifista de Olive Schreiner.

Luego, en el capítulo 2, se pretende arrojar luz acerca del universo de significación de las tres novelas *Waiting for the Barbarians*, *Foe* y *Disgrace* como baluartes de las ficciones de trauma y de las metaficciones historiográficas abonadas por los presupuestos de la estética posmodernista. Se analizará las tres novelas en cuestión, al igual que en el resto de las ficciones de Coetzee, para demostrar que en ellas se puede apreciar el cuestionamiento de la historicidad de los discursos, la mirada a las diferentes subjetividades que nacen a partir de los mismos, y la observación de los procesos de interpretación de los discursos, sumado a la exploración de las tensiones éticas y políticas que se originan a partir de ciertos condicionamientos históricos. El devenir de la historia contemporánea mundial y a la vez local en el contexto sudafricano, con el sangriento legado del apartheid y la segregación cultural y racial, se enlaza fuertemente con la cuestión de la violencia y el trauma. Escenas de tortura, violaciones, abusos y mutilaciones habitan las páginas de *Waiting for the Barbarians*, *Foe* y *Disgrace* y están reforzadas por una prosa que es siempre precisa, cuidada y meticulosa.

En el capítulo 3 se realizará un análisis contrastivo y comparativo de las tres obras de Coetzee en inglés con su traducción al castellano. Tal comparación se realizará con el encuadre de la escuela de sistemas. Se examinará la noción de traducción *adecuada* proporcionada por Toury. También se abordará los trabajos de Antón Popovic para explicar los cambios obligatorios y no-obligatorios en la manipulación del texto y los de Itamar Even-

Zohar para definir a la escuela de sistemas. Luego se tratará la manipulación de la fama propuesta por André Lefevere, y el concepto de normas aportado por Theo Hermans y Gideon Toury. Finalmente, se trabajará con la teoría de los paratextos de Gerard Genette.

En el capítulo 4 se verificará e interpolará el impulso novelístico de Coetzee con algunas de las ficciones argentinas que muestran una estética, temáticas, y estrategias discursivas afines. Para lograr rastrear tal familiaridad entre las ficciones de Coetzee y las argentinas, se realizará en primer lugar un sondeo de los elementos que interactúan en la inserción y recepción de la obra de Coetzee en Argentina. El afincamiento de la obra traducida dentro del sistema literario término se realizará a través de los estudios de Pierre Bourdieu (habitus) y los de recepción de Jonathan Culler y Hans Robert Jauss. Así, se intentará demostrar que es factible la inserción de las obras de Coetzee en el contexto cultural argentino y que la misma es posible por la afinidad que existe entre el fenómeno de la violencia social y política en Argentina y Sudáfrica como así también por la tradición novelística a la que pertenecen ambas narrativas.



## CAPITULO 1: CONTEXTO SUDAFRICANO

...[U]na fuerte tendencia, tal vez una tendencia dominante, de subsumir la novela dentro de la historia, de leer a la novela como algo que yo llamaría vagamente investigaciones imaginativas de las fuerzas históricas y las circunstancias reales; y por el contrario, de tratar a las novelas que no realizan esta investigación de lo que se considera fuerzas históricas reales y circunstancias, como carentes de seriedad.

\_\_J. M. Coetzee, "The Novel Today" (4)

...La literatura sudafricana es una literatura en cadenas, como lo revelan aún en sus más altos momentos, bajo las balas, los flechazos de sentimientos de desamparo y anhelos de una liberación sin nombre. Es una literatura no del todo humana, extrañamente preocupada por el poder y las torsiones del poder, incapaz de traspasar las relaciones elementales de lucha, dominación, y subyugación para alcanzar el extenso y complejo universo humano que yace más allá de uno mismo. Es exactamente el tipo de literatura que se espera que la gente escriba desde la cárcel.

\_\_J. M Coetzee, discurso de aceptación del Premio Jerusalem, 1987.

La literatura sudafricana, como cualquier literatura nacional, es refractaria de las idiosincrasias de la sociedad en la cual circula. Sin embargo, es posible afirmar que, en el contexto en cuestión, la relación entre literatura e historia es en cierta medida más permeable que en muchos otros. Este tema ha derivado en grandes polémicas acerca de las características de la literatura sudafricana y el impacto de los hechos históricos sobre la misma, pasando por cuestiones como la complejidad estética, la experimentación, y el compromiso político de los escritores. A la cabeza de éste profundo debate se encuentran Nadine Gordimer, quien proclama una literatura militante de la mano de la adhesión al materialismo dialéctico, y el propio J. Coetzee, quien ha esbozado

un fuerte llamado a la ética a través de una narrativa que rivalice con la historia, que “opere dentro de los términos de sus propios procedimientos, y suministre sus propias conclusiones, no aquella que opera según los procedimientos de la historia y deriva en conclusiones verificables por la historia” (3). Él descrea de la historia en pos de los procesos creativos de una narrativa que actúe bajo sus propias normas, que no necesite de la verificación de los hechos históricos, ya que no sería un documento periodístico ni un documental. Coetzee considera a la historia como un relato mediado, al igual que la novela, y así dice, “la historia no es la realidad misma; la historia es un tipo de discurso”, luego continúa, “las categorías de la historia son una cierta construcción superpuesta a la realidad” (4). Así, más que rivalizar con los hechos históricos, este novelista está invocando la autonomía de la literatura en cuanto a su capacidad de crear y sostener universos posibles. Es innegable que el apartheid, su filosofía discriminatoria apoyada en el colonialismo, y su posterior legado han dado lugar a narrativas que con mayor o menor visibilidad denuncian, refractan, o responden a sus males.

Dada la ya mencionada permeabilidad existente entre la historia y la literatura sudafricanas, los momentos de mayor articulación política en Sudáfrica han quedado inevitablemente plasmados en algún tipo de creación literaria. En vistas a tal interdependencia, y al fuerte impacto que la situación documental genera, a continuación se realizará una síntesis de los acontecimientos que han contorneado el devenir de esta nación a partir de los primeros poblados de colonos europeos, germen de las complejas y violentas relaciones asimétricas existentes aún en la actualidad.

El territorio sudafricano fue habitado por un grupo autóctono San primeramente y luego por tribus Khoikhoi y Bantu. En 1652 la Dutch East India Company (Compañía de Indias Orientales Holandesa) arribó al Cabo de Buena Esperanza con su primer asentamiento europeo, y así dio origen a la primera colonia boer o afrikáner, que ya hacia 1795 pretendía erigirse como república independiente. Ese mismo año, sin embargo, el Reino Unido ocupó la colonia holandesa y en 1815, al finalizar las guerras napoleónicas y así contar con cinco mil colonos, tomó posesión permanente de la Colonia del Cabo. Debido a la liberación de esclavos y a la anglicanización llevada a cabo por el nuevo gobierno, 12.000 afrikáners realizaron la históricamente conocida “Great Trek”, adentrándose en territorio tribal hacia el noreste y estableciendo las Repúblicas del Transvaal y Orange Free State. El hallazgo de oro y diamantes en estas dos nuevas regiones pronto despertó el interés del Primer Ministro de las Colonias del Cabo, Cecil Rhodes y la ambición de anexar el Transvaal y Orange Free State desató en 1899 una inevitable guerra.

En 1919, ante la derrota de los bóers y la subsiguiente anexión de las dos repúblicas del noreste, se formó la Unión de Sudáfrica, cuyo Primer Ministro fue Luis Botha, de origen afrikáner. Desde este momento en adelante, se levantó paso a paso la estructura del apartheid, que fue finalmente cristalizado e instituido por completo en 1948 de la mano del triunfo de los nacionalistas radicales bóers. Hacia 1948 ya el régimen había decretado la reserva legal de los mejores puestos de trabajo para los blancos, la expropiación de las tierras de los africanos y la concentración de éstos en reservas. El régimen de apartheid o “separación racial”, no sólo impuso restricciones a los africanos de color, asiáticos y mestizos en todos los ámbitos

de su existencia, sino que además garantizó y legalizó la discriminación absoluta. Más tarde, con las *Group Areas Acts* de 1950 y 1986, se forzó a un millón y medio de africanos a trasladarse de las ciudades donde vivían hacia los *townships* o distritos segregados, donde quedaron sumidos en la pobreza más cruda gracias a las extremas leyes represivas. En 1961 Sudáfrica se declaró república independiente y cortó sus lazos con la Commonwealth, que objetaba seriamente las políticas raciales del país. El Partido Nacionalista de la supremacía blanca gobernó por otras tres décadas, garantizando la continuidad de las prácticas discriminatorias y alienantes para quienes no eran blancos. En 1960, setenta manifestantes negros resultaron muertos en una protesta pacífica en Sharpeville. El ANC, Congreso Nacional Africano, principal organización de resistencia al apartheid, fue prohibido en ese mismo año, y en 1964, su leader, Nelson Mandela, fue sentenciado a prisión perpetua. A partir de ese momento, extremadamente significativo en la lucha por los derechos humanos y la igualdad de condiciones, los reclamos de los hombres de color cobraron mayor magnitud y se tornaron violentos. En 1976 se produjo un levantamiento en el distrito segregado de Soweto, y éste se extendió a otros distritos, cobrándose la vida de seiscientos manifestantes.

A raíz de las crecientes medidas de control y represión contra la población autóctona, mestiza y asiática, en la década del sesenta la oposición internacional al régimen del apartheid se intensificó; las Naciones Unidas impusieron sanciones a Sudáfrica y muchos países cesaron sus relaciones comerciales con la misma. La adhesión al apartheid comenzó a ceder cuando F. W. de Klerk reemplazó a P. W. Botha como presidente en 1989. De Klerk

retiró la prohibición a la ANC y liberó a su leader, Nelson Mandela, luego de veintisiete años de reclusión.

En 1991, la Convention for a Democratic South Africa (CODESA), un foro multirracial liderado por de Klerk y Mandela, comenzó a trabajar en una nueva constitución. En 1993, se aprobó una constitución interina y la misma desmanteló al apartheid. La transición pacífica sudafricana de una de las sociedades más represivas a una democracia constituye uno de los acontecimientos más notables del siglo XX. A raíz de sus intervenciones en pos de la liberación de los africanos oprimidos, Mandela y de Klerk recibieron juntos el Premio Nobel de la Paz en 1993. Las elecciones de 1994, las primeras de índole multirracial, dieron como resultado la masiva victoria de Mandela y la ANC. El flamante gobierno aprobó y luego adoptó una nueva constitución en mayo de 1996. En 1997, la Truth and Reconciliation Commission (Comisión por la verdad y la reconciliación), comenzó a llevar a cabo los juicios por las violaciones a los derechos humanos entre 1960 y 1993 y prometió amnistía a quienes confesaran sus crímenes dentro del régimen del apartheid.<sup>5</sup> En 1998, de Klerk, Botha, y algunos líderes de la ANC se presentaron ante la comisión, y Sudáfrica prosiguió con sus intentos de recuperación nacional. Desafortunadamente, la economía debilitada del país, junto a los altísimos índices de HIV, al analfabetismo, y los gobiernos corruptos continúan obstaculizando la concreción de una sociedad más justa.

Los momentos de mayor articulación política, aquellos que cambiaron el rumbo de la vida de la mayoría de los ciudadanos sudafricanos—tales como la brutal urbanización, la Emergencia de Sharpeville, la masacre de Soweto, la

---

<sup>5</sup> Esta comisión fue presidida por el arzobispo Desmond Tutu y en su redacción se utilizaron modelos latinoamericanos, especialmente el argentino y el chileno.

expropiación de tierras, las persecuciones, las prohibiciones, el encarcelamiento y el exilio—han quedado registrados no sólo en el ámbito de la historia, sino también en el de la literatura. Para varios críticos, entre ellos Lewis Nkosi y Njabulo Ndebele, esta fuerte conexión entre el arte y los condicionamientos históricos, junto a los procesos políticos que ha atravesado Sudáfrica, han retrasado la evolución de su literatura, en particular, aquella escrita por personas de color, ya que las letras de los blancos generalmente responden al impulso tradicional de las literaturas hegemónicas europeas. En sintonía con Nkosi y Ndebele, Nicolás Bourriaud ha analizado en *Radicante* (2009) la precaria situación de las literaturas emergentes de muchos países del continente africano, entre los cuales se puede reconocer claramente el caso de Sudáfrica:

El destino totalitario y represivo de la casi totalidad de los países africanos que accedieron a la independencia hubiera debido enseñarnos dos o tres cosas: obtenida la emancipación, el anticolonialismo no sustituye al pensamiento político; por extensión, no puede de ninguna manera constituir un proyecto cultural y estético viable. El modelo anticolonial, que impregna los estudios culturales y los discursos sobre el arte, socava los cimientos del modernismo sin reemplazarlos por otra cosa que esta misma cavadura, o sea el vacío. Y en esta incansable reconstrucción de la voz del macho blanco occidental, sólo se oye la de una negatividad sin proyecto, y en sordina. (38)

La problemática planteada y llevada a su punto máximo de complejización por el curador francés denuncia un vacío estético preocupante en lo que concierne a las literaturas africanas emancipadas del colonialismo, debido en parte a las

tradiciones heredadas y a los idiomas impuestos por el occidentalismo. También adhiere a esta mirada sobre el vaciamiento cultural de los pueblos víctimas del colonialismo el psiquiatra y pensador panafricanista Frantz Fanon, considerado uno de los precursores de Homi Bhabha y Edward Said. Fanon esbozó a mediados de los sesenta un esquema de los estadios por los cuales pasan los intelectuales africanos en su lucha por lograr su propia voz dentro del ámbito de la cultura nacional. En la obra *Los condenados de la tierra* (1963) Fanon plantea las tres fases y comienza así:

En una primera fase el intelectual colonizado prueba que ha asimilado la cultura del ocupante. Sus obras corresponden punto por punto a las de sus homólogos metropolitanos. La inspiración es europea y fácilmente pueden ligarse esas obras a una corriente definida de la cultura metropolitana. Es el período asimilacionista integral. (203)

En lo que respecta a la literatura sudafricana, la “asimilación integral” ha sido el estadio predominante desde la época de la colonización hasta la mayor parte del siglo XX. En una segunda fase Fanon menciona el factor de la memoria como disparador de una literatura que, previa al combate, esboza un gesto de esperanza por la liberación venidera. En éste periodo, el segundo, “Viejos episodios de la infancia serán recogidos del fondo de la memoria, viejas leyendas serán reinterpretadas en función de una estética prestada y de una concepción del mundo descubierta bajo otros cielos.” (203) Finalmente, en la tercera fase que postula Fanon, llamada de lucha, el colonizado intentará “sacudir al pueblo”, llamarlo al despertar, a resurgir de su letargo, y convocarlo a la acción mediante el recurso de las letras. En este estadio nacen nuevos escritores que--movidors por situaciones excepcionalmente traumáticas como la

prisión, la tortura y la proximidad de la muerte, buscan desesperadamente, “componer la frase que exprese al pueblo”, “convertirse en portavoces de una nueva realidad en acción” (203). Esta fase está constituida por escritos de corte militante y testimonial, que exhorta primeramente a exponer la pérdida, el trauma y el duelo como sedimentos de la violencia étnica, social y política y luego a luchar por la liberación del pueblo. Es durante la fase de la liberación y el período posterior que los hombres de letras africanos—incluyendo a los de Sudáfrica, encuentran un insoslayable obstáculo a la libre expresión cultural: “el lenguaje del dominador erosiona con frecuencia los labios” declara Fanon (202).

A partir de la problemática del lenguaje del colonizador que es irónicamente utilizado como instrumento para denunciar al colonialismo y luego para alcanzar y celebrar la libertad, surgen planteamientos éticos y estéticos que preocupan a los escritores y críticos poscolonialistas: ¿Qué tipo de literatura ha de ofrecerse al pueblo autóctono, no ya al colonizador y cómo escapar del exotismo? Igual que al resto de África emancipada, este problema también afecta profundamente a los hombres y mujeres de letras sudafricanos, cuya producción es publicada casi totalmente en inglés y en afrikáans con un lector meta que habla estos idiomas, sabe leer y escribir y tiene acceso a la literatura. El crítico Jason Cowley reflexiona sobre este problema en “The White South African Novelist”:

Y tal vez el arte de la ficción en lugares tan pobres sea, al fin y al cabo, un tipo de lujo burgués. ¿Qué espacio puede haber para la novela cuando el treinta por ciento de la población tiene HIV? ¿Cuándo millones son alienados de la sociedad civil? Más oblicuamente, ¿qué relevancia



tienen los textos canónicos de la gran tradición occidental y las antiguas jerarquías culturales para los descolonizados involucrados en viejas y complicadas luchas por lograr su realización personal?

Debido a la naturaleza oral de las literaturas autóctonas, al analfabetismo, a la extrema pobreza, y a la represión de las personas de color sudafricanas, el proyecto de la literatura es acaso una especie de lujo irónico, como lo plantea el escritor y crítico de Ciudad del Cabo Roy Robins: “¿Dónde está la nueva generación de escritores sudafricanos de menos de cincuenta, blancos o negros? . . . Parecería hasta arrogante preocuparse por el futuro de la ficción local en un país donde muchos no pueden ni siquiera escribir sus propios nombres”. Indudablemente, las cuestiones de público e idioma no son un tema minoritario en Sudáfrica, con connotaciones tanto culturales como económicas. La colonización, el imperialismo económico y cultural, y más recientemente la globalización, han erosionado las culturas populares locales, debilitando las tradiciones originarias y uno de los resultados de tal vaciamiento ha sido la supremacía de las literaturas escritas en inglés por sobre aquellas de origen nativo—once en total--o afrikaaner. A su vez, dentro de la literatura en inglés, y especialmente hasta el fin del apartheid, cuando las líneas literarias de blancos y negros comenzaron a gozar de una colorida y productiva fusión, se han dado dos grandes vertientes, la de ficción escrita por negros, y por otro lado, aquella escrita por blancos. El escaso dinamismo de gran porción de la literatura sudafricana responde claramente a los contextos políticos, sociales y económicos en que se encuentran inmersos los diversos agentes en cuestión. Debido a que ambas tradiciones se desarrollaron casi en forma aislada, se procederá a continuación a rastrear ambas líneas estéticas separadamente.

La rama de la literatura aportada por los africanos, que en general se atiene a las convenciones del realismo social, se originó en la región del Cabo Oriental y se puede semblantear a partir de los esfuerzos misioneros de la Glasgow Missionary Society, con la introducción del inglés como medio de instrucción, en 1824. La mayor parte de esta incipiente literatura fue dominada por el género periodístico, en diversos formatos: ensayos, conferencias, obituarios, reseñas y cartas, los cuales se convirtieron en formas literarias estandarizadas. Hasta 1930, en que apareció la primera novela africana, casi toda la actividad literaria de las personas de color se centró en los periódicos. En esa fecha, el padre fundador de la literatura negra, Sol Plaatje, publicó su obra *Mhudi*, la cual había sido escrita en 1920 y anticiparía futuros desarrollos en la escritura de africanos.<sup>6</sup> La segunda novela épica sudafricana, *Chaka* (1925), de Thomas Mofolo, es un relato que ficcionaliza las conquistas del gran jefe Zulu Shaka en el siglo XVIII. Aunque con distinto tenor, tanto *Mhudi* como *Chaka* procuraban dar tratamiento al conflicto racial no legislado y restituir la dignidad de los africanos a través de la reconstrucción de su pasado heroico.

Hacia fines de la Segunda Guerra Mundial se puede visualizar una maduración estética y filosófica en la literatura de negros, que pasó a tener fuertes matices de protesta. Según Lewis Nkosi, el extenso poema del poeta zulú Herbert Dhlomo, *Valley Across a Thousand Hills* (1941) ilumina los temas centrales a tratarse en esta nueva vertiente de la literatura africana: “el sentido de pérdida, el dolor genuino por el empobrecimiento y el empeoramiento de la que otrora fuera una nación poderosa”. En sintonía con la problemática

---

<sup>6</sup> *Mhudi* es una épica que recorre la trayectoria del pueblo de los Tswana en sus encuentros bélicos con los Boers que se trasladaban al interior del país y con varias tribus rivales—entre ellas los zulúes bajo al mando de Shaka. Ambientada a comienzos de la historia sudafricana, *Mhudi* evidencia la creciente desilusión ante el progreso social y político de la nación sudafricana.

planteada por el trabajo de Dhlomo aparecieron varias novelas de protesta, que también respondieron a la crisis social y personal, al capitalismo racial predominante en la época, y a la violencia política de manos de la policía, como la novela *Mine Boy* (Peter Abrahams, 1946).<sup>7</sup>

La década de los cincuenta, denominada la década de la revista *Drum*, o de los escritores del Sophiatown Renaissance,<sup>8</sup> comenzó a retratar las condiciones de vida urbana de los negros con una estampa y estilo distintivos. Aquí se representó la cultura de la población africana asimilada, con descripciones del jazz, los *shebeens* (bares ilícitos), y los llamativos grupos de gangsters. Con el paso del tiempo, el reportaje de la vida urbana se fue tiñendo paulatinamente de las tonalidades de la ficción. Las precarias historias satíricas que cobraban vida gracias al andamiaje del periodismo y ridiculizaban las medidas represivas del estado derivaron en ingeniosos comentarios sociales y luego, todavía muy marcados por la factualidad, se transformaron en ficción, especialmente en cuentos cortos, memorias y novelas autobiográficas. *Tell Freedom: Memories of Africa* de Peter Abrahams (1954) fue la primera autobiografía donde el autor trata las dificultades que tuvo que afrontar de joven en los conventillos de Johannesburgo.

La década del sesenta, llamada oportunamente la *década silenciosa*, trajo el exilio masivo de los escritores de color, extendiendo la audiencia de la literatura de protesta a niveles internacionales. El florecer literario y musical que nació con los Sophiatown y District Six Renaissance fue reprimido por leyes de censura extremadamente estrictas que resultaron en el exilio de los escritores

---

<sup>7</sup> Esta ficción retrata la vida de un joven del campo que es forzado a mudarse a una enorme ciudad industrial sudafricana, donde se ve asediado por la alienante y opresiva cultura urbana.

<sup>8</sup> Haciendo eco y con fuertes influencias del Harlem Renaissance norteamericano de la década del veinte. Sophiatown es un distrito de Johannesburgo.

de color de la época. Esta mutilación cultural está fuertemente marcada por la Masacre de Sharpeville, que tuvo lugar en 1960. Desde aproximadamente 1965 hasta los comienzos de los setenta, la escritura de africanos se condujo casi en su totalidad desde el exilio.

La producción literaria de la época, con el auge que gozaba a partir de los cincuenta gracias a las gestiones de la revista *Drum*, se ve momentáneamente suspendida en el país. El género autobiográfico, representativo de la vida cultural de estas décadas, que había sido estimulado por el modelo y el antecedente de Abrahams, fue continuado desde el exterior por Es'kia Mphahlele --editor literario de la renombrada revista *Drum* y escritor de la más conocida autobiografía sudafricana<sup>9</sup>--, como así también por William Bloke Modisane y Todd Matshikiza.

Abrahams, Mphahlele, Modisane y Matshikiza, junto a otros escritores, poetas y críticos,<sup>10</sup> también asociados a la revista *Drum*, forman parte del segundo ciclo de escrituras de protesta, contra el prejuicio racial, la violencia y las condiciones en las prisiones. Además de las producciones literarias, el otro aporte significativo del Sophiatown Renaissance a la cultura africana fue la crítica literaria y cultural. Lewis Nkosi y Es'kia Mphahlele fueron los primeros sudafricanos de color en escribir trabajos de crítica.

Junto con los escritores del Sophiatown Renaissance emergieron alrededor de 1950, buscando predominancia intelectual, los escritores del District Six Renaissance.<sup>11</sup> Entre las figuras más destacadas de este grupo se puede mencionar a los tres escritores mestizos (*coloureds*): James Matthews,

---

<sup>9</sup> *Down Second Avenue*, 1959

<sup>10</sup> Can Themba, Lewis Nkosi, Arthur Maiman, Peter Clarke, Jordan Ngubane, Dyke Sentso, Casey Motsisi y Nat Nakasa.

<sup>11</sup> Estos escritores se diferenciaron de los del Sophiatown Renaissance—interesados en rastrear y establecer linajes culturales—por su preocupación por realizar una crítica fundamental del apartheid basándose en el formato del cuento corto y la poesía, aunque también incursionaron en la novela.

Richard Rive y Alex La Guma. Tanto a través del género lírico como del cuento, Matthews expresa con absoluta claridad su hostilidad hacia el régimen de gobierno minoritario. Richard Rive, el segundo autor de este grupo, fue famoso por sus cuentos, en los cuales predominan la ironía y la opresión del apartheid en general, y la degradación de la vida en los conventillos. De corte semi-autobiográfico, *Emergency* (1964), su primera novela, relata las andanzas de un profesor mestizo del District Six—al igual que Rive—durante los tres días que duró la Emergencia de Sharpeville. Aunque críticos como Nkosi han expuesto opiniones altamente virulentas acerca de esta novela por sus personajes estereotipados, *Emergency* ha logrado trascender estas duras lecturas para posicionarse como una ficción que trata la complicada situación de los mestizos en cuanto a sus ambiguas afiliaciones políticas y sociales. Finalmente, Alex La Guma, el más prominente de los miembros del District Six Renaissance, marcó tendencia al mostrar la evolución de la consciencia política en oposición al apartheid.<sup>12</sup>

Al igual que la mayoría de los escritores del District Six y del Sophiatown Renaissance, Bessie Head—colaboradora de *Drum* en algún momento—y Noni Jabavu, las únicas dos mujeres que publicaron obras en estas décadas, lo hicieron desde el exterior; desde Botswana e Inglaterra respectivamente. Estas dos voces que comenzaron a expresarse en los cincuenta y cobraron notoriedad en los sesenta, trazaron un linaje literario tanto dentro del marco del

---

<sup>12</sup> Con una impronta que abraza a la ideología del comunismo, en *A Walk in the Night* (1962), La Guma describe la existencia social y política de los mestizos en el conventillo de Ciudad del Cabo District Six al mostrar los pasos de cuatro personajes durante una noche. La Guma intenta retratar el estado deplorable en que viven los residentes de este distrito, absorbidos como están por la miseria y el sufrimiento y sin capacidad de reacción como para intentar cambiar su destino. La Guma es uno de los escritores que claramente ve y expresa los efectos de las leyes opresivas del apartheid en la población de color: la violencia contra los blancos—aún los que simpatizan con los negros—y la violencia entre los mismos miembros de su comunidad.

feminismo como de la lucha contra la opresión racial. Bessie Head, al igual que Jabavu, incursionó en el periodismo y sus novelas son en parte autobiográficas. Ninguna de las dos escritoras exiliadas admite con claridad sus agendas feministas o anti-apartheid, sin embargo, ambas indagan en la problemática de las injusticias sufridas por los africanos y por las mujeres en particular. Como dice Huma Ibrahim en su trabajo *Bessie Head: Subversive Identities in Exile* (1996), Head “explora temas como el exilio, el género y la resistencia que emanan desde las voces de los silenciados” (5).

En la década de 1960, de agudo trauma cultural para los sudafricanos, Nat Nakasa, uno de los pocos escritores de color que se quedó en el país hasta 1964, y el miembro más joven de los escritores del Renaissance, inició junto a Nadine Gordimer la revista *The Classic*, que en base a una ardua lucha, logró conservar la tradición literaria en tiempos adversos. Gracias a los esfuerzos de Nakasa, Gordimer y otros colaboradores, *The Classic* continuó el legado cultural del Sophiatown Renaissance hasta la aparición de la siguiente generación literaria, la *Staffrider Literary School*, que emergió en 1978, a continuación del levantamiento de Soweto de 1976. La *Staffrider Literary School*—con su revista cultural *Staffrider*—abrazó las influencias del Black Consciousness Movement estadounidense, y con la frondosidad de la poesía y del teatro facilitó el resurgimiento del centelleante vigor de la cultura africana, luego de haberse casi desvanecido con la Masacre de Sharpeville. Debido a la necesidad apremiante de promover los ideales de liberación del nuevo marxismo africano,<sup>13</sup> la poesía y el teatro fueron los géneros que más florecieron, dada la inmediatez del impacto que provocaban en la audiencia.

---

<sup>13</sup> Con la influencia ideológica y estética de Steve Biko, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Leopold Senghor y David Diop.

Los años ochenta trajeron nuevamente malestar socio-político: al crecer la presión—tanto local como internacional—por dismantelar el sistema del apartheid, las medidas de represión llegaron a su punto máximo, con sucesivos estados de emergencia que demuestran que excepto de nombre, reinaba en ese momento una feroz guerra civil. Dadas las circunstancias, fue necesario nuevamente recurrir a la literatura para canalizar las injusticias perpetradas contra la población mayoritaria de color y a la vez, llamar a la comunidad a la acción. Uno de los grandes acontecimientos de la época es el advenimiento de nuevas figuras femeninas dentro de la tradición iniciada por Bessie Head: Miriam Tlali, Lauretta Ngcobo, Zoe Wicomb, Faridia Karidia y Agnes Sam, entre otras. La aparición de esta línea de escritoras con raíces en la ficción autobiográfica funciona inscribiendo contribuciones artísticas de índole alternativa, y se propone, a través de la continuidad y la solidez de la figura materna, subvertir las escrituras autoritarias, patriarcales y etnocentristas. Estas escritoras, al dar forma y sentido a su propia identidad a través de la literatura, intentan responder artísticamente a las injusticias con un ademán de resistencia.

Los años de transición, desde mediados de los ochenta hasta los noventa, y luego del dismantelamiento del apartheid, han favorecido la aparición de varias voces literarias. Una de éstas es la del académico, crítico y escritor Njabulo Ndebele, quien comenzó a publicar en 1983. En 1991, Ndebele publica *Discovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, una colección de ensayos que retoma la problemática iniciada por Lewis Nkosi en los sesenta con respecto a la falta de integridad artística de los escritores de color que sólo pueden relatar historias—dentro de la dinámica del

realismo social—de las atrocidades reinantes durante al apartheid. En esta colección, Ndebele hace un llamado a los escritores a redescubrir la ordinariad de vivir en una sociedad civil. Lewis Nkosi, por su parte, publicó en 1981 una renombrada obra de crítica *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature* y en 1986 publicó su única novela *Mating Birds*, por la que ganó varios premios.<sup>14</sup>

A pesar de que el apartheid colapsó hace ya varios años, las cuestiones de poder inherentes a tal filosofía están lamentablemente presentes en la sociedad sudafricana de comienzos de siglo XXI. La mayoría de los autores contemporáneos explota temáticas relacionadas con los efectos del apartheid en la sociedad actual, y a las diversas maneras de procesar el pasado. Entre ellos se puede mencionar al más reconocido: Zakes Mda, que trabajó por años como dramaturgo y poeta hasta publicar sus primeras novelas, en 1995.<sup>15</sup> Las dos últimas novelas de Mda, *The Madonna of Excelsior* (2002) y *The Whale Caller* (2005), continúan afirmando su maestría a la hora de producir ficciones que, a la vez que evocan la imaginación y la magia, provocan un cuestionamiento de los rótulos que generalmente ofrece la literatura sudafricana de negros.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> *Mating Birds* generó excelentes críticas por su prosa y estructura narrativa a tal punto que muchos la compararon con *The Stranger*, de Albert Camus.

