

La reescritura de los clásicos en la narrativa de J.M Coetzee

Margarita GARBISU BUESA

Universidad a Distancia de Madrid, UDIMA

RESUMEN

Es habitual encontrar en la obra del escritor sudafricano John Maxwell Coetzee la presencia de la propia literatura como motivo argumental de sus novelas: algunos de sus temas recurrentes son el momento de creación poética, la vinculación de sus personajes con el ámbito de las letras y la inclusión en sus tramas del mundo literario de escritores universales, esto es, la presencia constante de intertextualidad. El objetivo de este escrito es precisamente aludir a las numerosas referencias intertextuales de su narrativa, deteniéndonos en particular en *Foe* (1986) y *Elizabeth Costello* (2003). En ambas obras Coetzee recrea –casi reescribe– textos universales de Defoe y Kafka, empleando una interesante técnica: la sustitución del personaje varón del original por uno femenino en su particular versión.

Palabras clave: J.M.Coetzee, *Foe*, *Elizabeth Costello*, intertextualidad, literatura sudafricana, siglo XX.

ABSTRACT

It is not unusual to find in the work of South African author John Maxwell Coetzee the presence of Literature itself as a thematic motif of his narrative. Some recurrent topics include the actual moment of poetic creation, the close relationship between the characters and the World of Literature, and the inclusion in the plot of the literary world of universal writers. That is, the constant presence of intertextuality. The aim of this article is to identify and analyse the numerous intertextual references in his narrative. Specifically, in two of his books: *Foe* (1986) and *Elizabeth Costello* (2003). In both of them Coetzee recreates, almost rewrites, the universal texts of Defoe and Kafka, using an original technique: the substitution of the leading male character of the original work by a female one in his particular adaptation.

Key words: J.M.Coetzee, *Foe*, *Elizabeth Costello*, intertextuality, South African literature, 20th Century.

Cuando en 2003 fue galardonado con el premio Nobel de Literatura, John M. Coetzee era casi un auténtico desconocido en nuestro país. A excepción de *Desgracia* (1999), que sí contó con una gran aceptación, su restante narrativa apenas había sido leída por el público hispanico, a pesar de que gran parte de ella se había traducido a nuestro idioma. En este sentido, cuenta Sealtiel Alatríste que de *Foe*, publicada en 1988 en México por Alfaguara (que entonces él dirigía), vendieron tan solo cinco ejemplares (Alatríste 2003: 128). Ahora, en 2008, el panorama ha cambiado y Coetzee, además de ser conocido por el lector medio, es también objeto de admiración y estudio entre los investigadores españoles¹. Lo cual resulta fácilmente comprensible, porque la literatura de Coetzee encierra temas, personajes y técnicas, cuya riqueza y complejidad se percibe desde una primera lectura, que en seguida despierta muchas lecturas nuevas en la mente del lector, que se convierten en muchas más en la deformada mente del estudioso. Y esos temas, personajes y técnicas se repiten en buena parte de sus novelas, desde la primera –*Dusklands*, de 1974– hasta la última, *Diary of a Bad Year* (*Diario de un mal año*), de 2007. Uno de los temas reiterantes es el proceso de creación literaria o la propia teorización de la literatura, que suele ir de la mano del escritor y profesor universitario como personaje, y de la intertextualidad como recurso, terna que salpica si no a todas, sí a muchas de sus tramas. Es en la intertextualidad en la que aquí nos queremos detener, estudiándola en vinculación con los dos aspectos previos siempre que sea posible. Esbozaremos para ello una visión general de este procedimiento en su trayectoria, para ejemplificarlo después en dos de sus creaciones: *Foe* y *Elizabeth Costello*.

1. LA INTERTEXTUALIDAD EN COETZEE

La crítica considera que existe una frontera en la narrativa de Coetzee que se traza en 1999, con *Disgrace* (*Desgracia*), línea divisoria que también va a afectar al tratamiento de la intertextualidad. El motivo de esta división es el carácter alegórico que define a las novelas previas a la célebre obra, frente a la visión más realista, más apegada a una realidad específica de las creaciones posteriores. Así lo afirma Derek Attridge que ve en las primeras una serie de motivos que ayudan a la fábula alegórica:

¹ Sirva como ejemplo el número monográfico que la revista *La página* ha dedicado a su trayectoria: *La página* 71-72 (2008).

Their distance –with the exception of *Age of Iron*– from the time and place in which they were written, the often enigmatic characters [...] the scrupulous avoidance of any sense of an authorial presence, the frequently exiguous plots: all these encourage the reader to look for meanings beyond the literal (Attridge 2006: 63).

Lo cierto es que, según Attridge, ese carácter alegórico no deja de entenderse como una alusión oculta a Sudáfrica, con cuya situación política todo escritor allí nacido debía comprometerse. Pero al margen de ello, el estudioso también lo vincula con las constantes reflexiones sobre el acto de leer y escribir que inundan estos textos (Attridge 2006: 64), perspectiva desde donde realmente hay que entender las referencias intertextuales en estas primeras novelas².

A grandes rasgos, no resulta demasiado complejo intuir las. En *In the Heart of the Country* (*En medio de ninguna parte*) (1977), el lector nota la huella de Beckett por medio de una desgarradora historia estructurada en 266 secuencias que constituyen el diario de su protagonista, Magda, una mujer blanca, criada por sirvientes negros³. En *Waiting for the Barbarians* (*Esperando a los bárbaros*) (1980), un verso de Cavafys titula esta obra, cuyo argumento se sustenta en una defensa de los pueblos nómadas sudafricanos a través de un magistrado. En *Life and Times of Michael K* (*Vida y época de Michael K*) (1983), Coetzee recrea el kafkiano laberinto de la prosa de Kafka, con el personaje de K, un náufrago como Magda, que en tiempo de guerra en Sudáfrica, se

² Este interés por la metaliteratura en la narrativa de Coetzee enlaza con su propia situación vital, ya que se inició como escritor al tiempo que estudiaba Teoría de la Literatura. Aunque se licencia en Matemáticas en Ciudad del Cabo, tiene claro que quiere dedicarse a la creación literaria, para lo que en 1962 se traslada a Londres. Lejos del mundo intelectual que había soñado encontrar, allí trabaja en la IBM, y aplaca sus horas de soledad estudiando a distancia un Máster en Literatura por la Universidad de Ciudad del Cabo, y leyendo en la biblioteca del British Museum a Pound, Eliot, Ford Madox Ford (sobre quien realiza su tesis para el máster) y otros tantos. Su aventura inglesa termina a mediados de la década de los 60 con su traslado a Estados Unidos, donde se doctora en Literatura y Lingüística por la Universidad de Texas con un trabajo sobre Beckett, a la vez que empieza su carrera docente en la Universidad de Buffalo, entre 1969 y 1971. Es entonces cuando esboza su primera novela, que termina en Sudáfrica, adonde regresa tras serle denegada la renovación del visado por haber participado en una manifestación en contra de la guerra de Vietnam. El interés como teórico de Coetzee se volcó fundamentalmente en los modernistas estadounidenses, así como en otros grandes de la literatura del XX: a Pound y Eliot hay que añadir Kafka, Musil, Beckett, etc., autores todos ellos con una fuerte preocupación formal en su obra.

En el volumen *Doubling the Point* (1992), se recogen