<sup>15</sup> En sus estrepitosos comienzos escribió dos novelas: *She Plays with the Darkness* y *Ways of Dying*. Esta última, por la cual ha recibido varios galardones, está ambientada en violentos conventillos sudafricanos en los primeros años de democracia, con sus tonalidades de precariedad y efervescencia. Con las pinceladas tragi-cómicas del realismo mágico, la historia cuenta la travesía de Toloki, un excéntrico plañidera que ha hecho de la violencia y sus consecuencias una forma de ganarse la vida. Un día en uno de los velorios se reencuentra con un viejo amor, y así logra alcanzar la paz interior luego de reconciliar el pasado con el presente. Su otra obra renombrada es *The Heart of Redness* (2000). En la misma, Mda trata el movimiento de matanza de vacas de los Xhosa de 1856 durante las guerras de los Zulúes y la relaciona en paralelo con eventos de la Sudáfrica contemporánea

<sup>16</sup> En *The Madonna of Excelsior*, Mda realiza una excelente labor de caracterización, al explorar los condicionamientos de los protagonistas de la misma, todos—incluidos los de origen afrikaaner--en



K. Sello Duiker y Phaswane Mpe, los dos autores que continúan la presente colección, permanecen desde su temprana muerte en la mente del pueblo sudafricano como dos jóvenes mártires que brillaron demasiado fuerte y expiaron la culpa de los nuevos intelectuales de color por las presiones a las que estuvieron sometidos al tratar de ofrecer una literatura que—como bien lo exhortarían Nkosi y Ndebele—demostrara cierta maestría y sutileza en el tratamiento de su ficción. Aunque los dos críticos han insistido en la necesidad de re-pensar el modelo del realismo social que ha sido parte de la tradición literaria de africanos desde sus comienzos, esta fuerte demanda sería más perceptible luego de derrumbarse el siniestro motor del apartheid, como dice Niq Mhlongo, otro joven escritor en una entrevista con Rachel Donadío, del *New York Times*:

Mpe y Duiker se aventuraron en nuevos temas que son relevantes en la Sudáfrica de hoy—como la homofobia, la indigencia y la xenofobia. Ahora se espera que nosotros (los escasos jóvenes escritores de color) llenemos ese vacío y exploremos más de los temas que siempre fueron poco comunes en las letras sudafricanas.

El joven novelista Duiker impresionó a la crítica cuando, a los veintiocho años, editó dos novelas simultáneamente: *Thirteen Cents* (2000) y *The Quiet Violence of Dreams* (2001). Ambas están ambientadas en el paisaje urbano de la Ciudad del Cabo democrática, donde sus protagonistas, seres

---

vez de entregar un retrato simplista de la naturaleza humana. Esta obra, al basarse en un caso verídico ocurrido en 1971 en la aldea de Excelsior, funcionaliza cuestiones como el racismo y los efectos de la misogynización en una pequeña población rural. En dicha ocasión, se acusó a diecinueve ciudadanos de Excelsior por haber contravenido el “Immorality Act”, a través del cual se prohibían las relaciones sexuales entre negros y blancos para evitar la misogynización. Mda re-imagina los escandalosos—y muy comunes—hechos ocurridos en el pequeño asentamiento rural y les da vida con tal nivel de distorsión y a la vez de de agudísima precisión, que su narración desafía a la purísima realidad.

desamparados en ambos casos, sobreviven, presos de la dislocación, la incertidumbre y la desesperación. En la misma línea se encuadraría la figura de Mpe, que falleció a los 34 años, y ya en 2004 era uno de los más prometedores jóvenes novelistas. *Welcome to Our Hillbrow* (2001), novela con la que debutó, fue la primera en registrar los enormes cambios que transformaron las urbes de Sudáfrica en los últimos años.<sup>17</sup> Por último, Niq Mhlongo, comenzó su carrera como escritor con la novela *Dog Eat Dog* (2004), donde evoca en gran medida las experiencias del propio autor como un joven sudafricano de la generación posterior al apartheid.<sup>18</sup> Al igual que *Dog Eat Dog*, *After Tears* (2007), su segunda novela, sondea los problemas de la nueva Sudáfrica, cuestión que el autor considera de importancia moral y ética para los escritores de su época.

Contrario a las predicciones de los críticos literarios, el fin del apartheid y la instauración de la democracia, más que dar salida a un enorme caudal de escritores de color pertenecientes a una nueva generación estética, exponen por un lado el legado siniestro de la segregación racial y por otro, la aguda fragmentación del pueblo sudafricano a todo nivel, incluidas las letras. La vertiente periodística, nacida en la década del cincuenta con la revista *Drum*, que luego se transmutó en la autobiografía y la ficción autobiográfica, no deja

---

<sup>17</sup> Esta excelente ficción intenta dar tratamiento a la lucha actual de los sudafricanos de color: crear una identidad luego del colapso de la organización jerárquica en que estaba basado el apartheid. Hillbrow, la obsesión de Mpe desde niño, es un área de la ciudad de Johannesburgo que linda con la universidad. Durante las últimas décadas del apartheid este sector de la ciudad recibió olas de inmigrantes de Europa del este y alojaba a estudiantes, madres solteras y algunas parejas mixtas. Hoy, Hillbrow, junto a los nativos autóctonos—prostitutas, familias respetables, traficantes de drogas—alberga también a inmigrantes del resto de Africa, creando una atmósfera cargada de malestar debido a la competencia por el empleo. Mpe explora la incidencia del sida en el desarrollo de la xenofobia en *Welcome to Our Hillbrow*. En la novela, uno de los personajes culpa a los africanos del resto del continente que hoy habitan Johannesburgo por ser portadores del virus y haberlo esparcido en Hillbrow.

<sup>18</sup> *Dog Eat Dog* narra la historia de Dingamanzu Njomane, un joven astuto de un conventillo que—al igual que el mismo Mhlongo—lucha para continuar con sus estudios en la Universidad de Witwatersrand. Escrita con brío y franqueza, la novela examina las nuevas ansiedades de los contemporáneos del mismo autor, quienes son los primeros en sus familias en recibir una educación universitaria, y viven afligidos por sobrevivir económicamente y por no defraudar a sus familiares y comunidad.

de tener una enorme incidencia en la ficción en el presente. Indudablemente, la literatura ha servido como vía de descarga para los innumerables traumas inscriptos por la explotación y la segregación racial. La combinación de desigualdad socio-económica y los profundos padecimientos de la población africana autóctona, han devenido en la repetida explotación de temas dentro de la dinámica del realismo social, y allí parece haber quedado atrapada.

La influencia de los africanos de color, centrada inicialmente en la autobiografía, se presenta algo borrosa en la ficción de Coetzee. Aunque dentro de la ficción de Coetzee se denotan ciertos gestos autobiográficos, dicho modo de representación, basado en el quiebre y la ambigüedad, se centra más en una estética posmodernista que en la avidez que mostraban los primeros escritores africanos de color por revelar las injusticias cometidas en nombre de la filosofía del apartheid. De aquí en más, por estética posmodernista se entiende un interés en la pluralidad de formas y géneros, como así también de criterios estéticos. En esta visión del posmodernismo se entiende a la cultura popular como un sitio donde reina la extravagancia, el exceso, la parodia, el corrimiento de los bordes, de las fronteras entre lo público y lo privado, y donde la poética es heterogénea, contradictoria, ambivalente, e inclusiva de todas las formas posibles (John Docker, *Postmodernism and Popular Culture*). La misma constituye una lógica desde la cual es posible leer e interpretar las ficciones de Coetzee, entre ellas las autobiografías o memorias ficcionalizadas, donde se colapsan los límites entre las figuras de autor, crítico y ciudadano.

En fin, se puede ver claramente que la orientación de la ficción autobiográfica dista profundamente del impulso de los escritores de color, basado en su intención de atestiguar en contra de las atrocidades cometidas contra su gente. Los únicos autores tratados en estas páginas que han logrado acompañar el impulso de denuncia con estrategias que promueven una estética alternativa, y por ende, con ciertas inclinaciones posmodernistas, han sido Zakes Mda y Alex La Guma. El amor entre un hombre y una ballena, el escándalo de una orgía entre granjeros y sus empleadas domésticas en una pequeña comunidad, un desempleado que se re-inventa a si mismo oficiando de "llorador" en los velorios para subsistir, son ejemplos de la ficción de Mda, a la vez amarga y esperanzada y dramática, pero sin perder la magia y la risa, y que posee claros y fantásticos matices del realismo mágico en su intento de subvertir las convenciones literarias imperantes en la cultura sudafricana.

Por su parte, Alex La Guma es, dadas sus inclinaciones marxistas y sus orígenes mestizos, uno de los escritores no blancos que Coetzee ha analizado con particular fervor en torno a la discusión iniciada por Nkosi y continuada por Ndebele con respecto a la supuesta opacidad, superficialidad y falta de sustento artístico de la literatura sudafricana de negros. En 1974, Coetzee toma intervención en los feroces argumentos de estos dos críticos de color, a través de sus ensayos acerca de la ficción de La Guma. En "Man's Fate in the Novels of Alex La Guma" (1992, 344-60), por medio de los estudios del realismo de Georg Lukács, Coetzee sostiene que La Guma es "un realista crítico que politiza su arte al gesticular a favor de una revolución transformadora de la historia codificada en la caracterización y el simbolismo". Coetzee admira a La Guma por lograr soluciones narrativas en sintonía con una hermenéutica social

progresista. A pesar de seguir otra tradición, según David Attwell, Coetzee “nunca ha abandonado el respeto básico por las implicancias estructurales y políticas de la forma” (*J. M. Coetzee* 12). Según Coetzee, en *Doubling the Point*:

El logro de La Guma es presentar una descripción particularmente lúcida de los resultados de la opresión de los blancos sobre la violencia autodestructiva de los negros y plasmar en sus novelas el creciente entendimiento político de este proceso en la conciencia de un protagonista en desarrollo. (358)

Considerando la admiración de Coetzee por La Guma y la profundidad de los estudios que realizó sobre su obra, no sorprende que uno de los personajes principales de la novela *Dusklands* (1974) se llame Adonis, al igual que el personaje central de *A Walk in the Night* (1967), de La Guma. Tampoco despierta asombro el hecho de que la elección de ambos autores del nombre Adonis tenga tintes irónicos.

A pesar de que Coetzee posee una estética que dista sustancialmente de la poética de la mayoría de los escritores sudafricanos de color, a menudo ha sido comparado con figuras como las de Richard Rive, Bessie Head y el antes mencionado Alex La Guma y, a la vez, posee ciertas afinidades con la novelística actual de africanos en cuanto a la representación de la dinámica social del post-apartheid en la ficción. La mayoría de los autores negros celebrados en el presente inspeccionan la disrupción y el quiebre de la sociedad sudafricana a raíz de los años de segregación racial. Con respecto a Rive, Head y La Guma, se puede apreciar ciertas estrategias de figuración

dentro de la línea de la escritura de protesta que apelan a revelar momentos de transición en la vida social y política de Sudáfrica a través del impacto de lo público a nivel personal y privado. Algunas de las novelas de estos escritores, al igual que las de Coetzee, han sido estructuradas alrededor de las masacres y los momentos de emergencia nacional y tienden a poner de manifiesto cuestiones como las afiliaciones raciales y la alienación. Tanto Rive como Head y La Guma comparten orígenes mixtos, cuestión que está indudablemente enlazada con un mejor acceso a la educación y a la vez, una dinámica de identificación diferente a la de la mayoría de los escritores de color. Al ser “coloured”, estos autores se encuentran en una posición de ambivalencia con respecto tanto a los ciudadanos de origen africano como a los blancos. En cierta forma, Coetzee mismo ha experimentado la alienación, al ser de origen afrikaaner y haber adoptado el idioma inglés desde pequeño. Más tarde, al suscribirse a la tradición literaria inglesa también esbozaría un gesto de rechazo o indiferencia hacia sus raíces bóer.

La cuestión de la identidad parece haber sido una de las mayores preocupaciones de Coetzee desde su niñez, y aparece reflejada en la mayoría de sus ficciones y ensayos críticos. Él observa el espacio en que habitan los escritores sudafricanos blancos como un sitio transicional entre Europa y África. En *White Writing* (1988), Coetzee explica: “La escritura de los blancos es blanca sólo en la medida en que es generada por las preocupaciones de gente que ya no es europea, ni tampoco africana aún. La hibridez cultural desde la que se enuncian los escritores sudafricanos blancos no deja de ser un espacio imbuido de gran ironía y ambigüedad para el célebre autor, al igual que para la mayoría de los escritores de origen europeo, sobre quienes se intentará

trazar a continuación una suerte de línea de tradiciones a fin de identificar y rastrear las influencias que operan en la poética de Coetzee.

Las primeras escrituras sudafricanas de blancos estuvieron fuertemente marcadas por la experiencia colonial. Como toda la ficción de aventuras del imperio británico del siglo XIX, su intención era promover, celebrar y justificar el proyecto imperial, a la vez que establecía la diferencia entre “nosotros” y “ellos”, “colonizador” y “colonizado”. El primero de los escritores de aventuras sudafricano fue Rider Haggard, quien comenzó a escribir sus historias a comienzos de 1880. Su libro más célebre fue *Las Minas del Rey Salomón* (1886). En éste y en las novelas que le siguieron, el héroe era el cazador inglés Allan Quartermain, quien representaba el ideal del caballero colonial. Al igual que en la mayoría de la ficción de viajes de la época victoriana, los personajes autóctonos eran generalmente retratados como peligrosos salvajes o bien como fieles sirvientes.

A pesar de que Haggard fue un precursor de las letras sudafricanas en lo que respecta a la cronología, para la mayoría de los expertos, los verdaderos orígenes de la línea actual de la literatura sudafricana de blancos tuvieron lugar con la creación de la tradición pastoril de la mano de la valiosa figura de Olive Schreiner. Usualmente se la reconoce como la primera novelista sudafricana, otorgándole a su primera ficción, *The Story of an African Farm* (1883), el crédito por fundar la novelística de blancos. En sus obras, Schreiner apuntaba a dar tratamiento tanto a temáticas dentro de la dinámica de las injusticias perpetradas por los bóers y descendientes de británicos—en especial en contra de las personas de color—como a agendas más feministas. *The Story of an*

*African Farm* cuenta la historia de varios personajes que habitan una granja en la región del Karoo, desde su niñez hasta que alcanzan la madurez. A través de la mirada de cada uno de sus personajes, la novela trata la necesidad de los jóvenes de liberarse de la represión religiosa y psicológica fuertemente vinculada con la vida en la colonia, y en especial, la subordinación de las mujeres.

Hoy, *The Story of an African Farm* es considerada por muchos especialistas como la primera *Bildungsroman* poscolonial y por muchos otros como la primera *Plaasroman*—novela de granja—sudafricana escrita en inglés. Posiblemente una de las razones por las cuales Schreiner ha sido considerada como una pionera en el *Plaasroman* es su original visión de la tierra. En *The Story of an African Farm* se puede apreciar una perspectiva anti-romántica de la naturaleza, donde reina la crudeza y la resistencia del terreno a ser cultivado y donde el hombre se encuentra a merced de los caprichos de la naturaleza. Tal estrategia de figuración del paisaje podría hablar de un modo de cobrar el tono local a través del distanciamiento de la tradición descriptiva inglesa.

A pesar del gran peso de que goza Schreiner dentro de la literatura sudafricana por su innovación y crudo tratamiento de la alta sociedad, ha recibido también duras críticas por la ausencia de personajes de color en su novela fundacional. El mismo Coetzee ha vinculado la falta de personajes autóctonos en esta novela con la ansiedad acerca de los derechos de propiedad de los blancos. En *White Writing*, el escritor explica que el género pastoril sudafricano, incluyendo a la significativa novela de Schreiner, debía negar la opresión y destitución de los negros a través de la omisión de su existencia en el contexto de las granjas (5). Debido a la inmensa importancia



que se le otorga al trabajo dentro del género,<sup>19</sup> el mencionar a los trabajadores negros constituía claramente una amenaza al derecho de propiedad de los blancos. La visión de Schreiner de una Sudáfrica pluralista y tolerante, donde los derechos de la mayoría fueran respetados, ha servido de luz conductora para las futuras generaciones de sudafricanos liberales.

En 1908 aparece la novela *Leaven*, de Douglas Blackburn. *Leaven* constituye una grave denuncia contra *blackbirding*.<sup>20</sup> Hoy en día, esta novela goza de gran prestigio por ser la primera en retratar las verdaderas condiciones de trabajo de las personas de color. *Love Muti* (1915), la segunda novela de Blackburn, mantiene el espíritu de denuncia de su anterior ficción y a la vez del trabajo de Schreiner al atacar severamente las actitudes coloniales británicas.

Algunos años más tarde aparece en la escena intelectual y literaria sudafricana la controvertida figura de Sarah Gertrude Millin, quien de alguna manera transitaría caminos ideológicos totalmente opuestos a sus predecesores. En 1924, gracias a la polémica temática de su novela *God's Step-Children*, Millin atrajo la atención de los círculos literarios y del público en general. El tema central de este trabajo era el pecado de la misoginia y el racismo que emanaba de la misma ha actuado en detrimento de su estatus como escritora, a pesar que su postura era compartida por una gran cantidad de blancos en esa época. Vista en contexto, Millin no parece parte de la tradición iniciada por Schreiner; más bien parece haber operado como una

---

<sup>19</sup> En el artículo "Subverting the Pastoral: the Transcendence of Space and Place in J.M. Coetzee's *Disgrace*", Susan Smit-Marais y Marita Wenzel explican que la representación del trabajo dentro de las novelas pastoriles es de suprema importancia ya que estas vinculan el concepto de trabajo con la tierra, la naturaleza y la raza. Así, el trabajo representa una actividad honorable y virtuosa, a través de la cual se legitima físicamente el derecho a la propiedad de la tierra.

<sup>20</sup> Práctica que permitía conseguir y disponer de trabajadores provenientes de las islas del Pacífico Sur en condiciones cercanas a la esclavitud para servir a las nuevas explotaciones agrícolas

entidad aislada y carente de referentes literarios e ideológicos locales. Como lo ha explicado Coetzee en *White Writing*, “a pesar de ser de origen judío, sus razonamientos en cuanto a la raza se basaban en los antropólogos victorianos y los darwinistas sociales, tales como Herbert Spencer” (137). En su crítica, Coetzee intenta redimir a Millin, explicando que el gran problema de la mirada de la escritora con respecto a las cuestiones raciales yacía más bien en la desactualización. Su teoría estaba basada en “una adaptación de pensamientos históricos y científicos respetables” (138) y no en el mero prejuicio colonial.

En 1926, y prosiguiendo con el abierto desafío a la clase alta de origen europeo de Schreiner y Blackburn, se publica la novela *Turbott Wolfe*, de William Plomer. Debido a que la misma exploraba cuestiones como el amor interracial y la empatía entre negros y blancos, causó alarma entre los miembros más tradicionales de la sociedad sudafricana, imbuidos como estaban de arraigados prejuicios raciales. En ese mismo año aparece también la novela *The Beadle*, de Pauline Smith, otra seguidora de la tradición pastoril iniciada por Schreiner. *The Beadle* trata la historia de amor entre una sacrificada afrikáner y un inglés amigable y hedonista. En 1925, Smith publicó la colección de cuentos *The Little Karoo*. Su trabajo es reconocido por la sensibilidad y por la exactitud de su representación de la sociedad dura, codiciosa, opresiva y patriarcal de los granjeros calvinistas afrikáners. Al igual que Schreiner, Smith ha sido criticada por la escasa aparición de personajes de color en sus paisajes pastoriles de la región del Karoo, y por la visión idílica y nostálgica que proyecta de los afrikaaners, la cual sugiere cierta evasión del carácter destructivo y segregacionista del pueblo bóer.

Henry Charles Bosman emerge como escritor con la colección de cuentos *Mafeking Road*,<sup>21</sup> en la década de 1940. Su típico humor irónico, vívidas caracterizaciones de los afrikaaners y descripciones de la región de cultivos de Groot Marico, lo han consagrado como un gran escritor. Como prolongación de la tradición de Schreiner, Bosman no ha estado exento de las contradicciones y tensiones reinantes en las escrituras de blancos acerca del suelo africano. Su postura, como ha explicado Coetzee en *White Writing*, oscila entre descripciones donde cobra gran vigor el lado oscuro y siniestro del *veld*, o campo; y otras en que prevalece la sustancial subversión del lado romántico del género pastoril, con una trastocación de la representación de la tradicional organización jerárquica en que viven los habitantes de las granjas. Dentro del esquema clásico, los rangos se extienden desde el benigno y trabajador patriarca afrikaaner<sup>22</sup> y todos sus descendientes masculinos, hasta los sirvientes, en la base de la pirámide. Bosman logra transponer la figura del afable patriarca por un hombre ocioso, irresponsable y de dudosa moralidad, que a menudo observa sentado a los sirvientes realizando arduas tareas. Los hijos y nietos del mismo aparecen siempre enamorándose de gente indeseable y causando rupturas en la familia o escapando a la ciudad, y los “trabajadores sirvientes” son retratados como víctimas de los ataques violentos de sus empleadores blancos, involucrados en pequeños hurtos o bien fumando *dagga*, marihuana, al costado del camino. Ya en 1947, a través de su literatura, Bosman emitía síntomas de las ironías, ambigüedades e hipocresía de la

---

<sup>21</sup> *Mafeking Road* es una colección de historias que presenta una vista de las vidas de hombres y mujeres típicos del distrito de Marico, en Sudáfrica. El narrador, Oom Schalk Lourens, es un sabio pastor que presencia las intrincadas vidas de sus familiares y vecinos, quienes, a merced de celos, amores, odios y traiciones, despliegan el más alto rango de experiencias humanas posibles.

<sup>22</sup> Las cualidades positivas de estas poderosas figuras eran resaltadas para poder tener un reclamo legítimo de las tierras ilegalmente expropiadas de los habitantes autóctonos.

sociedad sudafricana a la vez que la retrataba con una paleta colorida y cómica.

En 1948 irrumpió en la escena literaria local e internacional la novela *Cry, the Beloved Country*, de Alan Paton. Con inmediatas y exitosas ventas, esta novela, la única de singular calidad que escribiría Paton a través de toda su carrera literaria, logró exponer ante el mundo entero por primera vez los efectos de los prejuicios raciales y la opresión de los africanos. *Cry, the Beloved Country*<sup>23</sup> hace visibles las trágicas consecuencias del encuentro entre un joven africano y la gran ciudad, a la vez que destella un fuerte mensaje religioso, humanitario y liberal. Su claro llamado a la igualdad y al entendimiento interracial tuvo gran impacto dentro de Sudáfrica y también en el exterior, en especial en los Estados Unidos, donde el Movimiento por los Derechos Civiles se estaba gestando. Tanto en esta novela como en posteriores publicaciones, Paton, quien había dirigido un reformatorio para jóvenes africanos, sostiene una postura que apunta a explicar el problema del crimen a manos de los africanos como un corolario de las condiciones sociales que emergieron a partir de la colonización. Paton ha sido receptor de numerosas críticas por su caracterización “artificial y condescendiente” del sacerdote protagonista de *Cry, the Beloved Country*. Por su parte, Coetzee ha remarcado una gran fisura en la figura de Kumalo: representa al hombre colonizado y occidentalizado a través de su ortodoxo cristianismo. La influencia de Paton en la línea novelística sudafricana actual se ha dado básicamente a través de la reacción indirecta, lo cual no deja de resaltar su valor e impacto. Tanto Gordimer como Coetzee han comentado la obra de Paton en sus

---

<sup>23</sup> La misma trata sobre un sacerdote de color, Stephen Kumalo, y la desesperada búsqueda que éste emprende hasta encontrar a su hijo en la monstruosa ciudad de Johannesburgo. Los temas predominantes en la misma son la corrupción y el perdón.

trabajos de crítica y de alguna manera ambos han re-ficcionalizado el choque entre la vida africana rural y la citadina, pero de manera inversa. En *July's People*, Gordimer relata la fascinación de July, el protagonista africano, por la ciudad de los blancos, y a la vez sus personajes blancos sienten la misma plenitud al tener contacto directo con el África rural, mientras que Coetzee explota temáticas similares en su novela *Disgrace*, donde el profesor blanco Lurie emigra al campo en busca de amparo.

A partir de 1950 se hace oír en el mundo angloparlante, y muy especialmente en Sudáfrica, la inusual voz de Doris Lessing. La escritora de origen británico pasó años de su niñez y de su adultez en Rodesia, antiguamente parte de Sudáfrica y hoy llamado Zimbabwe. A pesar de que África, sus paisajes y cultura han teñido toda la obra de la autora, éstos aparecen más prominentes en su llamada ficción africana: la novela *The Grass Is Singing* (1950), la serie de novelas en torno a la heroína Martha Quest *The Children of Violence* (1952-1969), y la colección de cuentos *Collected African Stories* (1973).

*The Grass Is Singing* es una exploración psicológica de la clase de los colonos, e ilustra las frustraciones causadas por los límites raciales y sexuales. De hecho, fue una de las primeras novelas africanas en tratar el tema del género y la sexualidad, en especial a través de la línea racial. La misma describe la relación entre una granjera blanca y su sirviente negro<sup>24</sup> y ha sido celebrada como la primera representación honesta de los horrores del apartheid y de la sociedad hipócrita que los sostenía. En esta novela, al igual

---

<sup>24</sup> La novela retrata a Dick y Mary Turner, una pareja de blancos que trata de ser parte del paisaje rural africano. Mary se involucra con Moses, su sirviente, quien la manipula anímicamente a tal punto que causa su destrucción.

que en otros trabajos posteriores, como su colección *African Stories* (1992), Lessing juega con los elementos del género pastoril, utilizando estrategias anti-pastoriles, y así logra crear un mapa del terreno donde las fuerzas siniestras de la naturaleza parecen tragarse al hombre y sus esfuerzos, a la vez que las jerarquías en que se encuentran codificadas las granjas son reafirmadas por un lado y subvertidas inmediatamente por el otro, al tratar temas como el sexismo y el racismo.<sup>25</sup>

La serie de Martha Quest, compuesta de cinco novelas autobiográficas, rastrea el desarrollo de la joven y rebelde heroína colonial, cuya vida corre en paralelo con la de Lessing. En las dos primeras,<sup>26</sup> la inspiración parte de las experiencias de Lessing como habitante de las colonias y de la consiguiente concientización de las injusticias a que estaban sometidos los ciudadanos nativos. En la tercera y cuarta novela,<sup>27</sup> Lessing explora la formación de la identidad de Martha, y su militancia en el Partido Comunista. En la última ficción de la serie,<sup>28</sup> aparece una Martha que, en busca de su interioridad, termina al borde de la locura, y desde ahí logra re-integrar su ser. En cuanto a la colección de cuentos, los mismos tratan temas como la violencia psicológica en la comunidad de los colonos sudafricanos, y los efectos del colonialismo en las tradicionales comunidades africanas autóctonas.

Lessing es principalmente conocida por *The Golden Notebook*, (*El cuaderno dorado*, 1962), obra cumbre de la literatura feminista y de la narrativa

---

<sup>25</sup> La construcción del paisaje en estas ficciones revela las divisiones de la sociedad colonial, tales como entre adultos y niños, de origen Afrikáner e inglés, hombres y mujeres, negros y blancos.

<sup>26</sup> *Martha Quest* (1952) y *A Proper Marriage* (1954)

<sup>27</sup> *A Ripple From the Storm* (1958) y *Landlocked* (1965)

<sup>28</sup> *The Four-Gated City* (1969)

fragmentaria posmoderna. Esta compleja novela narra la vida de Anna Wulf, junto con su ardua lucha por lograr cierta auto-definición, a través de una serie de cuadernos entrelazados. El formato de *The Golden Notebook* esta basado en episodios. Prueba de la experimentación que llevó a cabo Lessing es la incorporación de cuentos dentro de la estructura de la novela, con los cuales además, ella examina los límites genéricos de la ficción.<sup>29</sup> De hecho, *The Golden Notebook* es considerada un excelente ejemplo de *poioumenon*,<sup>30</sup> es decir, un tipo especial de metaficción que trata acerca del proceso de escritura de la obra en cuestión. El resultado de esta dinámica experimentación es una novela auto-reflexiva que anticiparía no sólo futuras exploraciones literarias de la misma autora, sino que además, serviría de modelo para otros artistas, como Coetzee, convirtiendo a Lessing en una pionera a la hora de entrelazar las estrategias de la narrativa contemporánea con la estética y las problemáticas africanas.

Los críticos de la literatura sudafricana, entre ellos Coetzee, ubican a esta prodigiosa escritora en la línea artística comenzada por Schreiner y

---

<sup>29</sup> *The Golden Notebook* está compuesta de cuatro cuadernos, en los cuales Anna Wulf anota detalles de su vida. En un quinto cuaderno, el dorado, Anna pretende entrelazar y unirlos a todos. El libro, llamado *Free Women*, contiene segmentos de la narrativa de la vida de Molly y Anna, sus hijos, ex-maridos, amantes e hijos, con extractos de los cuatro cuadernos de Anna, de color negro (las experiencias de Anna en África Central), de color rojo (su experiencia en el Partido Comunista), amarillo (una novela que trata acerca del doloroso final de la historia de amor de Anna), y el cuaderno azul (el diario personal de Anna, dónde ella anota sus memorias, sueños, y vida emocional). La narración de *Free Women* es interrumpida cuatro veces por episodios de los cuatro cuadernos, lo cual le confiere a la novela una estructura no cronológica, con secciones que se superponen y así interactúan entre sí.

<sup>30</sup> Término ideado por Alastair Fowler, quien, en *The History of English Literature* (1989), explica: "se calcula que el poioumenon ofrece oportunidades para explorar los límites de la ficción y la realidad— los límites de la verdad narrativa."

Pauline Smith y como predecesora de la otra reciente ganadora del Premio Nobel: Nadine Gordimer. Sin dudas, Lessing, con la fusión de su temática acerca de la cuestión colonial y destrezas narrativas de vanguardia, ha operado como valiosa influencia para Coetzee, quien, además, ha reconocido el incalculable aporte de Lessing a las letras africanas al haber logrado hallar la salida a los límites que le planteaban los modelos narrativos decimonónicos. Tal hallazgo se concretó en su trabajo *El cuaderno dorado*, donde hizo un salto en su modo de figuración que le permitió “una concepción más interior, más plenamente contemporánea no sólo del carácter, sino también del yo y de la experiencia del tiempo del yo” (Coetzee, *Costas extrañas*, 289). Cabe notar que Coetzee escribe su novela *Dusklands*, reconocida como la primera obra sudafricana posmodernista, en 1974, tan sólo doce años más tarde de la aparición de *El cuaderno dorado*, y la misma está compuesta de dos novellas, o secciones, que entrelazadas, logran alcanzar una unidad temática y conceptual, estrategia similar a la empleada por Lessing, que con sus cuadernos de distintos colores logró armar a través de los fragmentos una aproximación a la figura de Anna Wulf. En ambos casos se evidencia también una relación ambigua entre la herencia literaria europea y el paisaje geográfico y social africano, que ofrece una nueva perspectiva de la humanidad.

Casi paralelamente a Coetzee, aparece en la escena literaria sudafricana Nadine Gordimer. Los mayores baluartes de su carrera literaria, *The Conservationist* (1974), y ya con el apartheid en vías de disolución, *My Son's Story* (1990) y *None to Accompany Me* (1994), han tenido una cierta continuidad en el trabajo de Coetzee a través de los cronotopos de Bakhtin (1989, 234-407) de la casa y la tierra. Según Homi Bhabha (*The Location of*



*Culture*, 1992)), la figura de la casa que emana de la novela de Gordimer *My Son's Story* (1990), especialmente vinculada con Aila—la esposa mestiza servicial, respetuosa de las reglas y en apariencia tradicional—sirve como valioso símbolo en la articulación de momentos históricos de transición para el pueblo sudafricano. Amparada dentro del rótulo de ama de casa convencional, Aila termina traficando armas para el movimiento de liberación; insospechadamente convirtiendo la privacidad de su morada elegante—ubicada en un suburbio de blancos—en escenario público de resistencia. El ser mujer, ama de casa y mestiza posiciona a Aila como la figura clave a la hora de marcar los intersticios culturales de mayor agenciamiento en la novela, y desde la locación estratégica del hogar, ella epitomiza el fenecer de la estructura del apartheid y los cambios venideros.

En ese mismo año, 1990, aparece *Age of Iron*, donde Coetzee utiliza el cuerpo y la casa de Elizabeth Curren, una profesora blanca jubilada, para mostrar la caída del sistema de división de razas en Sudáfrica. Elizabeth, una solitaria anciana, enferma terminal de cáncer, se ve invadida—en su costosa morada ubicada en los suburbios—tanto por ésta enfermedad como por tres hombres de color: el hijo de su empleada doméstica, un amigo del mismo, a quién hospeda un tiempo, y Vercuil, un vagabundo. El cuerpo enfermo de Elizabeth parece sugerir la corrupción del gobierno de los blancos y la consecuente caída del apartheid. La desintegración progresiva del cuerpo de la anciana coincide con el vicioso sistema estatal en colapso y a raíz de ambos, se observa el ascenso de Vercuil, quien pasa de ser un sin tierra, a cohabitar la casa con Elizabeth. Así, la casa representaría el punto de fusión de la vieja realidad con la nueva, probablemente con Vercuil, un hombre de color, como el

próximo propietario. Aunque ambas casas parecen marcar momentos claves en la evolución de la sociedad sudafricana, la relación de pertenencia de las mismas funciona de manera opuesta debido a los puntos de vista utilizados. En *Age of Iron* la propiedad pasa de una mujer blanca a una persona de color, y en *My Son's Story*, Aila y su familia habitan una casa que antiguamente pertenecía a los blancos.

El cronotopo de la propiedad y la tierra es visible también en otras novelas de Gordimer: *The Conservationist* (1974) y *None to Accompany Me* (1994), donde esta consagrada escritora retoma la temática acerca de la legitimidad de la ocupación de las tierras africanas por hombres de origen europeo. Ya sea a través de la culpa cultural que ocasiona el cuerpo de un hombre de color enterrado en un campo y su fantasma (*The Conservationist*), como mediante la lucha de los descendientes de europeos por restituir las tierras a los nativos (*None to Accompany Me*), Gordimer, con un argumento claro, apunta a hacer visible dicha problemática de los blancos, aquella que las primeras novelas rurales silenciaban.

Coetzee, por su parte, apuesta también a la cuestión de la tierra, pero lo hace desde otro lugar, subvirtiendo el género pastoril, que brega por mantener tanto el status quo como las relaciones jerárquicas y patriarcales tradicionales. En su novela *Disgrace* (1999), el maestro de la ambigüedad juega con la dinámica que rige la propiedad de las tierras y así trastoca las asunciones sobre el tema. En tal ficción emerge la figura de Lucy, una hacendada gay que es violada por familiares de su inquilino, Petrus, de color. A merced de una culpa ancestral e incapaz de denunciar el ultraje, Lucy decide no sólo callar el

incidente, sino que además, “cede” sus tierras a Petrus, ante lo cual, al culminar la novela, Lucy es inquilina de Petrus. Apelando al recurso de lo no dicho, el sinsentido, la ironía y la mutación de las fuerzas que rigen el orden y la estructura social convencionales, Coetzee parece aludir a las circunstancias indeseables que la opresión ancestral de los africanos ha reconfigurado y se vuelve hoy en contra de la minoría blanca. Tal dramatización de la dura realidad de la Sudáfrica del post-apartheid le ha valido a Coetzee un gran caudal de crítica negativa y posteriormente, su emigración a Australia. Finalmente, en *Disgrace* también aparece el símbolo de la casa del blanco como el espacio que es atacado por los negros, que se derrumba, paralelamente al desmantelamiento del apartheid. Recordemos que luego de su primera estadía en el campo, Lurie regresa a su casa y la encuentra casi completamente inhabitable.

En síntesis, la influencia de Gordimer sobre Coetzee, aún a pesar de adherir a estéticas y posturas intelectuales y hasta filosóficas en clara oposición, es innegable. La visible respuesta del célebre escritor a las novelas *The Conservationist*, *My Son's Story* y *None to Accompany Me*, puede ser leída como una continuación ácida y pesimista de la herencia iniciada por Schreiner y sostenida por Gordimer. Varias de las novelas de Coetzee, especialmente *Age of Iron* y *Disgrace*, retoman algunas de las temáticas desarrolladas por la dama de oro de las letras sudafricanas, a la vez que les imprimen una dosis de cinismo, auto-reflexión y vacilación que servirán de guía para las futuras generaciones de escritores sudafricanos blancos, tales como André Brink.

André Brink, cinco años mayor que Coetzee, representa un momento de suprema importancia en las letras sudafricanas, ya que ha liderado la fusión de las líneas literarias afrikaaner y británica. Este autor comienza a tener resonancia en los años sesenta, como puntero de una generación de escritores afrikaaners llamados los Sestigers.<sup>31</sup> Según Coetzee,<sup>32</sup> el valor adjudicado al trabajo de Brink está relacionado con su capacidad de imbricar “los métodos y preocupaciones del (alto) modernismo europeo y americano con la novela afrikaaner” y de ubicar a estas ficciones “fuera de la complacencia y el torpor cultural de la dispensación afrikaaner posterior al año 1948 y dentro del excitante mapa del mundo poscolonial”. Dicha fusión se pudo llevar a cabo desde el momento que el mismo Brink comienza a re-escribir sus obras—originariamente escritas en afrikaaner—en inglés. Al igual que el resto de los escritores y filósofos que adherían al movimiento de los Sestigers, Brink se proponía ampliar los estrechos límites de la ficción afrikaaner, anclada en la más ortodoxa tradición pastoral. Tal cambio involucraba la descripción de las cuestiones sexuales y morales y la crítica al sistema político nacionalista, responsable de la instauración del apartheid. Como era de esperarse, sus trabajos fueron prohibidos en el país, de hecho, Brink fue el primer afrikaaner en ser prohibido. Brink ha tenido una vida literaria prolífica, y a través de sus ficciones se ha avocado casi totalmente a demostrar la desintegración de los valores humanos a que irremediamente lleva el apartheid.

Dos trabajos de Coetzee en particular emiten vibraciones del trabajo de Brink. *A Dry White Season* (1979), una de las principales obras de Brink,

---

<sup>31</sup> El grupo contaba además con las notables figuras de Jan Rabie y Etienne Leroux.

<sup>32</sup> En ocasión de presentar la obra *Encounters With André Brink* (2010), compilada por Karina Magdalena Szczurek.

explora los accionares de un profesor blanco que abandona todo al intentar hacer justicia por la vida de un jardinero amigo de color y su hijo, ambos desaparecidos, torturados y muertos durante su detención. Las fuertes imágenes de tortura del anciano abuelo junto a su nieto en *Waiting for the Barbarians* (1980) parecen indicar cierta familiaridad de Coetzee con el contexto de la cámara de tortura, el confesionario y las muertes en detención, aunque la figura del héroe a la que pretende dar forma Brink dista considerablemente del dubitativo magistrado de la obra de Coetzee. En 1988, Brink publica su novela *State of Emergency*, la cual ahonda en la auto-reflexión al tratar el conflicto de un escritor al intentar escribir una novela romántica en tiempos de agudas crisis políticas. Este trabajo es evocado en la figura de la Sra. Curren, protagonista de *Age of Iron* (1990), novela que se ocupa de retratar la conflictiva mirada de una escritora blanca—privilegiada por el sistema—sobre la crisis que agita al país y se cobra la vida del hijo de su criada. A su vez, habría cierta familiaridad entre *A Dry White Season* y *Age of Iron*, en ambos casos se observa a los personajes blancos centrales como islas, desprovistos de un andamiaje afectivo, acudiendo a ayudar a los hijos de sus empleados, de color en los dos casos.

De la misma manera que la literatura sudafricana de escritores de color ha estado marcada desde los comienzos por el género periodístico y por un retrato algo propagandístico de los hechos históricos--lo cual ha devenido en un estilo que tiene más que ver con un impulso tendiente a subvertir el status quo que con preocupaciones puramente estéticas--dentro de la tradición que han seguido los blancos, con la huella del género novelístico rural, la tendencia

ha sido a explorar y politizar el espacio de comunicación entre negros y blancos y en menor medida, entre mujeres y hombres.

Parte del incalculable valor de Coetzee como figura académica, intelectual y literaria está vinculado con su capacidad de fusionar la crítica política en los escenarios del tercer mundo con el impulso auto-reflexivo, contestatario, ambiguo y contra-hegemónico del posmodernismo o neo-modernismo europeo y americano. A pesar de la obvia resonancia de las ficciones de Lessing, Gordimer—y en menor medida Brink—en Coetzee, su mayor deuda literaria, irónicamente, no se encuentra en su país de origen, sino más bien en Europa, como él mismo lo ha admitido en algunas entrevistas. La misma gira en torno a temáticas, ademanes y algunas tonalidades de la estilística de Samuel Beckett, Fyodor Dostoiesky, Franz Kafka, William Wordsworth, y Daniel Defoe. Beckett puede ser el autor que más influencia ha ejercido en la escritura de Coetzee. En el capítulo “Beckett del hemisferio Sur”, Derek Attridge realiza un estudio pormenorizado del legado de Beckett sobre Coetzee. El mismo se centra en dos de los ejes salientes de la prosa del sudafricano; su estilo excesivamente formal y austero:

Lo que a Coetzee le resultó irresistible de Beckett, no fue su negatividad, que está presente, “esa lúgubre perspectiva de la desesperanza de la condición humana”, sino más bien el manejo del lenguaje de Beckett, de la lengua inglesa; la opacidad para retratar la indigencia, la angustia física, el aburrimiento, la incertidumbre, la búsqueda de metas inalcanzables, y muchos

otros rasgos de una vidas imperfectas de tal forma que suscitan en el lector lo que Coetzee califica de “placer sensual”. (65)

Es decir, que más allá de las temáticas pesadumbrosas y angustiantes, Coetzee también retoma el estilo minimalista de Beckett para crear realidades. Tal continuidad estilística se ve reflejada en el uso económico y despojado de la prosa de Coetzee, que a modo de ejercitación en la ética y la responsabilidad por el Otro, retrata maneras de existir ampliamente desprovistas de belleza retórica. Attridge hace hincapié en particular en la oscura y tragicómica modalidad utilizada por Beckett y continuada por Coetzee para representar las escenas sexuales:

El placer de un estilo que rechaza las tentaciones de la prosa romántica o erótica convencional, que evidencia una valoración cómica del asunto del sexo al tiempo que conserva cierta comprensión benévola de las necesidades corporales. Coetzee nunca olvida lo que aprendió de Beckett: que la frase económica, la palabra inesperada, el acertado control de registro lingüístico, el toque de comicidad y absurdo, marcan la diferencia entre la literatura que dejamos atrás y la literatura a la que regresamos. (90)

Ecos de la singular forma de representar el sexo que posee Beckett en sus obras *Murphy*, *Watt*, los cuatro relatos de 1946 y la trilogía (*Molloy*, 1951; *Mallone Dies*, 1951; *The Unnamable*, 1953) inundan las páginas de *Dusklands*, *Disgrace*, *Slow Man* y *Youth*. En todos estos casos, aparece una visión del acto sexual con ciertos matices de torpeza, ridiculez y de absurdo, y en todos

también se evidencia una comprensión del cuerpo humano que tiene más de fisiológico e imperfecto que de romántico o sentimental.

Además de Beckett, Coetzee rinde tributo también a Franz Kafka al exhibir en su propia obra varios préstamos del maestro alemán. El carácter parabólico/alegórico de gran parte de la ficción de Coetzee, las pinceladas de escepticismo que pueblan las páginas de sus trabajos, y la cuestión de la alienación remiten irremediablemente a Kafka. Las ficciones del gran maestro alemán indagan en problemáticas universales como la culpa, la responsabilidad y la libertad. Dicha universalidad es a menudo lograda gracias a la naturaleza alegórica de su obra, y es justamente esta multiplicidad de lecturas posibles la que marca también tan fuertemente la narrativa de Coetzee. En cada lectura, se abre un abanico de interpretaciones factibles que contribuyen a que la obra sea por momentos impenetrable. De esta manera, Kafka, el padre del escepticismo, es retomado por Coetzee, quien, en su propio contexto socio-político unos cuantos años más tarde, revisa la duda sobre las posibilidades de expresión y de interpretación de la ficción. Tal escepticismo está indudablemente emparentado con la resistencia a la opresión y a la alineación. Tanto los mundos pertenecientes al imaginario Kafkiano como aquellos semblanteados por Coetzee, remiten a la asfixiante opresión del estado, dando lugar a formas de vida que exhiben la alineación como respuesta a la dominación y a la consecuente despersonificación. Según el mismo Coetzee al referirse a la influencia de Kafka en su propia obra, “la alienación es una estrategia al servicio del escepticismo” (*Doubling the Point*, 203).



El seguir la huella que ha marcado el escepticismo en la literatura de Coetzee impone una mirada al legado de Fyodor Dostoiesky. Coetzee visita las dudas de Dostoiesky con respecto a la veracidad de la confesión secular y luego trastoca/revierte las mismas al expresar que de alguna manera, “toda novela es una autobiografía”. El Nobel sudafricano explora al máximo el impacto de las potencialidades de tales conceptos en el contexto de su propio país, donde la cuestión de la confesión, la censura y la manifestación de la verdad cobran dimensiones realzadas debido a la Truth and Reconciliation Commission. Las tres autobiografías ficcionalizadas *Boyhood*, *Youth* y *Summertime*, junto principalmente a las novelas *Age of Iron* y *The Master of Petersburg*—y en menor grado *Waiting for the Barbarians*—juegan con la cuestión de lo dicho y lo no dicho en la confesión, además de las condiciones en que la misma es emitida, ya sea en el tramo final de una enfermedad terminal, como ocurre en *Age of Iron* o en un contexto donde la censura y el riesgo de muerte predominan, como es el caso de *The Master of Petersburg*.

La presencia de Dostoiesky también se puede observar en *The Master of Petersburg* en relación al fenómeno de la intertextualidad, recurso que el sudafricano ha empleado ampliamente a lo largo de su carrera, ya sea para cuestionar, responder a, o subvertir los principios que invitan, desde el canon, a la minorización de los segmentos de la sociedad en mayor desventaja: los Otros y las mujeres. Coetzee utiliza parte de la biografía del maestro ruso y el contexto de la creación de su novela *Demons* (1872), para generar material donde se puede rastrear cuestiones tales como la soledad, el sufrimiento y la alienación que resultan de la hostilidad que las sociedades en conflicto generan.

Al igual que *The Master of Petersburg*, donde conviven una mezcla de ficción, realidad y biografía literaria en torno a Dostoiesky y la creación de su novela, *Foe* involucra una figura literaria, un texto, *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, que funciona como corriente subyacente e interviene en la historia de Coetzee con el objeto de subvertir el texto de Defoe, que, desde su lugar de primer novela dentro del canon occidental, manifiesta la condición eminentemente económica del hombre blanco. Por ende, el cuestionamiento al que apela Coetzee está centrado en los conflictos culturales que emanan del eurocentrismo y del aparato del colonialismo como herencia directa de los proyectos imperialistas de las grandes hegemonías.

Otra obra de Coetzee donde se establece un complejo diálogo (Bakhtin) entre textos es la novela *Disgrace*. En la misma se puede apreciar la presencia de un subtexto romántico de George Byron y de William Wordsworth en relación a David Lurie, el protagonista de la ficción. El impacto de los poetas románticos en el académico Lurie sobrepasa la mera admiración estética para instalarse en su modo de vivir y experimentar la vida, especialmente, en su trato hacia las mujeres, su tratamiento de la naturaleza y del deseo.

Para concluir, Coetzee, por sus novedosos aportes, particulares inclinaciones, herencias y deudas literarias, brinda al lector un complejo mosaico estético y ético, situado simultáneamente en occidente y oriente, dentro del canon—al haber recibido el Nobel—y a la vez en contra del mismo, dado su gesto de adhesión a las contra hegemonías y su actitud contestataria. Sus ficciones, atentas a los nuevos modos de aprehender las complejidades del orden poscolonial imperante, reflejan, por un lado, la evolución de las tradiciones del mundo angloparlante europeo en África, especialmente, el

desarrollo sudafricano de la tradición de la literatura de viajes y de la *Plassroman*. Las novelas de Schreiner, Smith, Lessing, Paton, Gordimer y Brink, que exhiben el tratamiento de relaciones inter raciales conflictivas y desiguales desde ciertos cronotopos como el campo, la casa, o la tierra, han sido retomadas, reconfiguradas, y hasta ironizadas en manos de Coetzee. Por otro lado, las historias de Coetzee muestran la desestructuración y subversión de los grandes relatos de Occidente, los cuales han favorecido la minorización y *cosificación* (Aimé Césaire) de las culturas de Oriente. En Coetzee, el escepticismo heredado de Kafka y Dostoiesky ha canalizado el deseo de cuestionar el poder de la historia y de la propia literatura—volviéndose auto-reflexiva—para representar modos de vida alternativos. Así se puede apreciar en las novelas de Coetzee la re-escritura de obras canonizadas como *Robinson Crusoe* (*Foe*) y de biografías literarias, tal como la de Dostoiesky (*The Master of Petersburg*), junto a alusiones a los románticos Wordsworth y Byron. Así mismo, los residuos del ácido y pesimista estilo de Beckett se encuentran presentes en todas las obras de Coetzee.

Subyace junto a la célebre conjunción de la miríada de influencias e interconexiones y tradiciones antes mencionadas, un modo de utilizar el lenguaje y de hilar la narrativa, que ha tenido pocos o nulos precedentes. La singular elección de tiempos verbales, elegancia y sobriedad de estilo narrativo, resonancias de las cadencias de la música, junto al particular uso del punto de vista, que a veces acerca y otras aleja al lector del personaje y/o del escritor, y por último, los enigmáticos finales que se resisten a las interpretaciones binarias, redundan en obras de arte altamente desafiantes tanto estilísticamente como filosóficamente.

## CAPITULO 2: COETZEE, ESTUDIOS DE TRAUMA Y METAFICCIONES HISTORIOGRAFICAS.

Es la memoria un gran don,  
calidá muy meritoria;  
y aquellos que en esta historia  
sospechen que les doy palo,  
sepan que olvidar lo malo  
también es tener memoria.  
(José Hernández, *Martín Fierro*)

Las novelas que abordara el presente trabajo, *Waiting for the Barbarians*, *Foe* y *Disgrace*, se prestan a lecturas dentro de la dinámica de los estudios de trauma y de la metaficción historiográfica, en su carácter de narrativas de supervivencia, emergentes de contextos de colonización y opresión, lo cual las dota de una dimensión ética, histórica y auto-reflexiva. Los estudios de trauma, con el impulso y la categorización que les han imprimido la medicina y la sicología modernas,<sup>33</sup> han llegado a constituirse como instrumentos de gran utilidad para analizar dinámicas de violencia que actúan erosionando la identidad, el entendimiento y la convivencia entre diferentes culturas, como ocurre en Sudáfrica y hasta cierto punto, también en Argentina. Este nuevo campo de exploración de las crisis políticas favorece la comparación y el intercambio cultural; allí radica el inmenso valor que está recibiendo en el presente dentro de la literatura y de los estudios culturales.

Tanto la literatura como los estudios culturales examinan la manera en que las narrativas de trauma expresan la opresión y el conflicto político y las

---

<sup>33</sup> El origen moderno de los estudios del trauma dentro de la medicina data de la década de los ochenta en los Estados Unidos, cuando se introdujo al Estrés Post Traumático como parte del canon de diagnóstico dentro de las profesiones médica y psiquiátrica. El PTSD fue reconocido formalmente por la ciencia a raíz de las campañas políticas de grupos de presión de veteranos de Vietnam que luchaban por el fin de la guerra. Luego de una investigación de cinco años se pudo determinar la vinculación entre el trauma y la exposición al combate. Allí fue que la American Psychiatric Association reconoció la patología como una categoría de diagnóstico.

formas simbólicas de identidad nacional y étnica. Como ocurre con toda representación o mediación de la realidad, más aún en casos de violencia y trauma, el poder y la política juegan un papel primordial en la versión de los hechos sobre los que se desea arrojar luz. Los relatos de trauma, atentos a su agenda de exponer una verdad dolorosa y casi inexpresable, requieren un particular formato discursivo que no violenta el impulso mismo que les da vida.

Paradójicamente, en relación a este tema y al contexto sudafricano en particular, Coetzee ha notado repetidamente la potencial esterilidad de la literatura sudafricana de blancos como agente de representación de las minorías étnicas. De ahí su continua y profunda duda acerca de la capacidad del blanco para abstenerse de repetir los circuitos de violencia cultural mediante el acto de narrar desde la dinámica del poder. Haciendo referencia a Hayden White, Nouri Gana y Heike Harting<sup>34</sup> postulan la inevitable tendencia de las narrativizaciones de los hechos violentos a *violentar la realidad* debido, por un lado, al “proceso inestable mediante el cual tales hechos son traducidos para adquirir forma narrativa” y por otro, por “la naturaleza violenta de la narrativización misma, su puja por la forma, la coherencia y la credibilidad” (2). En medio del complejo proceso a través del cual la experiencia de hechos traumáticos se transmuta de la psiquis de un individuo hasta recibir forma de relato, existe una tradición por medio de la cual los hechos violentos han sido históricamente sostenidos por narrativas de legalidad y rectitud, sin olvidar que además, como observaron Gana y Harting, “la credibilidad es pre-narrativa, ya que esta asentada en sistemas de poder residuales o dominantes o en constelaciones monolíticas de poder y de conocimiento, a raíz de lo cual, la

---

<sup>34</sup> En el artículo “Narrative Violence: Africa and the Middle East”, *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Vol. 28, No. 1, 2008. Duke University Press.(2)

traducción de los hechos violentos a textos, depende directamente de los privilegios refractarios de los sistemas de poder en juego” (2).

El matiz político de los estudios de trauma ayuda a resaltar la subjetividad y ambigüedad que operan a la hora de escribir, publicar, interpretar, y dar circulación a narrativas que manifiestan en cierto momento la inestabilidad, debilidad o falibilidad de los sistemas de poder vigentes. De alguna manera, la posibilidad misma de arrojar luz acerca de versiones disidentes de la historia evidencia una escalada de las mismas hacia lugares de mayor supremacía, con la implicancia por un lado, de una reivindicación histórica, y por el otro, de un renovado sentido de justicia. De ahí la vinculación entre las tonalidades reparadoras, terapéuticas, pedagógicas y literarias del encuentro con el trauma.

Las tendencias contemporáneas de la teoría del trauma dentro de la literatura se basan en un modelo de análisis freudiano, denominado *abreactivo*. Tal modelo está estrechamente enlazado con una concepción del trauma como una experiencia que causa un pánico tal que es imposible de verbalizar, y que, a su vez, divide o destruye la identidad. Según esta vertiente freudiana, que vincula el trauma directamente con la memoria, se enfatiza la necesidad de recrear el hecho traumático a través de una rememorización narrada de la experiencia. Cathy Caruth, pionera en vincular los estudios de trauma con las ciencias sociales, y seguidora de la teoría de Freud, advierte sobre la dificultad de acceder a los hechos traumáticos debido a la falta de lógica y a la resistencia a la conceptualización de los mismos por parte de las víctimas, que dilatan la memoria de los horrores experimentados y de esa manera los replican, a manera de fantasmas, sueños, alucinaciones, o visiones. Según

Caruth, el trauma y su relación con la memoria tienen un impacto de naturaleza histórica, ya que la experiencia traumática se repite en la mente de la víctima luego de ser olvidada, y en relación a un lugar y tiempo que la víctima no relaciona con el hecho mismo, ya que la memoria del trauma se sitúa en una región del cerebro diferente del resto de la información allí alojada.

Freud, como precursor en el análisis de estas patologías, enunciaría en sus estudios que los datos traumáticos no son reconocidos por el aparato psíquico de la víctima como propios, sino que más bien la intromisión de los mismos en su realidad puede emanar a manera de brotes invasivos y enajenantes. El impacto del trauma yace justamente en estas emanaciones, que luego de permanecer latentes, irrumpen en el momento en que el sujeto traumatizado puede volver a ellas, disparadas por algún detonador que la víctima nunca puede anticipar ni controlar. Esto ocurre así, ya que en el momento de ocurrido el evento traumático, la víctima deja de inscribirlo por falta de herramientas para procesarlo y lo experimenta por primera vez solo en su repetición inesperada, dilatada, diferida. De acuerdo a los estudios vigentes sobre el tema, las repeticiones de la experiencia traumática, que invaden la psiquis de la víctima, tienen la propiedad de arrancarle los últimos vestigios de autoprotección. Ya el origen de la palabra, que proviene del griego y significa herida, remite a la sensación de desesperación a causa de un dolor incesante. Por ende, una manera de visualizar este tipo de patología es como una herida sangrante, que no cierra jamás y que así continuará causando pesar interminablemente, a menos que la víctima logre inscribirla debidamente.

En torno al fenómeno de la recuperación, Freud ha resaltado el valor reparador de las narrativas en casos de perturbación psicológica. El análisis

que realizó el mismo en torno a las mujeres histéricas anticipa la tendencia de varios estudiosos contemporáneos que argumentan que la víctima supera la memoria traumática sólo cuando logra integrar la experiencia vivida en “un relato verbal, detallado, organizado y orientado en el tiempo y en los contenidos históricos<sup>35</sup>” (Herman, 1992). En el trabajo *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma* (2007) Patricia Morán también reconoce a Freud como la autoridad indiscutible en relación a la recuperación de pacientes con ciertos trastornos psicológicos—como la histeria—a través de la terapia psicoanalítica basada en el habla:

En su estudio del caso clínico de Dora (1905), Freud identificó los defectos formales de la historia de la histérica—su sensación de vacío y fragmentación, su confusión cronológica, sus omisiones conscientes e inconscientes—y aseveró que la ‘cura a través del habla’ del psicoanálisis permitía a la histérica repetir, reconocer y elaborar el evento traumático. El modelo de recuperación de Freud es indudablemente el pilar del enfoque narrativo del tratamiento terapéutico del trauma. (5)

De esta manera, el modelo abreactivo derivado de la teoría psicoanalítica de Freud, retomado y adaptado a la literatura por Caruth y otros estudiosos del tema como Shoshuana Felman, Dori Laub, y Dominick LaCapra, sirve para explorar los vínculos existentes entre el trauma, la memoria y la narración de los hechos traumáticos, y el concepto de identidad y por implicancia, de comunidad. Caruth sostiene que a pesar de que la experiencia traumática se encuentra aislada en un área casi inaccesible del cerebro,

---

<sup>35</sup> Mi traducción



igualmente posee el potencial de infectar a otros sujetos mediante el acto de narrar lo vivido y/o a través de orígenes étnicos compartidos: “El trauma no yace simplemente en uno [...] sino precisamente en la manera en que nos implicamos en el trauma de otros” (*Unclaimed Experience*, 24). Este efecto refractario e infeccioso del trauma ha favorecido la visión del trauma vinculada directamente con la memoria tanto de Caruth como de otros críticos (LaCapra, Kirby Farrell), como un suceso que es transmitido transhistóricamente de generación en generación y que define o re-acomoda los procesos identitarios. Por ende, como asevera Farrell, debido a que el trauma se transmite a través de las generaciones, basado en características sociales comunes, cualquier persona que comparta el mismo antecedente en cuanto al género, inclinación sexual, origen étnico, cultural o económico, puede experimentarlo, dando lugar a una “cultura postraumática” (3). La teoría indica que dicha extrapolación intergeneracional aporta tintes colectivos al concepto de trauma a la vez que lo mantiene atemporal. De esta manera, una experiencia traumática vivida por un individuo o grupo en el pasado lejano puede verse replicada en el presente por un sujeto que comparta algún atributo similar al grupo histórico, tal como la misma raza, orientación política, religión, nacionalidad, o género, debido a las cualidades atemporales, repetitivas e infecciosas del trauma y la memoria.

Así, el trauma, entendido como la respuesta emocional de una persona a un evento devastador que desarticula las percepciones previas de sí mismo, su medio, el lugar que ocupa en el mismo y los estándares de evaluación del mismo, desborda el mero cosmos del ser psíquico y cobra características masivas, colectivas, y culturales, gracias a las cuales es posible agenciar fenómenos identitarios y de empatía y pertenencia entre distintos pueblos,

como los de Argentina y Sudáfrica, objeto de estudio del presente trabajo. De esta manera, el compartir, transmitir el dolor y reflexionar acerca del mismo, instrumenta la responsabilidad y justicia social y se erige como una promesa de reparación de la experiencia traumática en futuras generaciones a través de la transmisión cultural. Dada la problematicidad de los fenómenos del trauma propuestos por el presente trabajo, su tendencia a resistir y cuestionar las categorías pre-establecidas, y su potencial para verbalizar momentos traumáticos en la vida del hombre contemporáneo, es factible su instrumentación a la hora de lograr un acercamiento a la ficción de Coetzee. Según Anne Whitehead, el concepto de trauma “describe una compleja y ambigua trayectoria temporal que ha resultado útil para aquellos que buscan repensar la conexión entre memoria y trauma y construir modelos de temporalidad histórica que se alejan de aquellos de origen puramente lineal” (6). Tal reflexión de Whitehead pone de manifiesto el notable parentesco existente entre los estudios de trauma y la metaficción historiográfica, segundo pilar teórico de análisis utilizado para analizar las tres obras de Coetzee mencionadas anteriormente.

Las metaficciones historiográficas han sido así llamadas debido a su auto-reflexividad consciente y a su preocupación por las incumbencias de la historia. Nacidas del escepticismo del posmodernismo, estas narraciones tratan cuestiones tales como la interacción y los límites entre la historiografía y la ficción, la factibilidad de acceder al conocimiento del pasado—dado el carácter ideológico, subjetivo, discursivo y textual de cualquier representación del mismo—y la noción de una multiplicidad de variadas versiones del pasado, considerando cuestiones de poder y supremacía cultural, política y económica.

Mark Currie subraya la tendencia a la auto-crítica de la metaficción al describirla como “un discurso fronterizo, un tipo de escritura que se ubica en el límite entre la ficción y la crítica, que toma la frontera como su objeto de estudio” (*Metafiction 2*). Patricia Waugh, por su parte, también contribuye a circunscribir el área con una definición exhaustiva del término, al describir a la metaficción como una “escritura ficcional que resalta su estatus de artefacto cultural de manera auto-reflexiva y sistemática para plantear preguntas acerca de la relación entre la ficción y la realidad” (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 2). Como sugiere Waugh, los trabajos metaficcionales son aquellos que “exploran una teoría de escritura ficcional a través del ejercicio de escribir ficción” (2).

Las metaficciones historiográficas, dado su poder para reflejar inestabilidad, re-significan y cuestionan la factibilidad del opuesto binario historia/ficción. Como ha esbozado White al respecto en *Metahistoria*, la historia es una clase de ficción, y a su vez, la ficción contiene características de la historiografía:

[En] esa teoría considero la obra histórica como lo que más visiblemente es: una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa. Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de ‘datos’, conceptos teóricos para ‘explicar’ esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo que además tienen un contenido estructural profundo que es en general de naturaleza poética, y

lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma pre-críticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie 'histórica'. Este paradigma funciona como elemento 'metahistórico' en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo. (9)

El aporte de White en *Metahistoria*, que planteaba la base narrativa de todo relato histórico, continuó con una línea de pensamiento que contribuyó al desmoronamiento de disciplinas previamente pensadas como independientes y fácilmente reconocibles y divisibles. Así, además, dio lugar a análisis de corte inter-genérico con potencial a la extrapolación dentro de las ciencias sociales. Sumado a estos aportes, la explicación de los estilos historiográficos en la que White clasifica al discurso histórico asumiendo categorías argumentativas, ideológicas, literarias y lingüísticas,<sup>36</sup> constituye un verdadero hallazgo dentro de la historiografía y refuerza su teoría de la cercanía entre el discurso histórico y el literario.

Linda Hutcheon sostiene la misma base teórica que su predecesor White al enunciar que los documentos no representan el pasado mismo, sólo la manera en que han quedado plasmados los retazos de la realidad vivida por algunos sujetos. Hutcheon agrega que los historiadores, al igual que los lectores de ficción, son lectores de fragmentos y por ende deben completar con información y patrones de organización y jerarquización de su propia elaboración los vacíos que no pueden cubrir los documentos. En ese sentido, tanto los historiadores como los escritores son productores de significado. La

---

<sup>36</sup> En *Metahistoria*, White describe las estrategias discursivas de los historiadores a través de la argumentación: formicistas, mecanicistas, organicistas y contextualistas; a través de la ideología: anarquistas, radicales, conservadoras y liberales; a través de los tropos: metafóricas, metonímicas, de sinécdoque e irónicas; y finalmente a través de la trama: románticas, trágicas, cómicas y satíricas.

crítica reconoce que a través del uso de epígrafes, recortes de diarios, subtítulos, notas al pie, fotografías, o la introducción de *historical realemnes*,<sup>37</sup> etc., las metaficciones historiográficas cumplen con la función de enfatizar o resaltar la dificultad de acceder a la verdad pasada, poniendo en duda aún su propia existencia.

Por constituirse como intersección entre historia y ficción y debido a su obsesión con la cuestión referencial, las metaficciones historiográficas se erigen como narraciones muy propensas a adentrarse nuevamente en el pasado y desde allí revisar los relatos de ciertos grupos minoritarios—opacados y silenciados por cuestiones de supremacía cultural—con el objeto de diseminar una multiplicidad de verdades posibles. Como argumenta White “Las historias no son ni verdaderas ni falsas, sino mas bien, más o menos inteligibles, coherentes, consistentes, persuasivas, etc.” (1986, 492).

Según Hutcheon, el revisar las historias postergadas, olvidadas u oprimidas significa “abrir las al presente, para así evitar que sean conclusivas y teleológicas” (209). Luego agrega que las metaficciones historiográficas logran reconectar la historia con la ficción “jugando con las verdades y mentiras del documento/registro histórico” (294). Así es como en este tipo de ficciones es común encontrar datos de la historia falsificados deliberadamente para exponer “posibles fallas mnemotécnicas del registro histórico y el constante potencial para el error, ya sea inadvertible o deliberado” (294). Hutcheon continúa desarrollando su teoría aseverando que como estrategia para desestabilizar la veracidad de la historia y la credibilidad de la ficción, las metaficciones

---

<sup>37</sup> Este término fue inventado por Even-Zohar y lo toma prestado Brian McHale en *Post Modernist Fiction* (1987) para referirse a los personajes, objetos, eventos, etc., reales que representan un período histórico determinado y son trasplantados a una ficción.

historiográficas suelen recurrir a la incorporación de ciertos rastros materiales de la historia, tales como las fotografías, recortes de diarios, revistas, notas al pie, frases del derecho, epígrafes, y epílogos, mientras que en otras ocasiones, tales recursos aparecen insertos directamente en el texto de la novela misma, creando un efecto de collage.

En fin, este tipo de narrativa fusiona un tema histórico clave con la interrogación del acto de narrar y de los mecanismos de representación, dando lugar a un fuerte descreimiento en la capacidad de la historia y del lenguaje de ser fieles a la verdad. Los estudios de trauma, por su parte, analizan los efectos de ciertos procesos históricos de transformación con una alta incidencia de violencia y conflictividad, tanto a nivel personal como cultural, y colectivo. En cierto punto, ambos enfoques se imbrican para explorar los grandes movimientos e intercambios culturales, con sus verdades ocultas, silencios y voces ausentes, con el propósito de revalorizar el diálogo entre diversos actores, la ética y la equidad otrora a merced de los grupos de poder.

En sus mundos ficcionales, Coetzee explora incontables escenas de violencia, revisita ficciones canonizadas y las politiza desde una perspectiva revisionista. Además, este autor ofrece al público lecturas altamente enigmáticas, a través de las cuales este último debe armar rompecabezas ficcionales donde aparecen, por ejemplo, algunos retazos de la biografía de escritores canonizados. Asimismo, Coetzee invade el contrato lector/escritor al reflexionar acerca de la inclusión de ciertos detalles en un relato, o dirigirse al lector directamente. Todos estos rasgos marcan fuertemente la ficción de este escritor, disidente y actualmente canonizado, como un ejemplo tanto de las ficciones de trauma como de las metaficciones historiográficas.

*Waiting for the Barbarians*, --desde ahora *WB*-- *Foe* y *Disgrace* ejemplifican puntos de articulación en la obra de Coetzee y en la historia sudafricana, ilustran variadas maneras de percibir y cuestionar tanto la historia como la realidad, exploran los grandes silencios y vacíos dentro de los circuitos de la memoria y del trauma, cuestionan obras emblemáticas de la literatura occidental, y paradójicamente, su impronta, con fuertes matices contestatarios y disidentes, ha ocasionado su acceso al canon. A la vez, dado el aire/espíritu universal que algunas lecturas habilitan, las novelas en cuestión alientan una rica conversación con ficciones afines argentinas, tales como las de David Viñas, Guillermo Saccomanno, y Juan José Saer, gracias a las cuales ha sido posible un generoso intercambio a través de la traducción de las mismas al castellano. Naturalmente, *WB*, *Foe* y *Disgrace* presentan en mayor y menor grado, y de manera poco uniforme e inconsistente entre sí, elementos de las discusiones anteriores.

*WB*, escrita en 1980, es la tercera novela de Coetzee, y en ella se evidencia el notable crecimiento del escritor, como lo acredita la crítica que obtuvo a partir de la misma y el premio South African CNA (Congreso Nacional Africano) Literary Prize en ese mismo año. Coetzee ha explicado que *WB* trata sobre el “impacto de la cámara de tortura en la vida de un hombre de conciencia” (“Chamber” 13). El protagonista de la misma, el “hombre de conciencia”, es un magistrado, la autoridad máxima de un pequeño pueblo que yace en la frontera entre la civilización del Imperio y un páramo habitado por los bárbaros, una tribu nómada. La novela comienza con la llegada del Coronel Joll, emisario del Imperio, quien estará a cargo de investigar algunos rumores de ataques bárbaros. En su intento de arrojar luz acerca de los futuros

ataques, Joll interroga y tortura a varios prisioneros bárbaros. El magistrado, como testigo y cómplice silencioso de tales actos, no puede evitar sentir simpatía por sus antiguos vecinos. Cuando el Coronel se retira de este puesto fronterizo para regresar a la sede central del Imperio, el magistrado se hace cargo de una joven mujer bárbara que ha quedado lisiada y ciega a raíz de las torturas que se le infligieron; la hospeda en su casa y finalmente, comparte la cama con ella. Tiempo más tarde, decide restituirla a su lugar de origen, y para ello realiza una travesía monumental a través del desierto. Al regresar, el magistrado es sorprendido por un ejército que se propone defender la frontera de los bárbaros y al enterarse de sus quehaceres con la joven mujer, es apresado y luego torturado, en privado y luego en público, en la plaza del pueblo. Finalmente, el batallón se retira del poblado, y lo deja a su merced ya que se presume que los bárbaros no tardan en llegar.

*WB* está narrada en presente, en primera persona y evidencia una vuelta al realismo en comparación con los trabajos anteriores de Coetzee, *Dusklands*, y *En medio de ninguna parte*; la misma deviene en una línea narrativa más cronológica, que sigue el orden y ciclo de las cuatro estaciones presentes en las novelas rurales, como así también en “un estilo descriptivo y de una voz narrativa más convencional”, como lo ha descrito Dominic Head (*The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, 2009, 49). Según David Atwell, en esta novela “Coetzee estaba interesado en los efectos retóricos de las construcciones pasivas características de la prosa inglesa del siglo XVIII” (*J.M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*, 74), lo cual puede constituir una parodia del estilo narrativo típico de la literatura imperialista o colonial.



Sostenida por este aire de universalidad y de fluidez que le confiere el presente de la narración, la novela pone en funcionamiento de manera simultánea operaciones de acercamiento y distanciamiento del contexto sudafricano y un contexto político violento universal de manera tácita. Por un lado, el narrador habla de “Empire”, no “el” Imperio, y por otro, las escenas de tortura y muerte en detención que retrata *WB*, parecen reflejar directamente los años más crudos del apartheid sudafricano. Específicamente, como lo ha esbozado Dereck Attridge en *South Africa and the Politics of Reading*, la novela parece hacer referencia al momento en que se nota un giro dramático del gobierno sudafricano hacia políticas de estado más bien terroristas.<sup>38</sup> Ese momento transicional en la vida política de Sudáfrica ha quedado identificado con la denominada *Total Strategy*, que consistía en refrenar todo accionar que desafiara aun mínimamente los intereses del estado. Es evidente que parte de la paranoia que motivó el Total Strategy se encuentra escenificada en *WB*. Además, no debemos olvidar que, al momento de publicarse la novela, el recuerdo de los disturbios de Soweto y la muerte de Steve Biko en detención todavía permanecían latentes.

De esta manera, *WB* se presta, por un lado, a una crítica de las atrocidades del apartheid, y por otro, a un abordaje del sufrimiento humano entendido en su forma universal, despojado de un contexto específico, junto a ciertas elecciones morales. En esta doble bisagra radica justamente tanto el

---

<sup>38</sup> De acuerdo con los designios totalitarios y terroristas del estado descritos por Attridge (73) a través del Total Strategy “en estos años el gobierno creó un número de iniciativas para contrarrestar las presiones” y amenazas, tanto locales como regionales, que percibía. Así es como se crearon agencias de indagación que cumplían tareas de investigación y se encargaban de regularizar los sindicatos, prohibir algunas organizaciones políticas, luchar contra el comunismo, y refinar el sistema de seguridad. Según Attridge, Empire se muestra como una “ficcionalización de este momento de paranoia en el discurso del apartheid”. Asimismo, el crítico ha notado especialmente las concordancias entre el lenguaje utilizado por el Coronel Joll y los policías responsables de la detención y posterior muerte de Biko.

impulso alegórico como el cuestionamiento del mismo que presenta la novela. A su vez, como lo ha marcado Dominic Head (2009) *WB* trata sobre “el despertar personal del magistrado” (48), el enfrentamiento y la duplicidad de las fuerzas que lo hacen tanto cómplice como víctima de las injusticias del proyecto imperial. Así se puede ver que esta doble lectura también abarca la persona del Magistrado, al estar inscripto en un momento y lugar inexplicitos, pero a la vez con la carga de una verdad política de extrema violencia, a raíz de la cual él no puede terminar de definirse y por ende, su despertar es tanto “doloroso como ambivalente” (Head, 48) y muy mal recibido por el imperio.

La novela también explora el uso de la tortura en conexión con la verdad, la textualidad y la fisicalidad y eroticidad del cuerpo. En los pasajes de la novela en que un anciano es torturado y luego fallece por los tormentos a que ha sido sometido, la justificación del coronel Joll para tales actos irracionales proviene de la búsqueda de la verdad que resulta de los interrogatorios. Dichos pasajes son altamente irónicos, ya que se percibe de antemano que el anciano es inocente. A falta de una confesión de actos inexistentes, Joll explica al magistrado que ha torturado al viejo porque percibió la mentira en su voz, en una supuesta entonación que marca la falta de verdad. Claramente se puede percibir la fuerza de la palabra de Joll, su verdad pesa más que la confesión del anciano, goza del beneficio de ser parte del registro oficial.

Asimismo, la tortura está relacionada con la textualidad en *WB*. La conexión entre el nombrar y escribir y la tortura se evidencia cuando el coronel Joll escribe la palabra “ENEMY” en las espaldas de los prisioneros y posteriormente ordena a los soldados azotarlos de tal manera que no se lea

más la palabra para de alguna manera garantizar que dejen de ser enemigos (105). Por otro lado, la tortura deja huellas físicas que también son leídas no sólo como marca de sometimiento, sino además, como marca de textualidad. En relación a esta intrincada cuestión, las marcas dejadas por la tortura en la piel de la joven bárbara funcionan a manera de enigma para el magistrado; en cierto punto, él clama por observar las cicatrices como si a través de eso lograra interpretar o leer a la mujer, que de otra manera se presenta inescrutable. Así, el magistrado pretende “comprender” a la joven a través de las marcas infligidas por el Coronel Joll, lo cual sugiere por un lado, que en su mente, los actos de inscribir, descodificar y poseer son en realidad facetas de la misma cuestión y por el otro, que la única forma de interpretar al “Otro”, es a través de un lenguaje impuesto por el colonizador. Para el magistrado la mujer cobra entidad sólo luego de tal atrocidad, por lo que se percibe que el lenguaje de la tortura parece ser constitutivo de la identidad de la joven nativa.

*WB* es una ficción que expone el costo de vivir en la complacencia y la apatía por un lado, y el dolor, por el otro. La vida tanto de quienes sostienen la ideología y maquinaria del Imperio como de quienes están a merced de sus atrocidades está fuertemente marcada por el ritmo que dictan las maniobras y estrategias coloniales con su régimen del terror. Los hombres se hallan en un devenir apático donde son víctimas de la burocracia y los mandatos del Imperio y donde el miedo domina todas las relaciones. Uno de los temas centrales de esta ficción, la tortura y la consecuente narrativización de la misma, sugiere una fuerte compatibilidad de *WB* con los estudios de trauma. En una investigación acerca de la relación de *WB* con los efectos enajenantes y destructivos del apartheid, Troy Urquhart plantea la relación simbiótica entre

ciertos pasajes de *WB* y la TRC (Comisión por la Verdad y la Reconciliación). De los mismos surge una cuestión con ineludibles resabios morales y éticos: el Magistrado, de la misma manera que la TRC, se propone lograr la narrativización de toda la verdad acerca del fenómeno de la tortura de la bárbara por una cuestión que aunque se presenta de forma altruista, termina convirtiéndose en la salvación de su conciencia, similar a la actitud de quienes fueron directa o indirectamente responsables por los hechos de violencia social retratados en Sudáfrica y sometidos al juicio de la TRC. Así, con una clara alusión cristiana, vemos al magistrado lavándole los pies a la joven bárbara, la misma que él rescató de las calles y luego prostituyó. En pasajes subsiguientes observamos al hombre indagando a la mujer acerca de la tortura que la ha dejado lisiada y casi ciega.

Tal como lo demuestran tanto los estudios de trauma como los pilares de la TRC, la exposición de la verdad conlleva no solo reconciliación sino también justicia social. Sin embargo, Kathy Caruth, entre otros, retrata el alto grado de exposición de las víctimas y la consecuente falta de inscripción de los hechos violentos en la psiquis de la mayoría de ellas. Tal situación se puede ilustrar en el pasaje de *WB* en que el magistrado indaga a la bárbara:

Le cojo el rostro entre las manos y miro fijamente el centro sin vida de sus ojos, desde donde mi imagen gemela me devuelve solemnemente la mirada.

--¿Y esto?-- le digo, tocando la quemadura en forma de gusano en el rabillo del ojo.

-- Eso no es nada. Es donde el hierro me tocó. Me hizo una pequeña quemadura. No me duele. --Me aparta las manos.

--¿Qué sientes por los hombres que te hicieron esto?

Se queda pensándolo mucho tiempo.

--Estoy cansada de hablar-- dice después. (65)

La evasión de la mujer se puede percibir claramente en estas líneas, como así también una expresión entrecortada, poco cohesiva, prueba del impacto físico y emocional y del consecuente sinsentido verbal causado por la tortura. Recordemos que, según Anne Whitehead en su trabajo *Trauma Fiction*, las marcas de las ficciones de trauma son la falta de coherencia y cohesión en la expresión, junto a un colapso cronológico y temporal, la repetición, falta de dirección, intertextualidad, y voz narrativa dispersa. Whitehead explica que tales estrategias narrativas y estilísticas se proponen reflejar los efectos del trauma a un nivel formal (84). Varias de las mismas aparecen en *WB*: las citas intertextuales a Cavafy, Beckett, Dostoevsky, Tolstoy, Kafka, y Dino Buzzati, la rareza de la narración en presente, presagiando un futuro cercano y siguiendo un orden basado en las estaciones del año, el estado de anomia del personaje principal, que parece estar guiado por fuerzas ambiguas y cuyo registro marca un sospechoso uso de la voz pasiva y del estilo indirecto. David Atwell explica que estos últimos, la voz pasiva y el estilo indirecto, ayudan a reforzar el aire indeterminado de la novela. Así, las características formales de *WB*, en especial sus vacíos, ausencias, y la falta de certezas, podrían manifestar la solución que Coetzee ha encontrado al problema de la representación de la tortura en la ficción.

En fin, *WB*, a través de su tratamiento del problema de la justicia en Sudáfrica y de su desafío de las premisas que rigen la TRC, pone de manifiesto la imposibilidad de esclarecer la verdad acerca de la experiencia de los oprimidos, a la vez que resalta la manipulación de sus relatos en pos de la

protección de la conciencia e intereses del estado. Estas cuestiones vinculan fuertemente la mirada de *WB* dentro de los estudios de trauma con aquella propuesta por la metaficción historiográfica. La novela muestra cierta indagación de los temas abordados por la metaficción historiográfica en torno a los episodios relacionados con las tablas del proyecto de excavación del magistrado, la marcada relación entre lo sexual y lo escritural, el libro que se propone escribir el magistrado y los sueños que lo asedian.

En primer lugar, los descubrimientos arqueológicos del magistrado, que revelan la existencia de vida nativa pre-histórica en la zona, se presentan como un enigma acerca de la entidad de los bárbaros. A pesar que el viejo burócrata emplea complejas y laboriosas estrategias de análisis e interpretación de las mismas, nunca logra descodificarlas, permaneciendo inaccesibles tanto para él como para el resto de los colonos. Esto resalta tanto la inadecuación de los blancos para entender a quienes son diferentes, como el triunfo disimulado de una historia minoritaria, que se resiste a ser interpretada según los patrones colonialistas. A su vez, debido a que finalmente el magistrado es cooptado a brindar una traducción de las tablas con las inscripciones, éste logra bosquejar una posible traducción de las mismas. Sin dudas, ante la presión colonial, el viejo recurre a la imaginación e idea una lectura de las misteriosas inscripciones, lo cual evidencia por un lado la cuestión meramente subjetiva e interpretativa de los registros, entre ellos en particular, el histórico, con su compleja relación con la verdad, y por el otro, la manipulación de los hechos a que está sometido un texto al narrar una historia alternativa, ignorada y silenciada por el discurso oficial.

En segundo lugar, como lo sugiere Dereck Atwell en *South Africa and the Politics of Writing* (79), Coetzee propone un enlazamiento de la cuestión de la autoría con lo sexual. Al tiempo de rescatar a la joven bárbara, el magistrado comienza a mostrar cierto deseo por ella. Sin embargo, la mujer se presenta bastante reacia hasta que finalmente logran cierta intimidad, más nunca la consumación total del acto sexual. Paralelamente, se observa al viejo burócrata desahuciado en sus intentos de escribir sobre la historia de la colonización de la región. Atwell lee la falla al penetrar el cuerpo de la nativa y la falla al escribir la historia de los bárbaros como dos aristas del mismo problema: el magistrado es incapaz de domesticar al Otro. Cabe recordar la carga que conlleva el tratamiento del cuerpo de la mujer nativa dentro de la literatura colonialista, en su representación de la tierra, el paisaje, los ricos minerales, o simplemente, lo desconocido y así, exótico y digno de apropiación. En su desmitificación de los ritos de acceso carnal a la joven bárbara, Coetzee parece haber inscripto en un mismo acto la existencia de tal tradición colonial y la negación de la misma. Por otro lado, los fallidos intentos de escritura del anciano sólo culminan en una narración pobre que no puede alejarse del trivial pastoralismo. Según Atwell, esta segunda impotencia, del magistrado en su rol de autor, resalta la imposibilidad de narrar una historia de la tortura y a la vez nos remite a profundizar en las cuestiones éticas y morales inherentes al acto de retratar el universo de la tortura. En el mundo íntimo de su sexualidad con la joven y en el de la escritura y las palabras, el magistrado encuentra vacío, sombras, sinsentido:

‘Debo estar cansado,’ creo. ‘O tal vez todo lo que se puede articular es falso.’  
Mis labios se mueven, silenciosamente componiendo y recomponiendo las

palabras. 'O tal vez sea el caso que aquello que no se ha articulado tiene que ser vivido.' Observo esta última proposición sin detectar ningún atisbo de respuesta dentro de mí ya sea a asentir o disentir. Las palabras se vuelven más y más opacas ante mí; pronto han perdido todo significado. (64-65).

Claramente se puede apreciar el espíritu del deconstruccionismo en estas líneas, el discurso, las palabras, caen en el vacío, se disuelven y cabe resaltar la viabilidad de un mundo paralelo que no está sujeto a la misma suerte, es aquel que aparece en los sueños del magistrado. Esta otra historia alternativa que aparece en el mundo onírico del hombre, con sus matices de atemporalidad, caos, falta de coherencia y de las propiedades para ser contada, parece prevalecer frente a la historia formal, atada a los vicios del poder, la oficialidad, y la subjetividad. En fin, en *WB*, Coetzee parece volver sobre sus propios trazos en la presentación de la Historia, y por qué no, de la literatura, como campos discursivos. Tal indicación refuerza las incumbencias compartidas entre la novela y el enfoque de la metaficción historiográfica.

Las tonalidades de la metaficción historiográfica que se perciben intermitentemente en *WB*, cobran total protagonismo en *Foe*, trabajo descrito a menudo como uno de los más acabados ejemplos del sub-género que Hutcheon definiera. *Foe*, publicada en 1986, quinta novela de Coetzee y segunda de la que se ocupará este trabajo, transcurre entre una isla del Caribe sudamericano y Londres. La protagonista y en gran parte narradora de la misma es Susan Barton, una periodista inglesa que busca a su hija perdida en Brasil y al no encontrarla decide intentarlo en Lisboa. Esta primera parte del relato se encuentra en pasado y es narrada por la misma Susan Barton, en primera persona. En el transcurso del viaje, a merced de un motín, ella es



abandonada sola en una balsa, a la deriva. Luego de un par de días, Susan logra arribar a la playa de una isla semi-desierta. En la misma, la periodista conoce a Robinson Crusoe, un antiguo naufrago—que a diferencia del *Crusoe* original, es apático e inactivo—y a su sirviente mudo, Friday. Luego de un año de difícil convivencia y supervivencia en la isla, Susan, Crusoe y Friday son rescatados. Camino a Inglaterra, Crusoe muere a bordo del barco que lo restituiría a la libertad. Por ende, Susan y Friday regresan a Inglaterra solos y desamparados.

Movida por los deseos de hacer público su testimonio en la isla y como medio de generar recursos para obtener un medio de subsistencia para ella y Friday, Susan intenta convencer al novelista Daniel Foe—en referencia al autor de *Robinson Crusoe* y a la forma en que fue llamado hasta los 40 años—de ayudarla con el manuscrito. Susan escribe múltiples cartas al escritor, las cuales aparecen directamente en la novela en el segundo capítulo y luego de muchos fracasos para alcanzar a su destinatario, Susan logra ponerse en contacto con él para acordar cómo llevará a cabo el proyecto de su novela. Los problemas surgen cuando ellos no coinciden en cuál de todas las aventuras debe ser incluida en la novela. Foe, atento a su deseo de producir un trabajo comercialmente redituable, prefiere relatar los eventos ocurridos en Bahía, cuando Susan estaba buscando a su hija. Cuando finalmente el escritor narra la historia, Susan se siente decepcionada, ya que incluye datos ficticios acerca de las aventuras de Crusoe en la isla, tales como la existencia de caníbales, en vez de la información fehaciente. Susan se ve aún más frustrada cuando Foe, quien se ha convertido en su amante, se encuentra demasiado estresado y acorralado por sus deudas como para continuar con la historia de la isla

caribeña y finalmente poder financiar su publicación. Mientras tanto, Susan intenta escribir su versión de los hechos, y la llama *The Female Castaway*. Sin embargo, carece del estilo refinado de Foe. De repente, en medio de los problemas de autoría que enfrenta la periodista, un día se presenta alguien que dice ser su hija. Susan no ve parecido alguno entre su hija verdadera y esta joven y entiende que tal vez ella sea un fantasma de su hija, o tal vez una muchacha que Foe ha encontrado para calmar su ansiedad, o tal vez las personas y las palabras han perdido un sentido.

El final de la novela es enigmático, como siempre ocurre con Coetzee. En el último capítulo, se expresa un narrador desconocido, en presente, acaso el mismo escritor, quién entrega desde un punto de vista lejano, más cercano a Friday que a Susan, otra versión de la historia. Acaso la conjunción de “todos” los relatos presentes directa o indirectamente en *Foe*, con sus múltiples matices, se acerque más a la verdad. El narrador parece adentrarse en el relato, primero, al sumergirse en una copia del manuscrito, y luego, gesticula hacia zambullirse por la borda de un buque que representaría el proyecto imperial universal como vehículo de opresión. Desde la superficie, este narrador parece nadar hacia el fondo del mar, hasta encontrar los vestigios del naufragio de Crusoe, y de Cruso, donde ambas historias se encuentran yuxtapuestas y aparecen los cuerpos de Susan/Susan, Crusoe/Cruso, Friday/Friday. Este último, con las marcas de las cadenas en el cuello, emite sonidos remotos desde su boca entreabierta; son los sonidos de los caracoles, del mar, de la isla, en fin, de la naturaleza. Allí, Friday parece finalmente haber encontrado su hogar, un lugar donde las palabras no significan nada, ya que los cuerpos se expresan por sí mismos. Las marcas en su piel, su lengua

mutilada lo dicen todo, inundan este final de la novela, haciendo justicia al silencio de los oprimidos, un vacío preferible al lenguaje y los métodos de los opresores. Una vez más, se abre la boca de Friday, y esta vez, se escapa un fino y calmo torrente, que salta hacia fuera del buque, hasta las costas de la isla y luego hacia el infinito, para llegar a la cara misma del narrador, marcando los límites de la ficción y de ésta historia en particular.

A pesar de que a simple vista la metaficción historiográfica se muestra como el más eficaz paradigma de entrada a *Foe*, cabe destacar que desde el espacio de los estudios de trauma, aunque en menor grado, también es posible un abordaje de la novela, en especial tomando el tropo del dominado/colonizado/esclavizado como un ser silenciado. La figura del esclavo mudo Friday parece representar la no representabilidad del discurso del torturado, con el silencio como apertura a una textualidad diferente y disidente, donde el cuerpo, el mar, la naturaleza, etc., parecen actuar como testigos de una historia incontable, donde prevalecen las ausencias, los huecos, el caos y el dolor. A su vez, a través de la figura de Susan, la mujer también cobra representatividad, una representatividad mediada, ambigua. Recordemos el dilema de la periodista perdida entre piratas y secuestradores y su lucha para lograr que el escritor Foe sea fiel a la historia original.

Cabe mencionar la notoria diferencia de estilo entre la mayor parte de la obra y el último capítulo, un prólogo impecable, altamente lírico. Hasta llegar al mismo, se percibe una narración que en el segundo capítulo cuenta con el colorido del género epistolar, pero en general posee una estética despoblada, sobria y hasta fría e inexpresiva. Este contraste pareciera resaltar la problemática tan típica de los escritores de la ficción de trauma: ¿De qué

manera se puede representar el horror a través de la literatura sin caer en una ficción bella y propagandística? Mientras Susan intenta dar cuenta de su historia y de la de Friday, se empeña en enseñarle a escribir y a comunicarse por señas, predomina esa narración modesta y clara; en el prólogo, único espacio donde Friday logra cierta expresión por fuera de los cánones occidentales, florece la belleza. Como es tan habitual en él, Coetzee parece resaltar, borrar o poner en quiebre su propia tarea; sospechosamente inserta a modo de implante, en una novela con una prosa mas bien llana, este último capítulo donde el esteticismo reina. De esa manera pareciera que Coetzee lograra transgredir o negar la supuesta falta de ética presente en una obra literaria que intenta representar el dolor de la violencia con semejante belleza.

Claramente *Foe*, aunque permeable a un análisis dentro de la teoría del trauma, está más fuertemente vinculado con la metaficción historiográfica. Con sus variadas intertextualidades, rasgos de personajes tomados de ficciones canónicas, tales como su protagonista Susan Barton,<sup>39</sup> Cruso y Friday, de Defoe y su énfasis en la subjetividad, textualidad y discursividad del registro histórico y literario, *Foe* ha sido rotulado como uno de los más claros ejemplos de la metaficción historiográfica. Esta novela singular, al igual que otras de su género, incorpora personajes canónicos o hechos históricos, con el afán de reconfigurarlos. En *Foe* habita un Cruso que, a diferencia del original de Defoe, es pasivo y desganado; Friday, por su parte, en vez de ser de origen americano, es visiblemente africano y posee una lengua mutilada. Se agrega la presencia de Susan, una mujer oprimida paralelamente a Friday, pero que sin embargo narra la historia, mientras que en *Robinson Crusoe*, el sexo es

---

<sup>39</sup> Susan Barton posee rasgos intertextuales de la heroína de la novela *Roxana*, de Daniel Defoe.

insignificante y la figura femenina es valorable mientras cuente como patrimonio económico; sólo prevalece la capacidad de supervivencia del hombre solitario, como una isla, inmerso en el capitalismo. Sin dudas, Coetzee revisita la historia original y así logra, a modo de destellos, renovadas asociaciones que la harán lucir menos teleológica y concluyente. Tal intervención en una ficción del pasado resalta una vez más uno de los principales objetivos de las metaficciones historiográficas: poner de manifiesto, como lo enunciara Tisha Turk (2005), “las transacciones retóricas entre audiencia y escritor” (65) y de esa manera correr los límites entre realidad y ficción.

Mientras que *Foe* permanece aún en el presente, luego de veinticinco años de su publicación, como la novela emblema de la metaficción historiográfica, *Disgrace* marca una vuelta al realismo dentro del vasto corpus de Coetzee y dado su alto dramatismo y la esquiva verbalización de la realidad por parte de los apesadumbrados personajes principales, ha sido objeto de estudio mayormente para los teóricos de los estudios de trauma aunque también cuenta con varias tonalidades metaficcionales. *Disgrace* (1999), octava ficción de Coetzee, narrada en tercera persona, en presente, trata acerca de la caída, o desgracia, de David Lurie, un académico defensor del viejo orden, de los clásicos y del canon. Divorciado dos veces y entrando en la vejez, Lurie no logra adaptarse ni a su disminuido atractivo sexual, ni al nuevo orden socio-político reinante en los años del post-apartheid sudafricano. Al verse rechazado por Soraya, una prostituta a quien él acostumbraba ver semanalmente, y conciente de lo poco efectivas de sus estrategias de seducción, Lurie cautiva a una de sus alumnas, Melanie, una joven vulnerable, hermosa e indecisa.

Halagada por las insinuaciones de su profesor, la débil Melanie no puede resistirse y así se inicia una relación incómoda que culmina con la acusación de acoso sexual y violación por parte del novio de la muchacha. Pronto, Lurie enfrenta a un tribunal académico multicultural, con fuertes ecos de los Juicios por la Verdad y la Reconciliación. El académico, que ya ha pasado por situaciones similares sin sufrir castigo alguno, no lee los cambios por los que ha pasado su país y elige no defenderse ni demostrar arrepentimiento por sus actos, en claro desafío a las nuevas reglas. Ante su conducta altiva e inadecuada en una era en que se acostumbra que los culpables pidan perdón y se reintegren a la sociedad, Lurie empuja al tribunal a imponerle la máxima pena: la pérdida de su puesto de trabajo y de sus honores.

Al caer en desgracia, Lurie busca refugio en la granja de su hija Lucy, en el Eastern Cape. Allí ella cultiva flores y tiene una guardería de perros<sup>40</sup>. Mientras tanto, Lurie espera inspirarse para escribir una ópera acerca de los amores de Byron en Italia. A poco tiempo de llegar a la granja de la solitaria Lucy, un grupo de jóvenes de color entra por la fuerza a la morada, viola a Lucy, que es lesbiana, prende fuego a Lurie, y parte con todas las pertenencias de valor de ambos. Ante esta nueva desgracia, Lucy prefiere no denunciar su violación, sólo el robo, lo cual deja a su padre atónito y confundido. Con el paso de las semanas, se enteran de que los jóvenes que asaltaron a Lucy y su padre son familiares de Petrus, el hombre de color que ayuda a Lucy en sus tareas y alquila la parcela en el fondo. A pesar de obtener esta información, y de que los atacantes comienzan a visitar a Petrus con más frecuencia, Lucy decide no mudarse, así sufre en silencio la amenaza de futuros ataques y el recuerdo de

---

<sup>40</sup> Notoriamente, Rottweilers y pastores alemanes, símbolos de la opresión a manos del blanco en Sudáfrica.

su violación. A cambio de protección, ya que además Lucy está embarazada a raíz del ataque, se casa con Petrus, y así le cede las tierras, mostrando un notorio cambio en el balance del poder.

Incapaz de lograr conectarse con su única hija, Lurie huye hacia su casa en Ciudad del Cabo. En el camino, el profesor visita a los padres de la joven Melanie y se disculpa por su comportamiento inadecuado hacia ella; tal vez la violación de su hija lo ha ayudado a afrontar sus propias deudas. Al llegar a su casa, Lurie la encuentra dilapidada; los objetos de valor ya no están, el caos, el abandono y la destrucción reinan; ha perdido su hogar. Aunque Lurie y su hija parecen no entender la posición del otro ante la cuestión de la violación y las medidas a tomar por Lucy al respecto, ambos son irracionalmente obstinados en su reticencia a la búsqueda de justicia: ni Lucy reporta su violación a la policía, ni Lurie denuncia el saqueo de su casa. Esto podría señalar una profunda desconfianza hacia el Estado como administrador de justicia en la nueva Sudáfrica o tal vez un gesto noble de penitencia para resarcirse por los pecados cometidos en África por los blancos.

Luego de su viaje a Ciudad del Cabo, Lurie vuelve al campo de su hija, allí se relaciona con los locales en la feria de frutas y verduras, y decide ayudar a Bev Shaw, una vecina muy poco atractiva, que está a cargo de curar y eutanasiar perros, mayormente abandonados, en una clínica. Casi mecánicamente, entre camillas y animales desahuciados, el académico y la curadora de perros tienen relaciones sexuales; claramente se observa que la condición de Lurie, el otrora Don Juan, pasa a ser más precaria todavía en cuanto a los atributos físicos de sus mujeres. Sin embargo, pronto se deja entrever que lo meramente carnal no es la razón detrás de los encuentros con

Bev: “El sol empieza a ponerse; hace frío. No han hecho el amor. En efecto, han dejado de fingir que eso es lo que hacen cuando están juntos” (192). La novela culmina con Lucy esperando su bebé y Lurie viviendo en una pensión cerca del campo para poder ayudarla sin dañar aún más su compleja relación. En la escena final, Lurie decide finalizar la vida de un perro por el cual ha desarrollado particular afecto en el refugio, sellando en este acto una serie de muestras de desprendimiento y humanismo que formalmente están marcadas por los tormentos a que ha estado expuesto y su creciente cercanía a los animales; cuanto más desdichado, carenciado y destituido se siente, más respeto desarrolla por los animales desfallecientes y sus cuerpos.

*Disgrace* es una ficción memorable, dura y melancólica como pocas, que trata sobre la incapacidad de los blancos para ajustarse al nuevo régimen político en la era del post-apartheid, aunque también puede leerse más globalmente como una ficción que retrata la sociedad capitalista de fin de siglo. La insuficiencia de Lurie y su hija para ajustarse a las nuevas reglas de juego es llevada al extremo, a la pobreza, la desprotección, el abuso y la soledad. En fin, como lo dice Lurie metafóricamente, sus condiciones de vida se acercan cada vez más a “las de un perro”. Lucy, la otrora propietaria blanca, termina trabajando como granjera como parte de la agenda de aceptación de la redistribución económica de su nación. Ha perdido todo su patrimonio económico a favor de su vecino Petrus para lograr ciertas condiciones de seguridad en una zona del país que ha expelido a todos los blancos excepto a ella y a un vecino. Lurie, por otra parte, ha descendido de honorario académico, a ayudante de clínica de perros; de seductor lujurioso a amante envejecido, promiscuo y caduco. Gradualmente ha de acostumbrarse a la homosexualidad de su hija, a



la poco glamorosa vida de campo, a la presencia y supremacía de los negros en la zona y en su ámbito. Ya nada de lo que tiene sentido para él se sostiene en la nueva Sudáfrica de la democracia: su campo de estudio, los libros, las lecturas clásicas, la ópera. Su mera existencia se ha vuelto anacrónica. A pesar de su alta resistencia al cambio, Lurie finalmente parece salirse de su apatía, hacia el final de la novela, gracias a la empatía que desarrolla al tomar contacto con los perros agonizantes y con la generosa Bev, parece tomar conciencia de su precariedad: ya no encaja, se encuentra viejo a la temprana edad de 58, pobre, descastado y alienado. Lucy, por el contrario, intenta, a través de elecciones de corte altamente ético, merecer la tierra de los nativos como su propio hogar. El costo es alto, pero ella conoce con profunda agudeza la deuda que está saldando al dejarse avasallar.

Luego de sus desgracias, tanto Lurie como su hija expresan su necesidad de empezar de cero, han llegado al límite, a la pérdida de respeto, del honor. La indefensión de padre e hija, la falta de recursos para resolver las dificultades que los afectan tan profundamente, el deseo de Lucy de ceder sus tierras a Petrus, y de sostener la nueva vida que crece dentro suyo como resultado de la violación, junto con la decisión de Lurie de entregar la vida de su perro favorito, representan instancias de lo que Gillian Dooley llama el “espíritu del rechazo, el impulso a liberarse de las cadenas de lo esperable” (21) tan típico y enigmático en Coetzee. Este escepticismo crea una evidente resistencia en el lector, que observa atónito a los personajes principales sufrir el infortunio cada vez más estoicamente, presagiando la finitud de sus vidas.

*Disgrace* ha recibido múltiples críticas tanto dentro como fuera de Sudáfrica por la supuesta muestra que hace de una relación histórica retributiva

entre negros y blancos, particularmente en relación a la pérdida de poder y tierras de los blancos y al ataque y violación que reciben los personajes principales. Según denuncias de Congreso Nacional Africano a la Comisión de los Derechos Humanos contra el Racismo en los Medios (1999), *Disgrace* “explota estereotipos raciales” (Jolly, 2006, 149). Así, para muchos, *Disgrace* sugeriría la inevitabilidad de la violencia racial una vez que esta ha sido desatada contra las personas de color, así como también el antiguo mito acerca de su indolencia, salvajismo y ambición. Lamentablemente, en esta visión de la nueva Sudáfrica, el desprecio de los africanos por la vida de la comunidad blanca parece hacerse manifiesto y el patrón de hostilidad racial instalado por el apartheid no parece haberse disuelto ni siquiera ante el agenciamiento de la transición política e histórica.

Sin embargo, cabe señalar que en la primera parte de la novela, el profesor Lurie, luego de perder un arreglo económico que le garantizaba sexo semanalmente con una prostituta de origen musulmán, hostiga y obliga a una de sus alumnas mestizas a tener relaciones sexuales con él. Este desacierto del personaje principal podría desequilibrar la crítica de los grupos mencionados anteriormente, ya que expone la histórica relación asimétrica entre los colonizadores blancos y las mujeres locales de color sometidas a ellos socialmente y por ende utilizadas como esclavas sexuales. El escepticismo y la evasión de Coetzee ante las diversas críticas negativas que recibió por esta obra podría marcar una trayectoria de lectura de la misma donde las correspondencias obvias entre la ficción, por un lado, y la realidad y los hechos históricos por el otro, se ven trastocadas. En *Disgrace*, al igual que en gran parte de su repertorio, Coetzee parece adentrarse en una constante búsqueda

por problematizar las relaciones entre el relato histórico y el literario, lo cual resalta sus inclinaciones metaficcionales.

La metaficción historiográfica se manifiesta principalmente en *Disgrace* a través de la inserción de las líneas de la ópera acerca de Byron que Lurie se propone componer. Coincidentemente, tanto Byron como Lurie huyen de sus ciudades perseguidos por la mala fama que deviene de su vida sexual escandalosa. En la segunda parte de la novela, luego de su destitución y mudanza al campo, Lurie comienza a crear esta ópera acerca de los amores de Byron en Italia. A modo de collage, superpuestas y mezcladas con la línea narrativa central, se pueden apreciar ya sea las líneas reales de la ópera o el proceso de creación de las mismas, incluyendo las correlaciones entre eventos de la vida del académico y del héroe romántico Byron. En el pasaje que sigue se ve claramente esta fusión de la ópera y el hilo narrativo:

El sol empieza a ponerse; hace frío. No han hecho el amor. En efecto, han dejado de fingir que eso es lo que hacen cuando están juntos.

Mentalmente ve a Byron a solas en escena, lo ve tomar aliento para empezar a cantar. Está a punto de embarcarse con rumbo a Grecia. A los treinta y cinco años ha empezado a entender que la vida es algo precioso.

*Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*: esas han de ser las palabras de Byron, está seguro. En cuanto a la música, aletea en algún punto del horizonte, todavía no ha llegado a él.

--No debes preocuparte --dice Bev Shaw. Apoya la cabeza contra el pecho de él; seguramente escucha latir su corazón, ese latido a cuyo ritmo escande los hexámetros--. (192)

Este pasaje ilustra la intromisión del proceso creador de la ópera en el relato, se ve la progresión de la historia, una tarde en la clínica, en que Bev y Lurie conversan, y de repente se insertan las palabras de Byron, su figura solitaria a punto de partir rumbo a Grecia, todo en el escenario de la mente de Lurie. Estas líneas casi cierran el capítulo dieciocho; en la apertura del capítulo diecinueve, casi en paralelo con la partida de Byron hacia Grecia, aparece Lurie golpeando las puertas de la casa de los padres de su ex-alumna Melanie, ante lo cual entendemos que el profesor también ha viajado. De alguna manera, hacia el final de la novela, la creación de la ópera arrasa con la ficción central, descentra su eje, y expone a través de este relato de la creación musical el oficio del escritor, a la vez que crea confusión y dudas acerca de la veracidad de la historia central.

Otro elemento metaficcional presente en *Disgrace* lo constituyen las referencias intertextuales. Según John Mullan, Coetzee ha tomado varias frases prestadas de autores como Villon, Virgilio, Verdi, Goethe, Hardy y Kafka. Dichas alusiones reflejan las características de este personaje altamente intelectualizado, al igual que su propio autor, y podrían resaltar la naturaleza de la consciencia del académico, investigador y escritor Lurie, con el narrador en tercera persona oficiando como mediador de punto de vista. Junto con las intertextualidades, *Disgrace* está plagada de los pensamientos y reflexiones de Lurie en cuanto a las clases en la universidad, los románticos, las investigaciones, las letras y la ópera. Este constante replegarse sobre la

condición del artista/escritor, claramente afirma el carácter de esta novela como metaficción historiográfica.

El mundo de la ópera fusiona el impulso metaficcional de *Disgrace* con su capacidad para representar el trauma de los personajes centrales. No es de sorprender que el subtexto de la ópera va ganando cada vez más espacio desde el momento del ataque y la creciente introspección de Lucy hasta el final de la novela, lo cual canaliza las motivaciones del apático y apesadumbrado Lurie por aislarse de la hostil realidad. Según Gillian Dooley, el hecho de que *Disgrace* esté narrada en tercera persona en el presente, coopera fuertemente con el efecto de devastación que reflejan tanto Lurie como su hija:

El trabajo de Coetzee se enfoca en las luchas internas de sus personajes, con sus dioses y fantasmas e ideas, en vez de centrarse en el argumento o el escenario. Esta puede ser otra de las razones por las que usa persistentemente el presente simple, que le calza mejor a la subjetividad, al existencialismo, las penurias y ansiedades de sus inquisitivos personajes. (72)

El aire de eternidad que le brinda el presente simple a la novela refuerza la “impotencia y el desamparo tan típicos de Lurie” (Dooley, 94). Con el particular narrador y la elección del presente de la narración, tanto Lurie como Lucy parecen haberse sumergido en el letargo y la tragedia; permanecen insalvables en la infinitud del tiempo. Mirado desde la perspectiva de la psiquiatría, ambos muestran signos de estrés postraumático. Como es típico en la naturaleza del trauma y por ende, de las ficciones que lo retratan, Lucy no ha hablado de la violación, se muestra esquiva, confundida y alienada. Formalmente, la novela representa esa información faltante a través de la mirada que Lurie hace de los hechos, mediados por su personalidad y su

peculiar relación con Lucy. Las narraciones de trauma generalmente exhiben saltos en la narración, lagunas, problemas de ordenación cronológica, fantasmas y apariciones. En *Disgrace*, junto con la información que parece haberse esfumado la tarde del ataque y la repentina afición de Lurie a la opera como canal de evasión de la realidad, se observa la figura del sueño o “visión”, como lo llama el mismo profesor. Horas después del ataque, en medio del efecto de los somníferos, el dramatismo de la experiencia vivida, y el cansancio, Lurie tiene un sueño en que oye a Lucy clamar por su ayuda. Conmovido por el pedido de su hija, corre a la habitación y allí descubre que todo ha sido un sueño. Igualmente, minutos después decide cuidar a Lucy, permanece en vigilia a su lado para ahuyentar a los “malos espíritus” (104).

En fin, el trauma experimentado por Lucy parece cobrar expresión solo a través de la conciencia de su padre, ya que debido a los silencios de la muchacha, el lector nunca accede a los mismos directamente. Sin embargo, Lucy muestra síntomas del trauma en su accionar, o, mejor dicho, en su inacción. La escena de la violación parece revisitar recurrentemente a Lucy, aquello que calla se ha llevado el impulso por la vida: no tiene fuerzas para trabajar, cocinar, limpiar la casa o cuidar su aspecto. El trauma, así, parece habitar la mente y el cuerpo de Lucy y tal vez la posibilidad de futuros ataques opere a modo de ecos refractando el trauma y de esta manera, haciéndolo presente irremediablemente. Indudablemente, la elección del presente para narrar la violación sitúa al ataque en el campo de futuras posibilidades y gestiona una suerte de cadena de impulsos fantasmagóricos que desde el medio del silencio, socavan la comunicación entre padre e hija e instalan a estos personajes inconsolables en el infortunio completo. En fin, la falta de

verbalización y de inscripción o procesamiento del dolor al principio, y más tarde la arbitraria aceptación de su penitencia y trágico destino, no permiten que Lucy sitúe la violación en el pasado, y así se convierte en un alma en pena, pagando en el “purgatorio”, la Sudáfrica democrática, por los pecados de su clase. Lurie también parece estar pagando en vida por los excesos de los blancos en general y por los propios aunque, a diferencia de Lucy, sin ser completamente conciente.

La crisis existencial del ser humano es tratada, aunque en diferentes escenarios, no sólo en *Disgrace*, sino también en *WB* y *Foe*. En *Disgrace* aparece la crisis imbuida en la problemática racial emergente en la nueva democracia sudafricana, que resulta en una dinámica diferente en cuanto a la distribución económica, de las tierras y los puestos de trabajo, coloreada por una nueva concepción y práctica de la justicia y un cambio significativo en el balance del poder que deja al blanco casi indefenso. *WB* y *Foe* también tratan la cuestión racial, aunque con distinta fuerza. *WB* retrata desde el punto de vista de un viejo burócrata, los excesos del poder colonial, en especial la tortura, en contra de los nativos en una tierra sin nombre. La novela juega con cuestiones de poder y supremacía cultural a través del quiebre de algunas preconcepciones que tienen los blancos acerca de los Otros. En *Foe*, aparece la temática racial imbricada con la supervivencia, la autoría y las cuestiones de género en una nueva versión de los hechos acontecidos en la isla de Robinson Crusoe en la cual Cruso muere, Friday es rescatado y llevado a Londres por una escritora, y el personaje que representa el poder es Foe, un escritor en bancarrota.

En su retrato de las vidas al límite, errantes, a la deriva, las tres novelas exploran problemáticas afines a los estudios de trauma: la tortura, la violación, y la indigencia. Los personajes de *WB*, *Foe* y *Disgrace* exhiben particulares dificultades para afrontar sus desgracias y sobreponerse a ellas; sus vidas están signadas por el horror, el dolor y el sufrimiento. Aún el magistrado de *WB*, luego de salvar su vida, retoma sus prácticas habituales y se sumerge una vez más en la rutina del letargo y la apatía, sin proyectos ni objetivo claro hacia donde dirigir su accionar. David Lurie y su hija Lucy corren la misma suerte, sus días transcurren como los de los “perros”, sobreviven mecánicamente. Finalmente, Susan Barton, que nunca encuentra a su hija, sí encuentra al esclavo mutilado Friday, de quien se hace cargo, y debe recurrir a Foe en su intento por salvarse de la indigencia; sólo que Foe también carece de recursos, en su vida abunda la falta, las deudas.

El impulso metaficcional corre transversalmente a través de las tres novelas. Los elementos metaficcionales en *WB* se relacionan especialmente con la escritura de la historia de los nativos que el magistrado pretende narrar. En el caso de *Foe*, Susan Barton se propone publicar su versión de las aventuras que ha enfrentado en Brasil y la isla desierta. Finalmente *Disgrace* se redobra sobre la creación de la ópera sobre Byron. En los tres casos, la escritura como reflejo metaficcional involucra una forma de procesar eventos traumáticos en la vida de los personajes principales. El magistrado intenta entender a los bárbaros y rastrear su incontable historia; la periodista/escritora de *Foe* desea publicar el diario de viaje que contiene los hechos dramáticos del motín del buque portugués y su penosa supervivencia en la soledad de la isla; y por último, el ex-profesor Lurie se vuelca hacia las líneas de la ópera luego



del ataque recibido en la granja de su hija y logra finalizarla, pero la encuentra imperfecta, hosca, el banjo nunca podrá sustituir la sutileza y el refinamiento del violín.

Para concluir, en los tres casos se percibe ya sea una falla al intentar completar dichas misiones, o cuando lo logran, como en el caso de Lurie, no está a la altura de las expectativas y se muestra la ridiculez de tal empresa. Susan nunca logra publicar su historia, entrega sus anotaciones a Foe al considerarlo más productivo, pero éste cambia el argumento para hacerlo comercialmente viable. El magistrado, por su parte, nunca logra terminar su trabajo sobre los bárbaros, permanece inconcluso. En fin, a partir de un análisis de la dinámica que opera entre los destellos metaficcionales y los elementos del trauma en las tres novelas, se puede leer una tendencia a la caducidad e infertilidad en la representación de la opresión que funciona como subtexto en las mismas.

### CAPITULO 3: UNIVERSOS DE COETZEE EN COMPARACIÓN.

Coetzee escribe muy despacio y con cuidado, repasa sus textos varias veces, escribiendo y re-escribiendo entre una versión y la próxima. El resultado es tan elaborado que por momentos tuve la sensación de un lenguaje artificial, una copia, como si el trabajo fuera en si mismo una –muy buena— traducción...Cuando he tratado de describir el manejo que hace Coetzee del lenguaje y de sus usos literarios, la palabra que se me ocurre predomina es *distancia*.

Esta distancia es la de un hombre nacido y criado en un país de muchas y --muy antagónicas—lenguas, que ha elegido no escribir en su lengua materna, rechazando el afrikáans, a favor del inglés. Sophie Mayroux, *J.M. Coetzee and the Power of Narrative*. (108)

Las versiones castellanas de las tres novelas de Coetzee, *WB*, *Foe* y *Disgrace*, habilitan un encuentro con la opresión y la tragedia a través de un goce estético derivado de la economía de palabras, el interés por las cuestiones del lenguaje, y la distancia. Sin dudas, estas características de las versiones traducidas evidencian una innegable continuación de la estética de Coetzee en el idioma castellano, que ha sobrevivido a la mediación que implica el proceso de traducción. La migración exitosa de la estética de Coetzee al castellano está fuertemente enlazada con el hecho de que las traducciones de sus ficciones son *adecuadas*. El concepto de *traducción adecuada* plantea una mirada de la traducción desprovista de juicios de valor y está fuertemente enlazado con la noción de las normas, que se tratará a la brevedad. En *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995) Gideon Toury cita a Even-Zohar y expande la explicación de traducción *adecuada*.

Por ende, el traductor puede estar sujeto al texto original, con sus propias normas, o a las normas vigentes en la cultura término o en la sección de la misma que albergará el producto final. Si se adopta la primera postura, la traducción tenderá a suscribirse a las normas del texto fuente, y a través de ellas, también a las normas del idioma y la cultura de origen. Esta tendencia, que también ha sido caracterizada como la búsqueda de la traducción adecuada (Even-Zohar), puede involucrar ciertas incompatibilidades con las normas y prácticas meta, especialmente aquellas que yacen más allá de las de naturaleza lingüística (53-54).

Como lo ha expresado Even-Zohar, la búsqueda de una traducción adecuada se centrará en el traslado de las relaciones existentes en el texto de origen, “aún a expensas de las normas del idioma y la cultura término.”

La concepción del proceso translaticio utilizada en el presente estudio se encuentra afincada en el enfoque descriptivista y en la escuela de sistemas y se servirá de los conceptos de *shift*, (en castellano cambio), normas, *patronage* (en castellano mecenazgo), manipulación y *paratexto* (Gerard Genette, 1987), ya que con estos conceptos se espera brindar un análisis de los múltiples factores que intervienen en el proceso translaticio, tales como la tendencia a la estabilización de las prácticas y la secuencia de reglas que condicionan tal normalización, la influencia de los intereses editoriales y los espacios de poder, y la incidencia que las metas culturales vigentes en la sociedad receptora tienen sobre las obras a traducir o traducidas.

El análisis comparativo y contrastivo de las citadas novelas de Coetzee en inglés y en castellano a través de la metodología descriptivista implica una conceptualización de la traducción como una valiosa parte de la historia cultural de los pueblos en cuestión y define al proceso translaticio como la serie de accionares desde la producción del original, hasta la recepción y circulación de la versión traducida en la cultura término, es decir, en Argentina. Este tipo de abordaje de las obras traducidas comienza a gestarse en la década de 1970 con la formación de la escuela descriptivista. La corriente prescriptivista, que había reinado hasta el momento, e involucraba una mirada normativa de la traducción, comienza ya sea a fusionarse o a verse rivalizada por el enfoque descriptivista. Según Anthony Pym en su obra *Exploring Translation Theories*, los sedimentos del estructuralismo de Praga y del formalismo ruso se van a filtrar y re-aparecer en las décadas de 1960 y 1970 en conexión con el estudio de la literatura. En estas décadas surgen los trabajos de los estudiosos Jiri Levy, Frantisek Miko y Antón Popovic, quienes se proponían “describir los principios estructurales que subyacen a las traducciones literarias”. Su invaluable aporte está vinculado con la ruptura de los prejuicios que guiaban la evaluación de las traducciones dentro del modelo prescriptivista, que ponía el acento en la manera en que los textos originales diferían de las traducciones. Para realizar sus análisis del proceso traductor, los descriptivistas utilizaban un método empírico, frecuentemente tomado de las ciencias exactas.

Según Even-Zohar (*Poetics Today*), el método empírico implicaba una serie de pasos precisos a seguir. Comenzaba con el análisis práctico de un corpus y se proponía determinar las normas y condicionantes que operaban en un contexto histórico y cultural específico. De esta manera, los investigadores

descriptivistas intentaban no sólo explicar las estrategias textuales realizadas en la obra traducida, sino además, analizar el lugar que el mismo ocupa en el sistema literario de la cultura término. Así, la relación entre ambas producciones, que dentro del enfoque prescriptivista se encontraba circunscripta al concepto de equivalencia desde un punto de vista puramente lingüístico y consideraba a los textos traducidos periféricos, secundarios y derivados, comenzó en ese momento a basarse en las diferencias existentes entre las dos obras en cuestión.

Edwin Gentzer (*Contemporary Translation Theories*) pone de manifiesto los aportes de Levy, Miko y Popovic, quienes ilustran la transición del prescriptivismo al descriptivismo al distanciarse de la idea de la existencia de las obras literarias vistas como producciones sueltas, desvinculadas del mundo y de un contexto socio-cultural. Popovic, que continúa los trazos de sus dos colegas Levy y Miko, logra llevar a cabo un proyecto mediante el cual analiza y explica las relaciones existentes entre un texto traducido y el original. Así, según Gentzer, para explicar que las pérdidas, ganancias y los cambios entre ambos textos responden a diferencias intelectuales y estéticas entre ambos sistemas literarios, Popovic introduce el concepto de cambio. Si bien el término ya había sido utilizado en el campo de la traducción, estaba fuertemente ligado a prejuicios con respecto a la poca compatibilidad entre los dos lenguajes en cuestión o a las limitaciones del traductor. Años más tarde, Gideon Toury también trató el concepto de cambio y distinguió dos tipos de cambios: no-obligatorios, aquellos que responden a las decisiones del traductor, y obligatorios, aquellos impuestos por la literatura o la cultura. En fin, la teoría de Popovic generará una nueva línea de análisis del proceso traductor, marcada

por la búsqueda de los rastros observables de la traducción, que ya no apuntará a prescribir cómo se debió realizar la traducción, sino que se avocará a describir el origen socio-cultural o hasta psicológico de tales diferencias.

En la misma época que los estudiosos anteriores, es decir, alrededor de 1970, aparece en escena la escuela de Tel Aviv, que parte desde los argumentos de los descriptivistas y utiliza el método empírico. El modelo polisistémico, desarrollado por Itamar Even-Zohar, profundizará en cuestiones tales como la noción de jerarquías dentro de los sistemas literarios, con los textos traducidos ocupando diversos y fluctuantes espacios con respecto al centro, la hegemonía del polo de recepción, las normas que condicionan la producción y recepción de las traducciones, etc. Según Even-Zohar, el polisistema es un *conjunto jerárquico, dinámico y heterogéneo* de sistemas que cuenta con una compleja estructura en que prevalecen sincrónicamente múltiples intersecciones. Además de esta intersección, los diferentes elementos y estratos del polisistema también interactúan en su puja por acceder al centro. Aplicado a la literatura, el modelo polisistémico plantea una integración de los elementos del mismo, fuera cual fuera su ubicación. Así, según Even-Zohar,

La literatura para niños no se considerará un fenómeno sui generis, sino relacionado con la literatura para adultos; la literatura traducida no se desconectará de la literatura original; la producción de la literatura de masas (thrillers, novelas sentimentales, etc.) no será rechazada simplemente como 'no literatura'. (*Poetics Today*, 1979, traducción de Ricardo Bermudez Otero).

El planteo de Even-Zohar recompone la idea de posicionamiento de las obras literarias con respecto a su canonicidad y las encuadra en un contexto

mayor, en relación con otras obras del sistema, más o menos canonizadas, de manera que la ubicación en el centro o en la periferia no es el único criterio de análisis de las mismas, sino que lo primordial es más bien la red de interrelaciones que se puedan formar desde ese lugar. Cabe recordar que este enfoque dará mayor jerarquía que antiguamente a las obras no canonizadas, ya que, gracias a su puja por el centro, ofrecen el estímulo que garantiza la evolución del sistema.

El hecho de favorecer el estudio de las traducciones en un contexto mayor gracias a la amplitud de mirada del descriptivismo y de la escuela de sistemas ha posibilitado cortar con las antiguas ataduras a los textos originales. A través del cambio de perspectiva que propone el modelo polisistémico, el otrora ejercicio de traspasar elementos de un sistema lingüístico a otro, como si de envases se tratase, se ve enriquecido con las tonalidades de varias operaciones de índole cultural, entre ellas principalmente, aquellas relacionadas con el polo de recepción. Gracias a tal cambio en el balance de fuerzas, las traducciones comienzan a ser valoradas como producciones literarias independientes, enmarcadas en el contexto de la sociedad receptora de las mismas, en relación a obras similares dentro de ese polisistema.

La escuela polisistémica, con sus enriquecedores y novedosos aportes, también posibilitó el desarrollo del estudio del comportamiento traductológico. Hacia fines de 1970, Gideon Toury, a través de una metodología deductiva, propuso el estudio de las normas o los factores que condicionan la traducción en un contexto socio-cultural específico. El concepto de norma ofrece una explicación a las razones que motivaron que una cierta traducción tenga la forma que tiene, es decir, que las normas amplían las posibilidades de análisis

del proceso traductor, llegando hasta la propia toma de decisiones del traductor en base a un contexto concreto de traducción. En *Translation in Systems*, Theo Hermans explica que Toury, basándose en Jiri Levy y Anthony Popovic, fue responsable de traspasar el término de norma al campo de la traducción y delineó formas de identificarla y clasificarla. El concepto de norma involucra una escala difusa que varía desde la regla, que es de índole más objetiva, hasta las idiosincrasias, de corte subjetivo. Según Toury, las normas en la traducción se pueden clasificar entre preliminares, aquellas relacionadas con las políticas de traducción, y las operacionales, ligadas a la toma de decisiones al momento mismo de traducir. Lo que Toury no esboza, y luego genera posteriores estudios en manos de otros estudiosos, es una metodología práctica para trabajar las normas en casos puntuales; su teoría simplemente indica cuales son las potenciales fuentes para la extracción de normas, más no la identificación de las mismas.

Años más tarde, Hermans, también involucrado en la cuestión de las normas y su rol dentro del proceso traductor, desarrolló su propia teoría como continuación o tal vez respuesta al trabajo inicial de Toury. Así, Hermans también elaboró una escala de normas, partiendo desde el concepto más estricto de regla hasta el de convención. En *Translation and Norms* el mismo Hermans explica como arribó a su noción de convención partiendo desde el concepto de norma:

En contraste con Gideon, he alterado la noción y planteado el concepto de convención. Hay una definición de David Lewis que es una forma útil de empezar, para luego elaborar y enlazar con la de normas. Además de tener una definición formal de las



convenciones con la cual podemos estar de acuerdo, la noción de convención ha sido aplicada ampliamente en las ciencias sociales y las artes. La definición de Lewis tiene que ver con las regularidades en el comportamiento, las expectativas recíprocas, y la anticipación de las expectativas. (46)

Según Hermans, entonces, de esta manera, las normas y las convenciones sirven para explicar las regularidades en el comportamiento traductor. Desde este punto de vista, la traducción siempre será predeterminada, ya que el aplicar unas ciertas convenciones en condiciones de traducción específicas para resolver algún “problema de coordinación” en el proceso traductor “reducirá la contingencia” y hará que ese comportamiento se vuelva en el futuro predecible. Así se creará un vínculo entre las preferencias, presupuestos comunes, información compartida y aceptación de los diversos agentes que actúan en un determinado proceso traductor y el futuro accionar en unas condiciones similares. De esta manera, Hermans explica la intervención de las expectativas dentro del proceso traductor: “Más precisamente, ellas [las convenciones] implican un conjunto de expectativas mutuas: la expectativa de los otros de que en una situación dada, yo adoptaré un cierto curso de acción, y mi expectativa de que los otros esperan que yo haga eso exactamente (*Norms and the Determination of Translation: a Theoretical Framework*, 5)”. Las expectativas, en su relación simbiótica con las convenciones y las normas, legitimadas por acuerdos socio-culturales, modelan y rigen no sólo la particular producción de una traducción, sino también la recepción de la misma en la cultura término. Es decir que las expectativas afectan tanto la toma de decisiones del traductor, como así también los factores estéticos que

prevalecen en una época, la política editorial predominante y en relación a esta última, las cuestiones del mecenazgo.

Es este último factor, la incidencia de las expectativas del mecenazgo y de otros elementos, como los ideológicos y económicos, la que sobresale en torno a la figura de André Lefevere. Basándose en la teoría polisistémica de Even-Zohar, Lefevere teorizó acerca de la traducción como una forma de re-escritura, junto con las antologías, historias o críticas literarias, sujeta a restricciones de índole política, poetológica e ideológica dentro de la cultura meta. Según Lefevere, estos condicionantes constituirían una forma de mecenazgo y la adaptación que sufren las obras originales a través del proceso de re-escritura a que están sometidas fue oportunamente llamada *manipulación* por este erudito.<sup>41</sup>

El fenómeno de la re-escritura y la manipulación enlazada con ésta no se restringe sólo a los elementos textuales presentes en las obras literarias, sino que abarca, además, el aparato paratextual de las mismas. El concepto de paratexto es utilizado por Gerard Genette (1997) para referirse a los materiales tanto verbales como no-verbales que llegan al lector aún antes de que éste se involucre en el proceso de lectura per se. Los mismos comprenden prefacios, títulos, dedicatorias, ilustraciones, tapas, contratapas, solapas, propagandas, reseñas, etc. y ejercen una poderosa influencia sobre la recepción de las obras. El estudio de los paratextos, por ende, cobra vital importancia en el contexto de las traducciones por su posibilidad de arrojar luz acerca de las normas y

---

<sup>41</sup> Este último término dio origen al nombre de la Escuela de Manipulación, emergente en la década de 1980 y fuertemente relacionada con los nombres de Lefevere, Hermans, Lambert y van Gorp, entre otros descriptivistas.

estrategias editoriales/comerciales que han de facilitar la entrada de la obra traducida a la cultura receptora.

Los avances propulsados por los estudiosos anteriores han generado una plataforma metodológica y científica con la cual fue posible por primera vez estudiar, analizar, y describir los procesos translaticios completos en casos concretos. El presente estudio intentará, a través de las herramientas metodológicas brindadas por estos teóricos, tales como los conceptos de cambio (obligatorio y no obligatorio), norma, expectativa, mecenazgo, re-escritura, manipulación, etc., analizar y describir la dinámica subyacente a las citadas novelas de Coetzee y sus traducciones al castellano partiendo del presupuesto de que las mismas son traducciones *adecuadas* (Toury).

La metodología a seguir comprenderá los siguientes pasos: análisis de los elementos paratextuales presentes en cada novela, en versiones en inglés y castellano; evaluación de las estrategias editoriales que dichos elementos reflejan; descripción y análisis de la sinopsis profesional de cada uno de los traductores, selección de tres trozos representativos de cada una de las tres novelas en inglés y luego en castellano; análisis de las expresiones lingüísticas seleccionadas en el texto de origen y el traducido en base a las categorías de sobre-traducción, domesticación y perífrasis; finalmente, evaluación de los resultados.

Los pilares teóricos de los paratextos, que son definidos por Genette (1997) como aquellos mecanismos que median entre libro, autor, compañía editorial, y lector (*Paratexts: Thresholds of Interpretation*, xviii), brindan al presente estudio una efectiva plataforma desde donde comenzar el abordaje de las comparaciones entre las novelas de Coetzee y sus traducciones al

castellano. Por sus múltiples facetas, pliegues, y su entidad tanto verbal como icónica, los paratextos representan justamente ese espacio intermedio donde convergen variados intereses, literarios, financieros, políticos, identitarios, hegemónicos, etc., y donde las transacciones culturales e interculturales cobran mayor visibilidad.

En cuanto a los elementos paratextuales presentes en el caso de la primera novela en tratarse, *WB*, publicada por Penguin en 1999, se aprecia en la sección superior de la tapa una imagen con figuras de paja vestidas de hombre, tras una barricada dentro de una torre, detrás de ellos se ve un niño de color resguardándose de un ataque que no alcanza a verse. Apoyadas en las paredes de la barricada de la torre, se pueden visualizar también lanzas. Por debajo de esta ilustración, aparece el nombre de la obra, en un tamaño considerado, y por debajo de éste, se destaca el nombre del autor, en letras aún mayores. En la contratapa, se observa una fotografía del autor junto a una de las frases célebres de la novela. El resto de la información, que refuerza los breves datos que proveen las tapas, aparece en el interior de la novela, y se conforma de las dos solapas, donde aparece un resumen de la novela y una reseña en la solapa delantera, junto a la biografía del autor y un par de reseñas de periódicos renombrados y de célebres artistas, tal como Nadine Gordimer, en la solapa trasera.

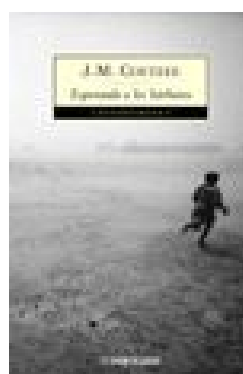
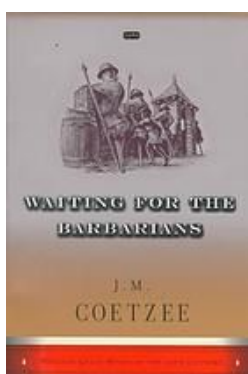
En el caso de la versión castellana de la novela, traducida como *Esperando a los bárbaros*, y publicada en 2004 por Debolsillo, asociada a Random House Mondadori, se aprecia en la tapa, dentro de un recuadro, en primer lugar, el nombre del autor en letras mayores que el resto de las inscripciones, por debajo del mismo se puede ver el nombre de la obra, y sobre

el fondo de la cubierta se ve la fotografía de un niño de color corriendo hacia una muralla lejana, rodeada de una suerte de nebulosa. En la contratapa trasera se lee primero un párrafo de resumen de la novela, y luego otro con una reseña. Dentro del ejemplar, que no tiene solapas, aparece en la contraportada una breve biografía del autor y en la portada, resaltado en negritas, se lee el nombre de los traductores, Concha Manella y Luis Martínez Victorio.

Un análisis de ambas versiones de la novela arroja a simple vista el siguiente dato: la tapa y contratapa de la versión inglesa consta de más elementos visuales que la castellana, posiblemente debido a lo conocido que era el autor para el público lector angloparlante al momento de comercializarse la versión traducida. Sumado a esto, el material textual que acompaña las novelas normalmente aparece en el caso de la versión inglesa dentro del libro, en el formato de la solapa, mientras que la misma información se puede leer en la contratapa en el caso de la versión traducida al castellano. Evidentemente, al estar el diseño de la contratapa a merced de las estrategias editoriales, se entiende que la compañía editorial apuesta a que mientras para el lector angloparlante sea suficiente el nombre del escritor y su fotografía al momento de efectuar la selección de la novela, el lector hispanohablante, en muchos casos no tan informado acerca del autor, necesitará su biografía o un resumen de la historia para poder decidirse a comprar/leer el ejemplar.

En cuanto a la comparación del paratexto icónico de ambas tapas, el simbolismo que puede emanar de las mismas no parece ser demasiado compatible. En ambos casos aparece la imagen de la barricada y la torre, pero el punto de vista es opuesto. En la versión inglesa, la imagen se enfoca desde atrás, y el niño de color junto a las estatuas de paja intenta defenderse de un

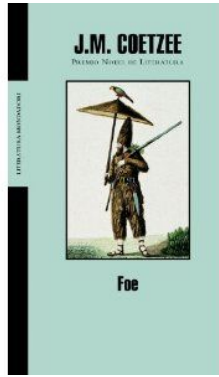
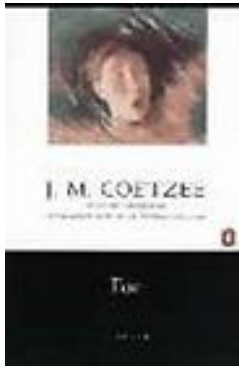
peligro inminente. En cambio, en la tapa de la versión castellana, el niño de color corre hacia la muralla, lo que no queda claro es si lo hace en busca de refugio o con el propósito de traspasarla. Tal ambigüedad queda sellada también por la atmósfera neblinosa que rodea la imagen. Las tapas también difieren en el grado de distancia que comunican y en la época que parecen evocar. Mientras que en el caso de la versión inglesa se observan figuras que lucen antiguas y hasta de juguete, en la castellana se puede ver una figura de un niño real, que comunica un cierto aire de realidad y también de soledad y desesperación.



En el segundo caso, de la novela *Foe*, publicada por Penguin en 1987, se puede ver en la tapa, en el cuadrante superior, la imagen de una mujer ahogándose. Debajo de la misma, se resalta el nombre del autor con las letras más grandes de la tapa. Abajo del nombre de Coetzee, en letras muy pequeñas figuran los méritos literarios del autor, como escritor de las dos obras célebres *WB* y *Disgrace* y como ganador del Booker Prize. En la parte inferior de la tapa, sobre fondo verde, en letras grandes, aparece el nombre de la novela. Críticas provenientes de populares periódicos, junto a una fotografía de Coetzee y un resumen y reseña de la obra pueblan la contratapa. La biografía

del autor y una serie de títulos recomendados del escritor aparecen en la contraportada y última página respectivamente.

La versión castellana de la misma, llamada también *Foe*, fue publicada en 2005 por Mondadori, asociada a Random House y Sudamericana. En la tapa, sobre un fondo en verde agua, se destacan en la parte superior los nombres del escritor, en negritas y con gran tamaño. Debajo de los mimos se menciona que el autor fue ganador del Premio Nobel de Literatura. Luego sobresale por su gran tamaño y peculiar estilo, la figura de un hombre blanco, posiblemente un náufrago, que viste ropa realizada en paja y plumas, y se protege con un parasol del mismo material. La presencia del parasol, la vegetación y un loro que se posa sobre la sombrilla, producen la fuerte alusión a un contexto tropical. El hombre lleva, además, un serrucho, una escopeta, y un par de palos como defensa. Al pie de la tapa se puede ver el nombre de la novela. La contratapa sólo presenta críticas elogiosas escritas por íconos de la literatura hispanoamericana. Dentro del ejemplar, en las dos solapas, aparece la biografía de Coetzee, sus credenciales literarias, y una reseña de la obra en cuestión. En la portada se puede ver el nombre de la novela, seguido del autor, y más abajo, en letras más pequeñas, el nombre del traductor: Alejandro García Reyes. En la última página, el sello editorial Mondadori hace un muestreo de las otras obras del autor que también publica.



El análisis de los datos paratextuales presentes en ambas versiones de *Foe* refuerza los hallazgos en relación a *WB*: las editoriales intentan garantizar las elecciones del público lector con sus estrategias comerciales. En el caso de la versión inglesa, el sólo nombre del autor en la tapa garantiza la llegada al posible lector, mientras que en la contratapa, solamente hace falta agregar algunos datos acerca de la novela, el autor se da por conocido. En cambio, en la edición hispanoamericana, el nombre del autor está acompañado del galardón del Nobel, y en la contratapa se resaltan sus credenciales literarias.

Con respecto a los elementos icónicos presentes en ambas versiones, sobresale la perspectiva posiblemente de corte feminista en la versión angloparlante, al haberse incluido una imagen que alude a Susan Barton, la narradora y una de las protagonistas de la novela, y por eso es que sorprende encontrarse con la figura del sobreviviente Cruso/Crusoe en la versión castellana. Posiblemente, se ha intentado que el público hispanohablante realice la asociación de la novela *Foe* con la que dio origen a la novelística occidental y tiene fama internacional: *Robinson Crusoe*.

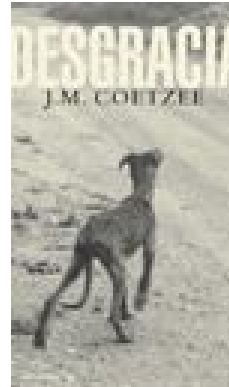
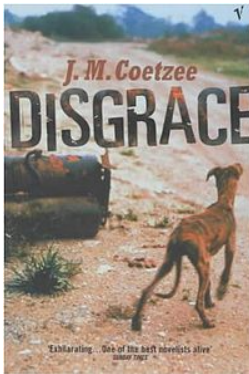
Finalmente, *Disgrace*, publicada por Vintage Random House en 2000, muestra en su tapa la impactante fotografía de un terreno desolado, probablemente en una región tropical, donde yacen restos de caños oxidados y se percibe desde atrás la delgada figura de un perro de aspecto enfermo.



Sobre este fondo, donde prevalecen los colores tierra, aparecen en la parte superior de la tapa los premios ganados por el ya afamado escritor, luego se ve el nombre del mismo, y en medio de la tapa, en letras de gran tamaño, se lee el nombre de la novela. En la contratapa prevalecen varias críticas y un resumen de la historia en dos párrafos. Esta edición no tiene solapas, por lo tanto, la biografía del autor se encuentra en la contraportada.

La tapa de la versión castellana, llamada *Desgracia*,-- y publicada por Mondadori, del grupo de Sudamericana y Random House--, en 2004, es casi una réplica de la versión inglesa, tanto por la fotografía de fondo, como por el tamaño del nombre de la novela, y las alusiones al escritor como ganador de los premios Booker Prize y Nobel. La contratapa, sin embargo, debido a que la edición analizada tiene solapas, es bastante acotada en comentarios, sólo aparecen las breves reseñas de dos entidades periodísticas. En la solapa delantera se aprecia la biografía del autor, y en la trasera, un resumen de dos párrafos seguido de una reseña. En la portada, a mitad de página, por debajo del nombre de la novela y del escritor, en letras pequeñas se lee el nombre del traductor, Miguel Martínez-Lage.

El paratexto icónico de *Desgracia*, junto al diseño general de la tapa de la versión traducida, remiten fuertemente al original, acaso por haber sido publicada, al igual que la versión en inglés, por la firma Vintage, del grupo Random House. La única diferencia existente entre las fotografías de ambas tapas es el color de las mismas, en tonos tierra en el caso de *Disgrace*, y en sepia en el de *Desgracia*. Esta copia en tonos grisáceos podría también hacer referencia al fenómeno mediador presente en toda traducción o al intento de producir una obra lo más aproximada al original posible.



Las versiones castellanas de las tres traducciones analizadas en el presente estudio han sido publicadas por el mismo sello editorial, la firma Mondadori, asociada en el mundo hispanoparlante y sudamericano a Sudamericana, Debolsillo, Grijalbo, Areté, Conecta, Debate, Collins, Electa, Lumen, Montena, entre otras, y en el contexto internacional, a la firma Random House, que aglomera Vintage, Ballantine, Dell, Bantam, Corgi, Doubleday, Sphinx, Virgin, Harvill Secker, Windmill, etc. La publicación de estas versiones por el mismo sello editorial no sorprende dentro de las políticas empresariales y financieras que responden al contexto globalizador imperante a fines de siglo XX y comienzos del XXI. Por otro lado, este monopolio editorial ha captado dentro de su dominio la cuestión de la traducción de las obras estudiadas. A pesar de que el mercado hispanohablante no se restringe al contexto ibérico únicamente, por una cuestión estratégica, hegemónica y hasta de tradición, España se encuentra a la cabeza en lo que a las traducciones al castellano concierne. Por este motivo, no es de sorprender que los profesionales a quienes Mondadori encargó las traducciones de las novelas *WB*, *Foe* y *Disgrace*, son españoles.

La Dra. Concepción Manella, que tradujo *WB* al español junto al Dr. Luis Martínez Victorio, es profesora titular e investigadora en la Universidad Autónoma de Madrid, donde dicta clases de literatura americana y de traducción en el Departamento de Filología Inglesa. La Dra. Manella también tradujo la novela de Coetzee *Vida y época de Michael K*, del sello Mondadori.

Por su parte, el Dr. Luis Martínez Victorio, co-traductor de *WB*, tiene afiliaciones académicas en la Universidad Complutense de Madrid, también en el Departamento de Filología Inglesa, donde dicta clases de literaturas en lengua inglesa. Al igual que Manella, Martínez Victorio es investigador, y ha publicado numerosos trabajos sobre crítica posmoderna, literatura victoriana, la estética de Oscar Wilde, etc. De este último autor, Martínez Victorio tradujo *La decadencia de la mentira* (2001), y *El público como artista* (2002). En 2003, también tradujo *El estilo*, de Walter Pater.

Alejandro García Reyes, traductor de *Foe*, es traductor freelance. Ha traducido la novela de Oscar Hijuelos *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1992), la novela *La rosa secreta*, de W. B. Yeats (2003), así como también una colección de cuentos cortos editada por Javier Marías titulada *Cuentos Únicos* (2004). Allí tradujo cuentos de un gran número de autores, entre ellos, John Gawsworth, Sir Shane Leslie, Herbert Russell Wakefield, A.E. Coppard, Nugent Barker, Oswald Blakeston, Wilfrid Ewart, Richard Hughes, Thomas Burke, Kenneth Jay, Edward Frederick Benson, Frank Norris, y John Collier.

Finalmente, el traductor de *Disgrace*, Miguel Martínez-Lage, fallecido en abril de 2011, fue traductor, filólogo, crítico literario y asesor editorial. Tradujo otros títulos de Coetzee antes del presente: *The Master of Petersburg*,

*Lives of Animals*, *Dusklands* y *Elizabeth Costello*. Martínez-Lage ha tenido una vida profesional altamente productiva en el campo de la traducción, la cual le ha hecho ser merecedor del reconocimiento nacional e internacional, y del importante Premio nacional de traducción, en 2008, por *La Vida de Samuel Johnson*, de James Boswell. El mundo hispanohablante le debe a Martínez-Lage el trasvase al castellano de obras de los escritores Martin Amis, W. H. Auden, Saul Bellow, Don DeLillo, Ernest Hemingway, Henry James, George Orwell, Ezra Pound, Evelyn Waugh, Eudora Welty, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe, William Faulkner, Samuel Beckett, Robert Louis Stevenson, William Gaddis, John Steinbeck, etc.

Estos cuatro traductores, con una visión particular de la obra, del autor, y del proceso traductor, con una experiencia profesional y estilo distintivo, con sus propias motivaciones, han realizado la traducción de la ficción de Coetzee de manera adecuada (Toury). En los tres casos han surgido cambios, algunos obligatorios, otros no obligatorios. La exposición de cada novela al contexto traductológico ha ofrecido a los cuatro traductores un ejercicio único, ya que si adherimos a la idea de que cada lector construye su propia lectura, se deduce que en el caso de una traducción se da el cruce entre esa lectura totalmente original y el proceso de codificación de tal representación en otro idioma, para una cultura nueva, ajena a las intenciones del autor al comienzo del proceso de creación de su obra.

El análisis comparativo/contrastivo de las tres obras de Coetzee y sus traducciones constó de los pasos detallados a continuación. Se comenzó leyendo simultáneamente las versiones en inglés y las traducciones de las tres novelas. Las búsquedas se iniciaron desde el comienzo de la novela, y se

tomaron las muestras cuando se encontró en alguna sección al menos tres exponentes de los cambios pertinentes para el encuadre del presente estudio. Luego de realizar una lectura simultánea entre el original y la traducción, se completó un cuadro de doble entrada donde se plasmaron los casos de traducciones más llamativas al castellano. Allí se intentó ver un patrón común a los cambios realizados por el mismo traductor y/u otros traductores, es decir que se intentó detectar las categorías más empleadas y se intentó rastrear los factores que motivaron los cambios. De ahí surgieron tres pasajes en cada caso; gracias al análisis de los mismos se pudo arribar a interesantes cuestiones relacionadas con la toma de decisiones, las normas que operaron en cada caso, y los condicionantes imperantes.

En los casos de *WB* y *Disgrace*, se seleccionaron pasajes del comienzo de las novelas; en el caso de *Foe*, en cambio, al no encontrarse cambios significativos al comienzo de la novela, y dada la complejidad de la trama, se prefirió trabajar en la última sección de la misma, la cual presenta un gran lirismo, a diferencia del resto de la obra, que posee una prosa con reminiscencias de las ficciones de la época de la expansión imperial británica.

En cuanto a *WB*, surgieron del análisis tres casos que parecen evidenciar cambios relacionados con la sobre-interpretación o sobre-traducción, entendida como una traducción demasiado particular, específica, que agrega detalles inexistentes en el texto original y que, de alguna manera, resuelve ambigüedades, generalidades o lagunas del original. Se tratarán a continuación los cambios pertinentes, relacionados con las expresiones: *yield*, *shadowiness*, y *melt away*. En el caso de *yield*, el contexto son las sesiones de

tortura a que son sometidos los prisioneros para lograr que confiesen su plan de atacar al imperio:

When I see Colonel Joll again, when he has the leisure, I bring the conversation around to torture. 'What if your prisoner is telling the truth,' I ask, 'yet finds he is not believed? Is that not a terrible position? Imagine: to be prepared to yield, to yield, to have nothing more to *yield*, to be broken, yet to be pressed to yield more! and what a responsibility for the interrogator! How do you ever know when a man has told you the truth?'  
(p. 5)

En castellano, se tradujo como:

Cuando vuelvo a ver al coronel Joll en su primer rato libre llevo la conversación al tema de la tortura.  
--¿Qué ocurre si el preso dice la verdad--le pregunto--, pero nota que no le creen? ¿No es una situación terrible? Imagínese; estar dispuesto a confesar, confesar, no tener nada más que confesar, estar destrozado y sin embargo ser presionado para seguir confesando. ¡Qué responsabilidad para el que le interroga! ¿Cómo puede usted saber cuándo un hombre ha dicho la verdad? (p. 14)

En este caso, Coetzee parece estar jugando con la versatilidad del idioma inglés, que a menudo dispone de palabras de incidencia bastante general. La palabra *yield* tiene varios significados, tales como *ceder*, *doblegarse* y *entregarse*; ningún diccionario consultado menciona la posibilidad de que signifique *confesar*. El narrador aquí parece más bien estar refiriéndose al cuerpo del detenido, a la manera en que se doblega ante los golpes, a la pasividad de ese cuerpo en relación a los golpes y la tortura. Tal vez, en el

último caso en que Coetzee utiliza la palabra *yield*, se podría traducir como confesar. Dado que este cambio representa una sobre-interpretación de los traductores, y que ellos disponían de otras posibilidades para resolver el problema--las palabras *ceder*, *doblegarse*, y *entregarse*--, se puede afirmar que es un cambio no-obligatorio.

En los otros dos casos, de las palabras *shadowiness* y *melt away*, el contexto es uno de los sueños del magistrado, donde aparecen unos niños jugando en la nieve. En inglés, el anciano se acerca a ellos y dice: "I am aware of my bulk, my shadowiness; therefore I am not surprised that the children melt away on either side as I approach" (p. 9). Esto fue volcado como: "Soy consciente de mi corpulencia, de mi aspecto amenazador, y por lo tanto no me sorprende que los niños desaparezcan por todos lados cuando me acerco" (p. 21).

En cuanto al primer cambio, de la palabra *shadowiness*, las opciones que ofrecían los diccionarios y se juzgan aceptables en este contexto son frases que contengan términos como: *oscuro*, *oscuridad*, *sombra* o *sombrío*, debido en parte al significado de *shadow/shadowy* y al efecto que estas palabras tienen en el contexto en cuestión. Dentro de un paisaje nevado, la idea de oscuro/sombra/sombrío acentúa lo siniestro del magistrado a los ojos de los niños. Al igual que en el primer caso, la palabra utilizada por los traductores resuelve esta imagen visual y ofrece al lector menos elementos para lograr un mayor goce estético por sus propios medios. Por estos motivos, este cambio es también no obligatorio.

Por último, la expresión *melt away*, podría traducirse como *se derriten*, en vez de *desaparecen por todos lados*. Las palabras aquí propuestas

mantienen el significado de la original y de la misma manera que en inglés, resultan ser una fuerte imagen visual y hasta táctil que se pierde en el caso de *desaparecen*. Este cambio, a pesar de que resuelve el desciframiento de la frase *melt away*, que implica que los niños sienten miedo por el magistrado, es un cambio obligatorio, ya que sólo la expresión *se derriten* logra transmitir la original imagen construida en el original.

En gentil comunicación personal con Coetzee, se le preguntó acerca de los cambios analizados, y él adhirió a la presente propuesta, recalcando siempre la importancia de atender a la defensa de los traductores sobre el tema. Cabe resaltar que se intentó realizar un intercambio por correo electrónico con los dos traductores para interrogarlos acerca de las motivaciones que habían guiado la toma de decisiones en el trasvase del original a la versión castellana. Lamentablemente, tales intentos fueron improductivos.

En los tres casos escrutados en torno a la traducción de *WB*, se ha observado un intento de resolver, mediante la sobre-traducción, situaciones en que Coetzee utiliza fuertes imágenes visuales o juegos léxicos donde la ambigüedad reina. Estas estrategias, a la vez que facilitan la interpretación del texto, le quitan parte del desafío que implica adentrarse en la estética de Coetzee, cuya cualidad saliente es la distancia y el deseo de escapar a las certezas de la realidad o su representación.

En el caso de la segunda novela analizada, *Foe*, se trabajó con la página 157, que es la última de la versión original de Penguin (1986), y la página 153 de la traducción al castellano por Alejandro García Reyes, publicada por Mondadori (2004). Los cambios que se encontraron responden a



estrategias de sobre-traducción y de domesticación, entendiéndose esta última como “la reducción etnocéntrica de un texto extranjero a los valores culturales de la cultura término” (Lawrence Venuti, *The Translator’s Invisibility*). En otras palabras, la domesticación designa una traducción clara y transparente mediante la cual se minimiza la extrañeza del original para acercarla al público receptor, o meta. El análisis de las dos versiones de *Foe* arrojó divergencias a la hora de tratar los términos que se detallan a continuación: *diffused*, *are their own signs*, y *beats*. Estas palabras/frases pertenecen a los últimos párrafos de la novela, donde un nuevo narrador, acaso el mismo Coetzee, evoca el fondo del mar como el cronotopo que representa el hundimiento de la empresa imperial británica y allí, Friday, con su silenciosa presencia, se comunica, por sus propios medios: “But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused. This is a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday” (157). En castellano se ha volcado como: “Pero este no es un lugar para las palabras. Cada sílaba que se articula, tan pronto como sale de los labios es apresada. Se llena de agua y se desvanece. Este es un lugar en que los cuerpos cuentan con sus propios signos. Es el hogar de Viernes” (153).

En el primer caso, de la palabra *diffused*, traducida como *se desvanece*, a pesar de que el traductor demuestra haber hecho un intento por conservar el lirismo del original, la constelación de asociaciones evocadas en ambos idiomas difiere. Mientras que la palabra en inglés significa que algo se distribuye y así pierde densidad, la traducción no representa lo mismo. Tal vez, las opciones *se esfuma* o *se esparce* podrían continuar las tonalidades de significación del original, sin perder belleza. Por este motivo, se puede decir

que este ejemplo constituye un cambio no obligatorio y podría encuadrarse dentro de las domesticaciones.

El segundo caso en retratarse gira en torno a una cuestión que atraviesa transversalmente el argumento de la novela: el marcado escepticismo hacia el lenguaje como herramienta para representar la realidad. En la versión inglesa, se menciona el cuerpo como un signo más, paralelo o alternativo al signo lingüístico. Por ende, se lee *bodies are their own signs*. Al traducir esta oración como *los cuerpos cuentan con sus propios signos*, se hace referencia a otras formas de significación, no necesariamente el cuerpo mismo, sino algún objeto que le pertenece al cuerpo. Se puede encuadrar a este cambio dentro de las instancias de domesticación, ya que el traductor parece haber superpuesto la naturalidad de la expresión en castellano a la fidelidad al original. El mismo es un cambio no obligatorio.

Finalmente, en el último párrafo de la novela, aparece el cuerpo de Viernes entre los restos del naufragio y emana desde su boca una corriente que termina llegando a la cara del lector/narrador, en un gesto de ruptura del contrato autor/lector:

His mouth opens. From inside comes a slow stream, without breath, without interruption. It flows out through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs northward and southward to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face. (157)

En español:

Su boca se abre. De su interior, sin aliento, sin interrupción, brota una lenta corriente. Fluye por todo su cuerpo y se desborda sobre el mío; atraviesa la pared del camarote, los restos del barco hundido, bate los acantilados y playas de la isla, se bifurca hacia el norte y hacia el sur, hasta los últimos confines de la tierra. Fría y suave, oscura e incesante, se estrella contra mis párpados, contra la piel de mi rostro. (153)

Este último caso constituye una instancia de sobre-traducción, y es un ejemplo de un cambio no obligatorio, ya que en el original se hace referencia a una suave corriente que emana desde la boca entreabierta del esclavo, y desde allí realiza un largo recorrido, en el que lógicamente esta emanación pierde la poca fuerza que tenía, y es así como se presenta casi imposible expresar que esa suave corriente pueda *estrellarse* contra la cara del lector/narrador. Tal vez las palabras *salpica*, o *moja*, serían adecuadas en este contexto en que se construye un modo de expresión de quienes no hablan y no gozan de representación dentro de los parámetros estándar. Esta forma de utilización del cuerpo y sus emanaciones como nuevo discurso escapa a la violencia, y en cambio, evoca continuidad y sutileza, que es el efecto que se perdió en la traducción.

Los tres cambios relevados en el caso de la novela *Foe* evidencian por un lado, los deseos del traductor de domesticar ciertas expresiones en busca de ofrecer al público hispanohablante un texto que suene natural (*diffused, are their own signs*). Por otro lado, García Reyes parece haber traspasado un término de connotaciones neutras y bastante generales (*beat*) en un contexto que evoca la calma y la suavidad, a un entorno en que sus connotaciones cambian dramáticamente el significado del pasaje en cuestión y lo tornan más

violento, de manera opuesta a la versión original. Claramente, este traductor ha tratado de acercar el original al público y a la cultura de recepción a riesgo de afectar seriamente la interpretación de la novela. *Foe* posee un final donde predomina la simbología, las metáforas, y el discurso se torna rico en lirismos, a diferencia del comienzo, que se lee como una serie de entradas de diario de viajes. Este marcado contraste del original, que evidencia una fuerte estrategia discursiva, se pierde debido a las domesticaciones realizadas por el traductor. En comunicación con Coetzee acerca de los cambios analizados con respecto a *Foe*, él remarcó el cambio de *bodies are their own signs* como un obvio error de interpretación/traducción mientras que no expresó lo mismo acerca de los otros dos casos.

Para el último caso, de *Disgrace*, la obra más vendida de Coetzee hasta la fecha, se trabajó con las páginas 1 y 4, de la versión en inglés, traducida por Miguel Martínez-Lage y publicada por Vintage en el año 2000; las correspondientes en castellano son las páginas 1 y 11. Los tres cambios estudiados son casos de perífrasis, entendida como la figura retórica que consiste en utilizar más palabras de las necesarias para expresar una idea o concepto. Los mismos son los relacionados con las palabras/frases: *stretches her out*, *books*, y *has been*. En el primer caso, esto es lo que se lee en el original en inglés: “He strokes her honey-brown body, unmarked by the sun; he stretches her out, kisses her breasts” (1). La versión castellana dice así: “Acaricia su cuerpo moreno como la miel, donde no ha dejado rastro el sol; lo extiende, lo abre, le besa los pechos”(1). *He stretches her out* ha sido volcado por las dos frases perifrásticas: *lo extiende, lo abre*, mientras que solamente utilizando la primera se podría expresar lo mismo. Posiblemente, el hecho de

agregar *lo abre* compense la fuerza de la expresión en inglés, intensificada por la partícula *out*. Además, *lo abre* también podría actuar reforzando el erotismo del contexto. Se considera que este es un cambio no obligatorio ya que la no incorporación de *lo abre* no afectaría el significado del pasaje en lo profundo.

En el segundo caso encontramos la palabra *books* en la siguiente línea: “He’s been on her books for over a year; he finds her entirely satisfactory” (1); se ha transvasado al castellano como: “Lleva más de un año en su agenda y en su libro de cuentas, él la encuentra completamente satisfactoria” (1). La palabra *books* se utiliza para designar tanto a la agenda como a la cuenta bancaria. El traductor, al no decidirse por alguna de las dos, ha incorporado ambos términos en castellano, lo cual no suena del todo natural, pero sí respeta el significado doble de la palabra específicamente con respecto al intercambio carnal entre David Lurie, el protagonista de la novela, y Soraya, la prostituta que le brinda sus servicios. Dado que en castellano no existe una palabra que abarque los dos significados, se considera que éste es un cambio obligatorio.

En el último ejemplo del presente análisis, donde Martínez-Lage también recurrió a la perífrasis ante la imposibilidad de definirse por una opción, encontramos al profesor Lurie reflexionando acerca de su decadente vida académica: “He has never been much of a teacher” (4). En la versión castellana se puede leer: “Nunca ha sido ni se ha sentido muy profesor” (11). El verbo *be* admite al menos dos traducciones al español: ser y estar. Lo extraño es la decisión de incorporar ambas opciones. Oraciones como *nunca ha tenido demasiada vocación docente* podían haber sonado más natural en castellano. Evidentemente, en este cambio, que es no obligatorio, al igual que en los otros dos, el traductor sintió la puja entre la fidelidad al original y al público receptor

de la traducción, y resolvió la situación recurriendo a la perífrasis. Su estrategia para resolver las dificultades impuestas por el original implican en cierta medida traicionar la lengua receptora con frases que carecen de naturalidad. Al consultar a Coetzee acerca de los tres casos de cambios en *Disgrace*, el autor adhirió a la hipótesis de la no necesidad de agregar *lo abre* y *ha sido* en el primer y tercer ejemplo, y también explicó que *books* no hubiera requerido de una traducción demasiado explícita ya que tiene múltiples significados y cualquiera de ellos independientemente hubiera sido suficiente.

En una entrevista que le realizara Pablo Gámez en 2003 al traductor a raíz de la publicación de su traducción de *Absalom, Absalom*, Martínez-Lage reflexionaba acerca del estilo de Coetzee y de su consecuente labor como traductor al abordar sus trabajos, cuya principal cualidad es el despojamiento, “tras una aparente sencillez, hay un enorme trabajo de condensación”. Luego agrega: “En el caso de Coetzee, no hay una pérdida importante por la traducción, por ese adelgazamiento o condensación del lenguaje”. Continúa explicando exactamente cuáles son los pasos a seguir en sus traducciones de Coetzee, debido a lo intensa y condensada de su prosa: “Uno se cansa con bastante facilidad, Coetzee expresa mucho más que la suma de las partes, vas traduciendo y cuando pones todo junto te das cuenta de que falta algo. Hay que andar haciendo ajustes trabajando como un relojero”. Estas últimas oraciones parecen expresar con bastante precisión el uso de perífrasis que hizo Martínez-Lage en la traducción de *Disgrace*. Encadenada a los agregados y ajustes que el traductor ha tenido que hacer para lograr llevar a cabo su tarea, se encuentra la misión que guiaba su oficio de traductor. En la misma entrevista, Martínez-Lage hacía referencia a “el cruce de fidelidad y felicidad al

traducir”, la felicidad que “te hace sentir cómodo, y te permite reproducir en un medio completamente distinto los efectos que tu percibes en el original”.

La idea seminal para el análisis de las tres novelas junto a sus traducciones al castellano es que las tres son adecuadas ya que respetan las características principales de la ficción de Coetzee: la economía de palabras, el interés por las cuestiones del lenguaje, y la distancia. Esta hipótesis ha quedado validada por los casi escasos casos de cambios que se encontraron y por la dificultad para localizarlos y categorizarlos. Los cambios más interesantes que se hallaron son de sobre-traducción (*WB, Foe*), domesticación (*Foe*) y perífrasis (*Disgrace*). De los nueve cambios analizados en total en las tres novelas, cuatro son ejemplos de sobre-traducción, dos de perífrasis y tres de domesticación; siete de los nueve son cambios no obligatorios, siendo sólo dos obligatorios. Esto demuestra que más allá de las limitaciones impuestas por los universos de significación de los dos idiomas, hay cuestiones de subjetividad en la interpretación y re-codificación que han tenido incidencia en la traducción de los pasajes estudiados.

El estudio comparativo-contrastivo de las traducciones de las tres novelas de Coetzee demuestra la factibilidad de la metodología descriptivista y los ricos aportes de la escuela de sistemas a la hora de analizar el complejo proceso traductor. Los pasos utilizados en el presente proyecto partieron de un estudio del corpus en versión original y traducción con el fin de constatar las diferencias existentes entre ambas (Popovich, Toury), y desde allí se determinaron las normas/convenciones (Hermans) que operaron en la toma de decisiones de los traductores, como así también de las editoriales, en cuanto a los paratextos (Genette) y las estrategias de comercialización y el mecenazgo

(Lefevere). Este complejo proceso también da cuenta de la incidencia de los condicionantes culturales que operan en el mismo, tales como el lugar que ocupa la obra de Coetzee con respecto al centro (Even-Zohar) hoy, luego de haber obtenido el premio Nobel y dos Booker Prizes, entre otros. Sin dudas, la canonización de Coetzee ha marcado la escalada en jerarquía de sus traducciones al castellano en los últimos años en Argentina. A su vez, en el campo cultural argentino contemporáneo se ha dado una proliferación de ficciones afines a las de Coetzee, que toman ciertos recortes de la historia reciente, se los apropian, y desde allí socaban las historias oficiales. La suma de los factores observados en el presente trabajo, desde los meramente textuales a los de corte más cultural e ideológico, refuerzan el supuesto de que las traducciones castellanas de las novelas de Coetzee son adecuadas (Toury).



#### **CAPITULO 4: POLO DE RECEPCION DE LAS TRADUCCIONES DE LA OBRA DE COETZEE.**

Si, observamos, pues, seriamente el problema de los géneros, solo podremos plantear la cuestión del siguiente modo: ¿cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica, y que sean específicamente diferentes de aquellos hechos vitales que constituyen la novela en general? Georg Lukacs, *La novela histórica*.

Dichos cambios traen aparejados la necesidad de ubicarse frente a la Historia o asumir un Historicismo, redefiniendo la identidad frente a tales acontecimientos. Noé Jitrik, en *The Historical Novel in Latin America*.

El campo cultural y literario argentino, receptor de las novelas *WB*, *Foe* y *Disgrace*, muestra una alta permeabilidad a la novelística de Coetzee a raíz de la historia de violencia política que ha marcado al país, y del enraizamiento de su novelística contemporánea en una tradición europea, al igual que la línea literaria sudafricana en la cual se puede ubicar la ficción de Coetzee. Tanto la novelística contemporánea argentina, como la del mundo anglo-parlante, incluida la sudafricana, presentan un acentuado interés por los procesos históricos que plasman identidades nacionales. En el caso de las ficciones argentinas, tal como lo ha expresado Noé Jitrik (1986), el sub-género de la novela histórica contemporánea ha favorecido la continuidad del género. Es notoria la proliferación de narrativas con acento en la dictadura militar de los años 70 en los últimos años en el país. Otro teórico de la novelística contemporánea, Karl Kohut (Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania), coincide con Jitrik en que “La novela histórica constituye el fenómeno más saliente y más importante de la producción novelesca de los últimos años (1995, 20)”. En su planteo, Kohut subraya la estrecha relación que

existe entre la novela histórica y la posmodernidad: “Me parecería incompleta una concepción de la posmodernidad que no incluyera la dimensión histórica (20)”. Esto posibilita que en cuestión de géneros, exista una permeabilidad o fluidez entre la cultura sudafricana anglo-parlante, emisora de las ficciones de Coetzee, y la cultura argentina, receptora de la obra traducida. Dicha receptividad puede ser abordada a través de diversas dinámicas teóricas, tales como los conceptos de *huella* y *habitus*, vinculados con los estudios de recepción.

La novelística de Coetzee, leída desde la cultura angloparlante dentro de los parámetros de la historiografía metafictional, con su impronta posmoderna y su potencial para asumirse como una ficción del trauma, establece una particular práctica de lectura y, dentro de la teoría de recepción de Hans Robert Jauss, evoca un “horizonte de expectativas” y normas de índole moral, ideológica, social y literaria, que le son familiares al lector de acuerdo a sus lecturas previas en un momento histórico específico. Asimismo, Jonathan Culler, también desde el ámbito de los estudios de recepción, evoca a Roland Barthes, con el concepto de *huella*, el cual se define como la “estela dejada por la experiencia de los textos de todas clases” (199-200). Una aproximación a la obra de Pierre Bourdieu, y en particular al concepto de *habitus*, resulta instrumental a la hora de explicar la intersubjetividad operante entre lectores de la literatura de Coetzee y de algunos exponentes de la novelística contemporánea argentina. El *habitus*, o la corporización de las prácticas culturales y sociales, es:

Producto de la historia, el *habitus* produce prácticas conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia

activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo. (Bourdieu, 1980: 91)

La afinidad en la representación de la violencia en la narrativa sudafricana y argentina y la simetría en la producción y el consumo de las ficciones de ambos campos culturales parece obedecer al *habitus*, definido bajo la forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción, e imbuido de la memoria popular en su dimensión histórica. Las manifestaciones contemporáneas de ambas culturas, sudafricana y argentina, se encuentran atravesadas por un lado, por una tradición novelística con un origen europeo común,<sup>42</sup> y por el otro, por el sesgo de la violencia bajo diversas formas, como el colonialismo, la conquista y el apartheid, en el caso de Sudáfrica, y los gobiernos de facto y las dictaduras, en el caso argentino. Dichas interacciones dinámicas interculturales posibilitan la exitosa recepción de las traducciones de la obra del sudafricano en el campo literario argentino.

El momento en que un lector argentino se somete a la experiencia de leer los textos de Coetzee, sus expectativas de género, el *habitus*, y las *huellas* dejadas por sus lecturas anteriores, predispondrán a un particular contrato de lectura. Ahora bien, ¿cómo se forma ese particular contrato de lectura? La búsqueda de un correlato argentino para las ficciones de Coetzee, caracterizadas por su impulso metaficcional posmoderno y por la violencia

---

<sup>42</sup> En ambos casos, la novelística de tema histórico de referencia es aquella iniciada, en palabras de Lukacs, por la novelística romántica de Walter Scott.

social y política, nos ubica en el terreno de la novela histórica contemporánea, analizada por el crítico Seymour Menton<sup>43</sup> con el nombre de *Nueva Novela Histórica*<sup>44</sup>. Dentro de su propuesta, Menton cubre un rango de ficciones desde 1979 hasta 1992, y cuenta con la obra *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, como texto fundador del género. Menton describe la NNH en base a los siguientes rasgos:

- 1) La imposibilidad de conocer la verdad histórica; 2) la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones, y anacronismos; 3) la ficcionalización de personajes históricos, a diferencia de la fórmula de Walter Scott—aprobada por Lukacs—de protagonistas ficticios; 4) la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5) la intertextualidad; 6) los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (Menton 1993, 42).

Diversos críticos han estudiado estas nuevas narrativas, además de Menton, tales como Fernando Ainsa (Costa Rica), Noé Jitrik, Lukasz Grützmacher (Varsovia), y María Cristina Pons (Argentina, USA). Estos estudiosos han abordado el reciente fenómeno a través de rastreos de su evolución, definiciones, sub-clasificaciones, periodizaciones, y corpus ficcionales. A pesar de que existen algunas divergencias y entrecruzamientos

---

<sup>43</sup> Fernando Moreno fue quien utilizó el nombre de Nueva Novela Histórica por primera vez, basándose en los estudios que realizó Ángel Rama en 1981 con respecto a un “novísimo” tipo de narradores que estaban rompiendo con la estructura de la tradición novelística romántica. Luego, en 1983, este nombre se popularizó en los círculos académicos gracias a la divulgación de los trabajos preliminares de Seymour Menton y finalmente, el término se cristalizó gracias a la publicación de su obra, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*.

<sup>44</sup> En adelante, NNH se usará para hacer referencia a la Nueva Novela Histórica.

entre los mismos, en términos generales, se puede observar que el basamento de la mayoría de sus conceptos coincide con los postulados de Menton.

De hecho, un gran número de estudiosos de la NNH latinoamericana ha realizado transpolaciones con la cultura anglo-parlante y la conclusión a la que han llegado es que la NNH sería el paralelo latino de las historiografías metaficcionales posmodernistas (Pons, Biviana Hernandez, de la Universidad Austral de Chile; Antonia Viu, de la Universidad Adolfo Ibañez, de Chile; Ladys Jimenez Torres, de la Universidad de Cartagena, Lukasz Grützmacher, de la Universidad de Varsovia).

En ambos tipos de narrativas existe una problematización de tiempos históricos, como así también elementos metaficcionales, la presencia de la intertextualidad, la Otredad, la heteroglosia, lo carnavalesco, la relectura de la historia para subvertir las historias oficiales, y la subjetividad inmanente a cada proceso escriturario, especialmente a la historia. Esta simetría en la cuestión de géneros, que Bourdieu relaciona con el concepto de habitus, y Jauss con el de huella, explica las posibilidades de una recepción exitosa para la obra de Coetzee dentro del campo cultural argentino.

La recepción de la obra de Coetzee en Argentina responde sin dudas a las reminiscencias dejadas por la experiencia de lecturas de ficciones nacionales afines. Estas, *El entenado*, de Juan José Saer (1982), *Tartabul*, de David Viñas (2006), y *77*, (2008) de Guillermo Saccomanno, forman parte de una extensa serie, que gira en torno a períodos de grandes crisis en la formación cultural argentina, signados a nivel más o menos profundo por el binomio civilización/barbarie y que aluden a la conquista del territorio, las disputas entre unitarios y federales, el gobierno y ocaso de Rosas, y

finalmente, las dictaduras militares, en particular la última. La serie, iniciada por Esteban Echeverría con *El matadero* (1838), continuada por Domingo Faustino Sarmiento con el *Facundo* (1845), queda conformada, entre muchas otras, por las narrativas detalladas a continuación: *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, *Ema, la cautiva* (1981), de Cesar Aira, *El entenado* (1982), de Juan José Saer, *Recuerdo de la muerte* (1994), de Miguel Bonasso, *Villa* (1996), de Luis Gusmán, *El fin de la historia* (1996), de Liliana Heker, *El farmer* (1996), de Andrés Rivera, *Dos veces junio* (2002), de Martín Kohan, *Tartabul* (2006), de David Viñas, *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls, *Procedimiento* (2007), de Susana Romano-Sued, y *77* (2008), de Guillermo Saccomanno.

*El matadero*, texto fundador de la narrativa argentina, nacido de la extraterritorialización de la novela romántica en las Américas, y vehículo de las primeras manifestaciones de violencia política de la nación emergente, asume un formato que escapa al mero género costumbrista y apenas se esboza como germen de la novela. Esta ficción se origina del deseo de representar al Otro, al federal masificado, incivilizado, manipulado por Rosas y por la iglesia. Por primera vez, el marginal pasa a ser quién recibe la atención, quién clama por ser representado. En esta representación del gobierno tirano de Rosas, cuando se producen los primeros exilios en el nuevo país, Echeverría pretende lograr la concreción de una poética llana, sin comentarios, donde los mundos enfrentados de unitarios cultos y civilizados por un lado, y de federales bárbaros, salvajes, se ven signados por un lenguaje que también parece exhibir tal oposición, tal violencia.

Así aparece en el texto el lenguaje “alto”, extranjero, de los unitarios, formados en Europa, y la lengua “baja”, con marcados rasgos orales, utilizada como registro de los actos más bajos, más primitivos de los federales. Cabe notar que además de mostrar estratégicamente las marcas de la oralidad, *El matadero* ostenta un gran caudal de violencia en el uso de hipérboles, en su adjetivación profusa, y en el uso excesivo de animalizaciones para representar la hostilidad entre ambos bandos de la contienda. La escena más representativa del antagonismo entre las dos facciones en cuestión ha sido multiplicada innumerables veces a lo largo de la ficción argentina, y es la del final de *El matadero*, en la cual el unitario inocente e europeizado, ignorando que se ha adentrado en el territorio enemigo que es el matadero, es sometido a la brutalidad y violencia de los federales, y perece en un estallido de ira, luego de la tortura y de una inminente violación.

Sarmiento retoma esta escena de *El matadero* en el comienzo de su obra *Facundo*, donde el narrador/autor Sarmiento, en vez de morir como el unitario, escapa triunfante, aunque mal-herido, de la tortura, hacia su exilio en Chile. La obra de Sarmiento fusiona varios géneros: el panfleto político, la biografía, y el ensayo de corte sociológico. Más allá de las líneas con que abre la narración, con la carga violenta de la huída y el exilio por defender los ideales de la libertad de expresión, en la primera y segunda parte, en que Sarmiento relata las características del país y luego retrata a Facundo Quiroga, se escurren los rastros de un ideal eurocéntrico que pugna por “civilizar” a los otros bárbaros: gauchos, caudillos, negros y mestizos, mientras que a los nativos no los considera parte del territorio argentino directamente. Así, mediante multiplicación de antagonismos en el *Facundo*, Sarmiento pretende

realizar un llamado político que resulte funcional a su concepción de una Argentina modelo: educar a los indios, a los gauchos y a los mestizos, o bien exterminarlos. Prevalece tanto en el trabajo de Echeverría como en el de Sarmiento el deseo de dejar registro de la sociedad de sus tiempos, en la cual predomina la muerte en manos de un grupo opresor que fomenta la violencia ante el riesgo de pérdida de poder.

El corpus ficcional argentino propuesto anteriormente presenta ademanes que replican las escenas centrales de *El matadero* y el *Facundo* y así, desde su caracterización de la violencia, convoca a la lectura de la obra de Coetzee. Las narrativas del sudafricano encuentran ecos principalmente en las tres novelas argentinas antes mencionadas, *El entenado*, *Tartabul*, y *77*, las cuales toman como temática dos momentos fundamentales en la formación identitaria y cultural argentina: la conquista española, y la última dictadura militar.

*El entenado*, escrita en 1982, describe los tormentos de un joven huérfano que deviene marinero en un buque español. Cuando su buque llega a las costas rioplatenses, el joven es apresado por una tribu indígena y en su custodia, presencia actos sanguinarios de canibalismo como así también festines y orgías. Luego de diez años, al ser liberado, el joven sufre los embates de su aclimatación extrema a aquellas costumbres consideradas por los europeos “bárbaras”, cuyo principal signo es la extrañeza de un lenguaje que le ha causado el olvido del suyo propio, el español. Desde la vejez, y con el peso de la responsabilidad de preservar y transmitir la historia de sus días entre los colastiné, el otrora grumete decide contar a la posteridad sobre sus



travesías, y así se embarca en la tarea de narrar sus vivencias. Cabe notar que a pesar de que la novela presenta una prosa y línea narrativa que lucen llanas, en realidad, lo son sólo superficialmente. El mismo Saer ha expresado que la “prosa da la ilusión de simplicidad” por ser la imitación de relatos que desbordan de frescura, y que “simulan la ingenuidad épica.” Mediante una sintaxis compleja y una puntuación características, Saer logra acelerar y retrasar la presentación de los acontecimientos. Es interesante analizar la distorsión temporal que muestra el relato: la matanza de los españoles, el banquete caníbal y la posterior orgía de los colastiné ocupan la mayor proporción de páginas de la novela; mientras que el resto de la historia solo ocupa un mínimo dentro de la misma. Esta manipulación del tiempo real no hace más que acentuar las profundas dudas acerca de las posibilidades de representación de la ficción y la compleja relación entre tiempo, espacio y percepción de lo acontecido, y como ya se ha visto, es característica tanto de las metaficciones historiográficas como de las NNH latinoamericanas.

Junto con la desproporcionada relación entre los hechos y su condensación en escritura, *El entenado* también muestra una particular manera de referirse a los momentos más violentos del relato. Tanto la matanza de los españoles como el gesto de canibalizarlos en un asado y la orgía que culmina la celebración ritual, están escritos en un lenguaje que destila austeridad y minuciosidad y así le proporciona a esos pasajes carnavalescos tanto distancia como neutralidad. Esta presunta objetividad y extremo detalle en el tratamiento de la violencia resultan, a su vez, violentos, ya que quiebran con las expectativas alrededor de la representación de semejantes acontecimientos, que normalmente apelarían a la sensibilidad y a la emotividad del lector, no a

su distanciamiento respecto del mismo. Resulta interesante además observar que esta novela se publicó en 1982, por lo cual, varios pasajes de la misma, en particular la sección que describe la muerte de los españoles de la expedición del entonado, podrían aludir a la situación socio-política argentina de ese momento, específicamente, a los vuelos de la muerte, que culminaban con los cadáveres de los civiles arribando a las orillas del río de la plata. En la novela de Saer también aparecen escenas de los cadáveres de los colonizadores en el paisaje rioplatense. Esta podría ser una referencia oblicua a la situación argentina, cifrada dentro del entramado de la conquista hispanoamericana para evadir la censura.

*Tartabul ó los últimos argentinos del siglo XX* es la última ficción que escribiera Viñas, y ha sido definida por él mismo como una “re-escritura de *Los siete locos*, de Arlt, pero en los tiempos de Che”. La novela de Roberto Arlt, considerada por muchos la primera novela argentina moderna, escrita en la década del 20, re-aparece en algunos gestos dentro de la estructura general de *Tartabul*. *Los siete locos* proféticamente muestra la vida humillante de un hombre trabajador y lo propone como organizador de una revolución que le devuelva la dignidad. Viñas hace ecos de ese sinsentido, de esa disconformidad que mueve a la actitud disidente, a no rendirse ante los frutos y la maquinaria del capitalismo, a la lucha contra la rutina y contra la complacencia. Viñas recrea la obra de Arlt a través de la delirante historia de cinco idealistas revolucionarios de los 70. El lacerante sondeo de la existencia alternativa de los personajes de *Tartabul* también incluye las tentaciones y los desvíos de los otrora guerrilleros de los 70, como cuando uno de sus

personajes acepta un puesto de cónsul en el gobierno de Menem, u otro duda ante la oferta de cargos oficiales.

El narrador de la novela es el Tarta, en referencia a Tartabul, personaje de la obra de Martel. En dicha novela de Martel, Tartabul es un bufón que divierte a los financistas de la bolsa. Aquí, en cambio, el Tarta es quién recogerá los vocablos, fragmentos de diálogos, insultos, dichos, en fin, un rompecabezas hecho de retazos de la oralidad del resto de los personajes, junto a cartas, poemas, epitafios, telegramas, anotaciones en libros, recuerdos compartidos, llamadas telefónicas, alusiones y referencias a varios autores, etc. La experimentación discursiva que refleja la novela no es el único medio de representar la violencia, como lo evidencian algunos episodios traumáticos, entre los cuales puede citarse la persecución, detención y tortura de algunos de los personajes, el amorío entre la guerrillera y un militar, su embarazo y el posterior aborto que se le practica, y el fusilamiento del militar en un patio.

Debido a la fragmentación del discurso y a las tonalidades polifónicas de la novela, lo cual la dota de una impronta posmoderna, el acceso a la línea narrativa se ve severamente limitado. El Tarta reproduce la oralidad porteña introduciendo diversas versiones de ciertos episodios de las vidas de los cinco personajes de manera desordenada, entrecortada e inconclusa. Así, *Tartabul* se presenta como un relato desconcertante y áspero para el lector. Guillermo Saccomanno, quién ha reseñado la obra de Viñas y profesa una gran admiración por él y su trabajo, ha realizado un interesante análisis de la prosa de *Tartabul* en *Radar*, suplemento de *Página 12*: “Viñas fonetiza lo extranjero, chamuya lunfa, putea y se luce con la cita culta, escarba en las llagas de lo

macabro” (2006, 3). Tanto la fragmentación y la polifonía de la novela como el acento en la oralidad de los personajes y en la argentinización del idioma castellano contribuyen a crear una cierta resistencia de la ficción a ser entendida y obviamente también, a ser traducida. Esta resistencia se puede vincular además, con la cuestión de las marcas, que Saccomanno expresa tan acertadamente: “difícil separar la marca en el cuerpo de la marca en el papel” (2006, 2). Viñas, propulsado por las cicatrices de su propio cuerpo y el de los cuerpos de sus dos hijos muertos durante la dictadura militar, parece transmutar su pesar y su rabia, y convertirlos en escritura, una escritura a la vez mutilada y lacerante, que comunica quiebre, tajos y llagas.

77, de Guillermo Saccomanno, mapea la complicidad civil de los argentinos y la evolución de la subjetividad de un intelectual y académico de los 70, el profesor de literatura inglesa, peronista, homosexual, y auto-denominado “cabecita negra” Gómez. El profesor, personaje que marca las marcas intertextuales de la novela,<sup>45</sup> relata la historia desde su escritorio cuando tiene más de 80 años, y explora retrospectivamente sus andanzas en el año 77, cuando él rondaba en los 56 años y dubitativamente e indirectamente se vio involucrado en varias escenas de terror de esos tiempos, como el día que los militares secuestraron a uno de sus alumnos de su propia clase mientras él teorizaba sobre el *Facundo*, o aquellos días que viajaba a Rosario furtivamente para encontrarse con un contacto de Martín, el hijo guerrillero de Delia,<sup>46</sup> una antigua amiga lesbiana, muerta en el bombardeo del 55, o aquel

---

<sup>45</sup> Gómez es además el personaje principal de las otras dos novelas que forman parte de la trilogía: *La lengua del Malón* (2003) y *El amor argentino* (2004).

<sup>46</sup> También personaje de su obra *La lengua del malón*.

momento en que decide preguntarle a su amante, el policía borracho y violento, por el alumno desaparecido.

El terror en el que escarba Saccomanno más profunda y dramáticamente, sin embargo, no es el de los episodios más vertiginosos en que la vida de Gómez corre peligro, y así emergen de la narración los vestigios del policial. Más bien, resultan estremecedores los infinitos merodeos cotidianos que realiza Gómez por una Buenos Aires sitiada e invadida por los Falcon verdes, las patrullas y las sirenas, el sonido aterrador del recorrido del ascensor del edificio en que vive, las citas con el astrólogo, las anécdotas escalofriantes de su amigo De Franco, los sueños y pesadillas recurrentes, y el resfrío crónico del que sufre el profesor a lo largo de toda la novela. La lluvia y el frío permanentes en ese año descripto cobran la densidad de verdaderos asesinos y así realzan la representación de la violencia altamente intensa y figurativa de 77, generando un estado perpetuo de alerta y de opresión. Dentro de este ambiente asfixiante, los personajes encuentran una única salida a su existencia límite y a la desesperación en tiempos de dioses perdidos: la superstición. De esta manera, entran en el relato las figuras del astrologo y la vidente, los sapos muertos, y el fantasma del hijo de Azucena, la amante de De Franco. En un mundo en que el terror desarticula la cotidianeidad, el pensamiento mágico representa el único repositorio de esperanza, la promesa de una existencia alternativa posible.

Con una línea narrativa relativamente clara, la prosa de Saccomanno en 77 varía estilísticamente entre las cadencias poéticas y melancólicas del jazz y el tango, el desborde de las malas palabras, los comentarios intertextuales, con

su tono académico, y las estrategias del cine, con su efecto de acercamiento y distanciamiento de las escenas. Así es como en *77* se condensa un collage polifónico de registros junto al ensamble de los rasgos de la literatura alta y la baja, que irrumpe estrepitosa y violentamente en la cultura oficial de esa década.

Las tres novelas argentinas, *El entenado*, *Tartabul*, y *77*, con su particular modo de significar el horror, como materia prima de los males de los últimos tiempos, edifican una plataforma desde la cual es posible leer y entrar en los mundos y las historias del sudafricano Coetzee. *WB*, debido a su temática de un poblado imperial, y junto con su línea narrativa cronológica y estilo descriptivo relativamente formales, se acerca intermitentemente a la novela argentina *El entenado*. A pesar que *WB* presenta una prosa marcada por la distancia y la neutralidad, *El entenado* muestra un vaivén entre una narrativa simple y algunos desbordes altamente poéticos. Sin embargo, cabe remarcar que los pasajes de la novela que retratan momentos violentos alcanzan una gran densidad descriptiva, y al lograr tal minuciosidad, comunican una gran distancia, mostrando el parentesco con la obra de Coetzee nuevamente.

Además, ambas novelas aluden indirectamente a la situación del contexto de Sudáfrica y Argentina al momento de ser publicadas, 1986 y 1982 respectivamente. Por otra parte, en ambos casos aparece el rasgo metaficcional de la escritura como interés principal de los personajes centrales. En *WB*, el magistrado pretende escribir una historia de los nativos y la colonización de la región, mientras que *El entenado* es el relato a través del

cual el grumete manifiesta verbalmente su experiencia de vida y en particular, presta expresión al devenir de los indios colastiné. La cuestión del lenguaje del Otro como objeto imposible de decodificar está también presente en ambos relatos. *WB* expone la problemática de la precariedad de la comunicación entre barbaros y el magistrado, y *El entenado* muestra las deficiencias del colonizador para apropiarse del lenguaje nativo, y más tarde, la inoperancia del entenado en su propia cultura, a raíz del contacto con el idioma de los colastiné.

La exposición del cuerpo como receptor de la violencia en *WB* presenta interesantes correlatos con *El entenado*. En *WB* aparecen las marcas dejadas por la tortura y el abuso del blanco hacia los bárbaros, mientras que en *El entenado*, se ven los cuerpos sin vida de los colonos a merced del apetito caníbal de los colastiné. Se puede establecer también un paralelo entre estas dos obras y lo carnavalesco entendido como un acto subversivo en que las estructuras de poder se ven trastocadas, las convenciones sociales se desconfiguran, y se atacan u ofenden los preceptos de la civilización occidental (Bajtín). En *El entenado* los colastiné devoraban al blanco en medio de un ritual pagano y descontrolado mientras que en *WB*, el magistrado fue torturado y ridiculizado en la plaza central, a la vista de todo el pueblo.

La figura del magistrado como hombre que crece moral y éticamente y desarrolla su entendimiento respecto del sufrimiento del Otro aparece en la novela de Saccomanno, 77. El profesor Gómez, que al principio se muestra reacio a tomar posición ante los momentos de terror de los 70, y así se pliega a la complicidad civil, se ve obligado a tomar partido al recibir la visita de Martín,

el hijo de su amiga muerta en el bombardeo del 55, y su novia embarazada, Diana. Los jóvenes recurren al profesor en busca de una morada segura donde guarecerse de las patrullas y el accionar violento de la represión. En el caso del magistrado, se visualiza su empatía y apego por la joven bárbara, y más tarde decide llevarla a su tierra natal. Al regreso, sufre él mismo las torturas a que fueron sometidos los prisioneros anteriormente, demostrando que la toma de posición tiene un costo muy alto. El profesor de 77 paga también un alto precio, el de vivir en la incertidumbre, entre el terror y la angustia, y sufre la pérdida de amigos y conocidos.

El punto en que difiere sustancialmente *WB* tanto de *El entenado* como de las otras dos novelas argentinas, es en el tiempo de la narración, que a pesar de referirse al pasado, es el presente, y le otorga a la novela un siniestro aire de infinitud, como así también la sensación de inestabilidad y de desesperanza: los tormentos parecen así perpetuarse. Gillian Dooley (2010), por su parte, sostiene que el uso del presente que hace Coetzee podría estar relacionado con su tratamiento de los estados de ánimo, las ideas, los fantasmas y las reflexiones de sus personajes, ya que sus ficciones no se caracterizan por la trama, la acción y los escenarios (98). En el caso particular de *WB*, la actividad mental del magistrado, con los sentimientos de culpa, el estancamiento, el existencialismo, y el despertar ético encuentran vital expresión en el tiempo presente.

En el caso de *Foe*, se encuentra en primer lugar una línea de posible diálogo con la novela *Tartabul* en relación a su diseño intertextual. Ambos relatos son re-escrituras de obras anteriores de especial simbología en las



culturas angloparlante y argentina. *Foe* representa una versión en voz femenina de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, mientras que *Tartabul* puede leerse como la versión guevarista de *Los siete locos*, de Roberto Arlt. *Robinson Crusoe* es considerada la primera novela británica, y de similar manera, se considera que *Los siete locos* es la primera novela moderna argentina.

*Foe* también parece dialogar con *El entenado* en relación a la literatura de viajes como género. Tanto la “crónica de viajes” como la “crónica de indias”, más específicamente para el contexto latinoamericano, siguen un orden relativamente estructurado para referirse al proceso del encuentro entre dos mundos, el europeo y el americano. Ambas novelas se aproximan al modelo estructural del formato original de las crónicas de viajes de conquista y colonización: partida desde Europa, llegada al nuevo continente, interacción con la nueva geografía, intercambio con los nativos que la habitan, y regreso a Europa. En este sentido, ambas novelas muestran su tonalidad historiográfica o posmoderna al re-leer y cuestionar antiguos textos de la tradición colonial e imperialista. Tanto Susan Barton, la protagonista de *Foe*, como el entenado, realizan un viaje a América, quedan a la deriva en territorio desconocido, Susan en una isla semi-desierta y el grumete en una villa rivereña, y ambos se encuentran allí con seres que pertenecen a la cultura autóctona del nuevo mundo.

En los dos casos, además, se aprecia la problemática del poder y el lenguaje como una preocupación de central importancia en el relato. Susan y el protagonista de *El entenado* sufren las frustrantes consecuencias de no hablar el mismo idioma que los habitantes de América con quienes conviven. La

periodista, por su parte, lucha incansablemente para lograr hacerse entender con Friday, intenta enseñarle por diversos medios a expresarse, a través de lenguaje de señas, de dibujos, y de escritura. El entonado intenta, desde su posición pasiva de prisionero/rehén/huésped, dilucidar el sentido de las palabras que los colastiné utilizan a diario, más lo hace desde su lógica occidental, por lo tanto, también, al igual que Susan, fracasará en dicha empresa. Esta resistencia de los nativos a ser entendidos y a entender al blanco se puede vincular a la negativa a ser domesticados desde la dialéctica del blanco como eje de la colonización cultural y económica, temática que abunda en la literatura posmoderna. Recordemos los esfuerzos del motor imperialista por justificar sus accionares depredadores bajo su monstruoso juego discursivo de minorización e infantilización del Otro.

La prosa de *Foe*, por otra parte, es variada y enigmática. Cabe recordar que en el primer capítulo aparece la voz de Susan contando sobre su llegada a la isla en un lenguaje descriptivo, casi periodístico. En el segundo capítulo, predomina el género epistolar, con cartas dirigidas principalmente por Susana a Foe, el escritor. Las mismas poseen el aspecto de entradas de diario, y son, al igual que la primera parte, altamente descriptivas y subjetivas, acaso replicando el género sentimental relacionado con la literatura femenina. Parte de la prosa de Saer, densamente descriptiva y neutra, se asemeja a la de estos dos primeros capítulos de *Foe*, y su profundo puntillismo también crea un marcado efecto de distanciamiento. En la tercera parte de la novela de Coetzee, en que el único sobreviviente es Friday, emerge súbitamente una prosa poética, delicadamente metafórica, que comunica un mundo cuasi onírico en proceso de desvanecimiento. Es aquí que parece insinuarse nuevamente

una apertura a la prosa de *El entenado*, en ciertos pasajes en que irradia un alto voltaje poético. Este vaivén polifónico que comunican ambas narraciones, aunque con distinto potencial retórico y discursivo, las emparenta de manera relativamente visible. Parte de la neutralidad y frialdad que transmiten ambas novelas acaso apunte a parodiar el estilo típico de la crónica de viajes en su afán por sonar verídica, y así lograr subvertirlo desde la dialógica del presente.

Ciertos efectos emanados desde la ficción de Viñas también se pueden enlazar tímidamente con los de Coetzee en *Foe*. El escritor argentino realiza un juego interesante de manipulación de la oralidad y de los fragmentos de notas y de cartas para lograr dar entrada a su relato de manera retaceada. La narrativa de Coetzee, aunque parece en las dos primeras partes seguir una cierta línea cronológica, dista de ser llana y convencional. En la primera parte, irrumpen los intercambios que emite Susan, sin interlocutor que responda a los mismos y sin intervención de voz narradora que le de continuidad u orden. En la segunda parte, ocurre algo similar, pero en torno a las cartas, fechadas, que ningún narrador hilvana, y así dan la sensación de una escritura experimental y fragmentaria.

Finalmente, los trazos metaliterarios de *Foe* se pueden asociar a aquellos presentes en el relato de Saer. Los gestos metaliterarios de la novela de Coetzee giran principalmente en torno al escritor, Foe. Los personajes, y en especial, Susan, parecen moverse en torno a su figura, la única que parece poder darle visibilidad, y hasta existencia. En *Foe* se plasma la imagen del escritor como quien manipula la realidad, por ejemplo, en pos del éxito editorial; cabe recordar las intenciones que muestra por alterar el relato original de

Susan, ya que presagia que de esa manera obtendrá más réditos económicos por el mismo. Saer, por su lado, trabaja sobre la concepción de la memoria como alimento de la escritura, de ahí el cuestionamiento y la denuncia que manifiesta también su novela sobre la subjetividad del escritor y la manipulación discursiva de la realidad que efectúa en el acto escriturario.

Finalmente, *Disgrace*, la tercera de las novelas de Coetzee analizadas en el presente trabajo, evidencia una marcada afinidad poética con *Tartabul* en cuanto al retrato de la sociedad en un momento clave de ruptura de antiguas estructuras. La novela del sudafricano presenta a su sociedad en los tiempos del post-apartheid como una tierra en estado de mutación, donde reina la anarquía y la violencia, y los hombres y mujeres de color han comenzado a usar su mayoría electoral y poblacional para desplazar a los blancos que solían poseer tierras expropiadas de los nativos. Paralelamente, *Disgrace* también realiza, encarnado en la figura del profesor David Lurie, un sondeo de la escasa capacidad del blanco para adecuarse al cambio de reglas, es decir, a vivir sin beneficios raciales, y a pagar por sus equivocaciones. Así, la novela sudafricana es un retrato descarnado que apela a la ética sin distinción de clases ni etnias.

En el caso de *Tartabul*, emerge también la situación apocalíptica en torno a un momento de gran condensación político-social, a través de la recolección de retazos de testimonios y fragmentos de las experiencias de los personajes centrales, los revolucionarios de clase media de los 70, muchos de los cuales se corrompen en los 90, presos de las tentaciones del liberalismo de la presidencia de Carlos Menen. Es decir, que tanto en el caso de *Disgrace*,

como en el de la novela de Viñas, nos encontramos frente a momentos bisagra para la composición identitaria de un país, y de esa zona alternativa y de disidencia también surgen desbordes antiéticos, plasmados en personajes que ven sus antiguos ideales desdibujados al acceder a posiciones de poder. En cierta forma, tanto Coetzee como Viñas parecen generar a través de sus narrativas una denuncia contra la opresión que antecede a la revolución o al cambio de poder, sin perder de vista el potencial para el fracaso que la alternativa propone también, comunicando, de esa manera, un marcado pesimismo y escepticismo acerca del hombre en general, incluyendo también a los grupos otrora minoritarios.

La prosa de *Disgrace*, por otro lado, es precisa y clara, denota un registro de inglés neutro, casi universal, que hace que la novela transmita distancia y sea potencialmente apta para la traducción. Este efecto de extrema cautela que se percibe en la ejecución de *Disgrace*, no impide, no obstante, que la novela esté salpicada, de tanto en tanto, por destellos altamente líricos, o que la misma carezca de ciertas tonalidades polifónicas. De hecho, el relato se luce con citas intertextuales de literatura alta, con los acordes y la letra de la ópera, con vocablos sueltos en afrikáns, italiano y otras lenguas europeas, y con partes de una obra de teatro. *Tartabul*, por su parte, es una versión límite de la polifonía textual, de la argentinización del castellano, y de la fragmentación. En pocas palabras, la novela de Viñas ultraja el lenguaje en su afán de expresar ira y dolor. En el caso de *Disgrace*, los sedimentos de la polifonía y de la cautelosa fragmentación no llegan a erosionar la manera en que el relato, a través de la distancia, habla o enmudece, acerca del horror y de una cierta ética para sufrirlo.

Por último, el profesor David Lurie, protagonista y narrador de *Disgrace*, muestra ciertas actitudes que lo emparentan con el profesor Gómez, protagonista y narrador de *77*. Tanto Lurie como Gómez son profesores de literatura inglesa, y ambos se ven obligados a cambiar el contenido de sus materias al cambiar la situación político-social de su entorno. Así es que Lurie comienza a dictar clases de Comunicación, y su correlato argentino, de Literatura argentina. En segundo lugar, ambos profesores, en sus interminables búsquedas, muestran ciertos merodeos evasivos de la realidad a través del sexo casual, y esto le cuesta no sólo la dignidad, sino también el puesto de trabajo a Lurie, y casi la vida a Gómez, en más de una ocasión en el año 77.

La fluidez con que la obra de Coetzee traspasa la frontera del lenguaje y la cultura manifiesta, por un lado, un adecuado proceso de traducción, y por el otro, una afinidad literaria entre ambas culturas en cuestión, marcadas, como lo están por la particular relación entre política, memoria y escritura, y por la cuestión de género. Tanto las NNH argentinas como sus pares sudafricanos, las metaficciones historiográficas, reflejan fisonomías similares, tales como el uso de determinados tipos discursivos, la polifonía textual, la fragmentación, la Otredad, los reflejos metaficcionales o metaliterarios, la preocupación por la incapacidad de la historia de verter versiones objetivas de la realidad, el impulso por re-escribir ciertos pasajes de las historias oficiales, la voluntad intertextual, la alteración o ruptura de los conceptos de tiempo y espacio relacionados con el anacronismo, y finalmente, la Otredad, lo carnavalesco y la intertextualidad.

## CONCLUSIÓN

Toda conclusión reaviva la pasión y la curiosidad que provocaron un estudio, nos invita a reabrir los interrogantes que motivaron nuestras indagaciones, y en vistas de los hallazgos logrados, nos impulsa a redireccionar nuestros intereses (Berman, 1992). Sin dudas, el proceso de escritura del presente trabajo ha logrado arrojar luz acerca de las cuestiones traductológicas, éticas, estéticas y políticas propuestas inicialmente, vinculadas con el análisis del tráfico cultural que emana de la traducción al castellano de la obra de Coetzee. Luego del análisis de su obra traducida se puede enunciar que la misma ha logrado cruzar los océanos y arribar a Otras orillas.

La presente propuesta ha brindado una mirada de la traducción sin precedentes en el mundo hispanohablante. A pesar de que la obra de Coetzee ha sido traducida a múltiples idiomas, y de que los traductores y estudiosos de dichas traducciones son de variados orígenes, hasta la fecha no se ha encontrado análisis de las traducciones de sus ficciones al español más allá de algunas entrevistas que han dado sus traductores españoles. Por otra parte, tampoco se han hallado estudios comparatistas entre la ficción de Coetzee y aquella de sus pares argentinos, por lo cual, este trabajo ha requerido una ardua tarea de búsqueda, análisis, y comparación de las series y tradiciones en que se encuadra la narrativa coetzeana por un lado, y la argentina, por el otro.

Más allá de los hallazgos que se podían anticipar, surgieron en el curso de la redacción de los cuatro capítulos de la presente tesis ciertas bifurcaciones que dieron lugar a valiosos descubrimientos y tal vez, futuros aportes. El

capítulo 1 buscó establecer una genealogía de la tradición que sigue Coetzee en sus narrativas. En el mismo, se pudo vincular tanto los impulsos europeos como los africanos que habrían de renacer, continuarse, contestarse, responderse o quebrarse con la obra de Coetzee. La indagación de tales raíces/senderos ha derivado por un lado, en un estudio de la historia sudafricana y por el otro, en una recopilación de las deudas literarias de Coetzee. Esta última tarea ha demandado un gran esfuerzo en lo que concierne a la caracterización de los acentos africanos presentes en el corpus estudiado, ya que no se han encontrado hasta la fecha fuentes que logren dar cuenta de las intrincadas y sutiles ramificaciones y entrecruces existentes entre la obra de Coetzee y sus pares de origen africano, aún los angloparlantes.

El capítulo 2 proporcionó un marco teórico en el cual se puede encuadrar la obra de Coetzee, y así surgieron por un lado los abordajes desde el posmodernismo, con las metaficciones historiográficas, y por otro, los estudios de trauma. La ficción coetzeana se ajusta con soltura a las características de las metaficciones historiográficas trazadas por Hutcheon, por lo tanto, tal porción del estudio no ofreció mayores dificultades. Sin embargo, algunos problemas surgieron a la hora de enmarcar el corpus de Coetzee dentro de los parámetros de las ficciones del trauma, y más aún, al establecer un diálogo entre ambos enfoques, ya que estos provienen de campos disciplinares diferentes—la literatura en el primer caso, y la psiquiatría en el otro—y, además, debido a que hubo escasas simetrías entre los elementos relacionados con las metaficciones y las ficciones de trauma.

El capítulo 3 resultó ser una cautivante práctica traductológica que se sirvió de los supuestos del descriptivismo, de la escuela de sistemas y de los



estudios de los paratextos, para abordar el trasvase de las novelas en inglés a su versión castellana. Al estudiar con minuciosidad varias secciones de las obras en inglés en comparación con su producción en castellano, resultó muy interesante el ejercicio de analizar las obras en relación a la teoría de los paratextos, ya que pone de manifiesto la dimensión editorial/comercial que rodea a las traducciones. Por otro lado, ha sido enriquecedor analizar las diferencias existentes entre ambas versiones y la tarea de teorizar acerca de las normas que motivaron tales acomodamientos debido a que revela el sofisticado proceso que se pone en funcionamiento al momento de decidir traducir una obra, a la vez que resalta las interconexiones existentes entre los diversos estados del procedimiento.

El capítulo 4 buscó rastrear una genealogía de las ficciones argentinas donde se puede situar las novelas de Coetzee en su versión castellana. Así surgieron las nuevas novelas hispanoamericanas, las NNH, como las ficciones que se puede emparentar directamente con las novelas del corpus coetzeano, y dentro de ellas, se enfocó en tres narrativas contemporáneas argentinas que resultaron ser muy productivas a la hora de extrapolar los recursos estilísticos utilizados para denunciar la violencia política en ambos idiomas. Este ha sido un gran hallazgo, ya que se pudo realizar un ejercicio de trasvase de la poética de Coetzee en una dimensión local, lo cual aportó sus acentos y tonalidades particulares, amplió el abordaje del presente estudio y logró orientarlo hacia una perspectiva sociológica.

Una futura línea de indagación podría ser el análisis de otras obras de Coetzee en su traducción al castellano, por ejemplo, la última, publicada en 2013, *The Childhood of Jesus* (*La infancia de Jesús*, trad. Miguel Temprano

García). Esta novela podría ser analizada junto con *Age of Iron* y *Life & Times of Michael K*, pues retratan la vida humana en procesos de cambio, ya sea por una enfermedad terminal, en el caso de *Age of Iron*, como por la pérdida del hogar en *Life & Times of Michael K.*, o la inmigración a un nuevo país, como es el caso de *Childhood of Jesus*.

Miguel Tempraro García también ha traducido *No Time like the Present* (2012), *Mejor hoy que mañana*, de Nadine Gordimer. Resultaría también interesante analizar ambas obras, la de Coetzee y la de Gordimer, y abordar las obras desde una dinámica comparatista para arrojar luz acerca de las normas puestas en funcionamiento a la hora de traducir a dos autores que retratan la violencia política desde dos concepciones de la relación entre historia y literatura tan opuestas.

El análisis de las traducciones al inglés de las NNH estudiadas también constituiría una interesante continuación del presente trabajo, pues brindaría la mirada al proceso inverso desarrollado aquí, con fuertes implicancias lingüísticas, políticas, y éticas. De los tres autores analizados en este trabajo, Juan José Saer, David Viñas, y Guillermo Saccomanno, sólo se han hallado traducciones al inglés de la obra de Saer. Gran parte de la obra de Juan José Saer ha sido traducida al inglés, entre ella se encuentran: *El entenado* (*The Witness*, traducido por Margaret Jull Costa), *Nadie nada nunca*. (*Nobody Nothing Never*, traducido por Helen Lane), *La ocasión* (*The Event*, trad. Helen Lane), *La pesquisa* (*The Investigation*, trad. Helen Lane), *Glosa* (*The Sixty-Five Years of Washington*, trad. Steve Dolph), y *Cicatrices* (*Scars*, trad. Steve Dolph). Cabe mencionar que las traductoras Helen Lane y Margaret Jull Costa gozan de renombre internacional. Por otra parte, no se han hallado

traducciones al inglés de las obras de Viñas y Saccomanno. En el caso de Saccomanno, su ficción *El oficinista (L'employé)* ha sido traducida al francés, mientras que se han encontrado traducciones al francés y al italiano de 77, todas con el mismo título. Este breve análisis permite ver que Saccomanno y Viñas sólo han sido traducidos a lenguas romances, mas no al inglés. Podría hipotetizarse que este vacío de traducción del español al inglés, a excepción de las ficciones de Saer, tiene orígenes relacionados con el mercado editorial, con políticas traductológicas, con cuestiones de canon o culturales. Sin dudas, dichas causas han favorecido que un escritor canonizado como lo es Saer, goce de la traducción de la casi totalidad de su obra al inglés y de aclamados traductores, mientras que Viñas y Saccomanno, por ser posiblemente más disidentes y o tener un tono más audaz y ciertamente local, resulten menos viables en su traducción al inglés.

Como lo ha demostrado el presente estudio, todo análisis de una traducción anclado en los estudios de sistemas y en el descriptivismo refleja una miríada de factores y decisiones que componen el intrincado circuito que ha de recorrer una obra hasta alcanzar la Otra orilla, y es allí donde, inserta en un sistema cultural adoptivo, inicia un nuevo recorrido. De esta manera, el estudio de la traducción se convierte en el estudio de las literaturas nacionales involucradas en el proceso traductor, y además, genera el potencial para un estudio sociológico de las dos culturas en cuestión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

### CORPUS PRIMARIO

**Coetzee, John.** *Disgrace*. Londres: Vintage, 2000.

\_\_\_\_\_ *Desgracia*. 2da ed. Traductor Miguel Martínez-Lage.  
Barcelona: Mondadori, 2004.

\_\_\_\_\_ *Foe*. Londres: Penguin, 1987.

\_\_\_\_\_ *Foe*. Traductor Alejandro García Reyes. Barcelona:  
Mondadori, 2005.

\_\_\_\_\_ *Waiting for the Barbarians*. London: Penguin, 1999.

\_\_\_\_\_ *Esperando a los bárbaros*. Traductores Concha Minilla  
y Luis Martínez Victorio. 3era ed. Barcelona: Debolsillo, 2004.

\_\_\_\_\_ *Esperando a los bárbaros*. Traductor Nicolás Heredia.  
Buenos Aires: Riera, 1983.

**Saccomanno, Guillermo.** *77*. Buenos Aires: Planeta, 2008.

**Saer, Juan José.** *El entenado*. Buenos Aires: Planeta, 2013.

**Viñas, David.** *Tartabul*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

**Anderman, Gunilla and Margaret Rogers, ed.** *Translation Today: Trends and Perspectives*. Clevedon: Multilingual matters, 2003.

**Attridge, Derek.** *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

**Atwell, David.** *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley: University of California Press, 1993.

**Bakhtin, Mikhail.** "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Esbozos de una poética histórica", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus: 1989. pp 234-407.

**Baker, Mona, Saldanha, Gabriela,** ed. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 2009.

**Ballester, Alejandra R.** "Evocación de un sueño perdido." Entrevista con Andrés Rivera. *Revista Ñ, Clarín*, 9 de mayo de 2009.

[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/05/09/\\_-01914101.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/05/09/_-01914101.htm)

**Barroso, Silvina.** "La historia desde los márgenes: guiones generizados en *Como vivido cien veces*." *Revista Borradores*. Universidad Nacional de Río Cuarto. 2008.

**Basnett, Susan.** *Translation Studies*. London: Routledge, 2002

**Bermann, Sandra and Michael Word.** ed. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

**Bernardo, A. M.** (2007). *20<sup>th</sup> Century Approaches to Translation—A Historiographical Survey*. HISTAL enero 2004.

<http://www.histal.montreal.ca/pdfs/20thcenturyapproachestranslation.pdf>.

(Consulta: 5 mar. 2009)

**Bhabha, Homi K.** *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1992.

**Bonett, Marcela.** "La NNH y la pretendida búsqueda de la identidad latinoamericana." *Revista Borradores*. Universidad Nacional de Río Cuarto. 2009-

**Caruth, Cathy.** *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University, 1995.

\_\_\_\_\_ *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: John Hopkins University, 1996.

**Casas, Fabián.** "Sobre Becket en Coetzee: La condición humana". (en línea) En: *Revista Ñ*, 1 de agosto de 2009.

[http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/01/\\_-01969242.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/01/_-01969242.htm) (consulta: 1 agos. 2009)

**Coetzee, J.** "Las cartas íntimas de Becket". Trad. Joaquín Ibarburu (en línea) En: *Revista Ñ*, y *New York Times Review of Books*, 1 de agosto de 2009.

[http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/01/\\_-01969242.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/08/01/_-01969242.htm). (Consulta: 1 agos. 2009).

\_\_\_\_\_ "Man's Fate in the Novels of Alex La Guma". En Coetzee, J. M: *Doubling the Point*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992, pp 344-60.

\_\_\_\_\_ *White Writing: on the Culture Letters in South Africa*. Yale University Press, 1988.

**Cortes Rocca, Paola.** "El cartógrafo. Una topología de la memoria en *El entenado* de JJSaer." *Cuadernos del Sur*. Let. N.32-33. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2003.

**Dalmaroni, Miguel.** *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago, Mar del Plata: RIL, Melusina, 2004.

**Docker, John.** *Postmodernism and Popular Culture*. CUP, 1994.

**Dooley, Gillian.** *J. M. Coetzee and the Power of Narrative*. New York: Cambria Press, 2000.

**Eagleton, Terry.** *Literary Theory: An Introduction*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 1996. 47-78.

**Even-Zohar, Itamar.** "Polysystem Theory." *Poetics Today*. Vol I, N° 1-2.

**Felman, Shoshana, Laub, Dori.** *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Routledge, 1991.

**Fresán, Rodrigo.** "El otro yo de J. M. Coetzee". Reseña de *Elizabeth Costello*. (en línea) En: *Radar libros, Página 12*, 14 de septiembre de 2003.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/>

**Gana, Nouri Gana y Harting, Heike:** "Narrative Violence: Africa and the Middle East", *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. Vol. 28, No. 1, 2008. Duke University Press.

**Gikandi, Simon, ed.** *Encyclopedia of African Literature*. London and New York: Routledge, 2005.

**Grutzmacher, Lukasz.** "Las trampas del concepto 'la nueva novela histórica', y de la retórica de la historia posoficial." *Acta Poetica* 27 (1). 2006. Varsovia.

**Hartman, Geoffrey.** *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*. Cambridge: Blackwell, 1997.

**Hawkins--Dady, Mark, ed.** *Reader's Guide to Literature in English*. London, Chicago: F. D, 2006. 258, 259.

**Head, Dominic.** *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: CUP, 2009

**Hermans, Theo.** "Literary Translation", en *A Companion to Translation Studies*, Piotr, Kuhiwczak and Karin Littau, ed. Cleveland: *Multilingual Matters*, 2007. 77-91.

\_\_\_\_\_ *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Shangai: Shangai Foreign Language Education Press, 2004.

**Hernandez O, Biviana.** Revisitando algunas claves de la novela histórica del siglo XX. Universidad Austral de Chile, 2010.

**Holden, Stephen.** "Harsh Losses of Privilege." Movie review of *Disgrace*. (en línea) En: *New York Times*, 18 de septiembre de 2009.

<http://movies.com/2009/09/18/movies/18disgrace.html>.(consulta: 24 sep. 2009)

**Iser, Wolfgang.** *The Implied Reader*. Baltimore, Oxford: Johns Hopkins Press, 1978.

**Jauss, Hans Robert.** "Literary History as a Challenge to Literary Theory." *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: U of Minnesota P, 1982.

**Jimenes Torres, Ladys.** "Apreciaciones en torno a la NNH en América Latina." *Gilhec*, Universidad de Cartajena, Colombia, 2010.

**Jitrik, Noe.** "De la historia a la escritura: Predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana". *The Historical Novel in Latin America*. 1986.

JITRIK\_\_\_\_\_ *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.  
**Killian, Douglas and Alicia Kerfoot, ed.** *Student Encyclopedia of African*

*Literature*. London: Greenwood Press, 2008. 92-93.



**Kruger, Alet and Kim Wallmach.** "Research Methodology for the Description of a Source Text and its Translation(s)—a South African Perspective." *South African Journal of African Languages*. Vol. 17(4): 119-126.

**LaCapra, Dominick.** *Writing Trauma, Writing History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1991.

LEFEVER\_\_\_\_\_ *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2004.

**Lefevere, André, ed.** *Translation/History/Culture: A sourcebook*. London: Routledge, 2003.

**Lerman, Gabriel.** "Setenta veces siete". (en línea) En: *Radar libros*, 16 de marzo de 2008. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2976-2008-03-16.html> (Consulta: 15 sept. 2009).

**Meek, James.** "Coetzee critica a Coetzee en su nueva novela *Summertime*". (en línea) En: Suplemento *Revista Ñ*, 15 de agosto de 2009) [http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/15/\\_-01999293.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/15/_-01999293.htm)

**Moses, Michael Valdez,** guest ed. "The Writings of J.M. Coetzee." Special Issue, *The South Atlantic Quarterly*, 93, No 1 (1994). 111-131.

**Mullan, John.** *How Novels Work*. OUP: New York, 2010.

**Piotr, Kuhiwczak and Karin Littau, ed.** *A Companion to Translation Studies*. Cleveland: Multilingual Matters, 2007.

**Piro, Guillermo.** "La metáfora de los animales: Masacre de los que no hablan." (en línea) En: *Revista Ñ*, suplemento de Clarín, 12 de agosto de 2009. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/08/12/u-00412.htm>. (Consulta: 20 sept. 2009)

**Pizarro Cortes, Carolina.** “Debería aceptar yo sin más, las pararruchas y embustes de vuestros cronistas?” Las nuevas crónicas de indias como reescrituras del descubrimiento y la conquista. *Alpha*, número 31, diciembre de 2010.

**Pons, Maria Cristina.** “La Novela Histórica Latinoamericana de fin de Siglo XX-Perfiles latinoamericanos.” *Redalyc*, 15, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Méjico, 1999.

**Popovič, Anton.** *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Alberta University, 1976.

**Pym, Anthony, Shlesinger and Daniel Simeón, ed.** *Beyond Descriptive Translation Studies*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008.

**Rodriguez Sancho, Javier.** “Alejo Carpentier: nueva novela histórica e identidades en El reino de este mundo.” *InterSedes*. Vol. 5, número 9, Universidad de Costa Rica, 2005.

<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/issue/view/191>

**Royo, Amelia.** “Rosas y Perón, representaciones convergentes en el sistema literario argentino.” *Thesaurus*, tomo LIV, número 3, 1999.

**Saban, Karen, Freudenthal, David.** “A orillas del pasado: sobre la memoria en *El entenado* de Juan José Saer.” *Helix*, 2009.

**Saccomanno, Guillermo.** “El joven Coetzee”. (en línea) En: *Radar libros*, 16 de noviembre de 2003.

<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-813-2003-11-16.html> (Consulta: 5 agos. 2008).

\_\_\_\_\_."Poner el cuerpo". (en línea) En: *Radar libros*, 9 de Julio de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3106-2006-07-09.html> (consulta: 23 sept. 2009)

**Segall, Kimberley W.** *Pursuing Ghosts: The Traumatic Sublime in J. M. Coetzee's Disgrace*. *Research in African Literatures* - Volume 36, Number 4, Winter 2005, pp. 40-54. Indiana University Press.

**Spivak, Gayatri Chakravorty.** "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism," en "*Race, Writing and Difference*", 1986, 262-280.

\_\_\_\_\_. "How to Teach a 'Culturally Different' Text", *The Spivak Reader*, NY:Routledge, 1996.

**Stella, Julia.** "Las mil y una historias: *Foe*, de J. M. Coetzee." En *Poscolonialismo en literaturas anglófonas*. Saleme, Cecilia & Eugenia Flores de Molinillo, comp. Tucumán: UNT, 2007.

suplementos/libros/10-2283-2006-10-18.html (consulta: 15 sep. 2009)

**Toury, Gideon.** *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute, 1980.

\_\_\_\_\_ *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins, 1995.

**Turk, Tisha.** En "In the Canon's Mouth: Rhetoric and Narration in Historiographic Metafiction". Madison, The University of Wisconsin, 2005.

**Venuti, Lawrence, ed.** *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.

**Weissbort, Daniel and Astradur Eysteinnsson.** *Translation\_\_ Theory and Practice: a Historical Reader*. Oxford: OUP, 2006.

**Whitehead, Anne.** *Memory*. London: Routledge, 2009.

\_\_\_\_\_ *Trauma Fiction*. Edinburgh University Press, 2004.

**Zeiger, Claudio.** “Un tropezón no es caída”. (en línea) En: *Radar libros*, 26 de septiembre de 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1244-2004-09-26.html> (Consulta: 24 sept. 2009).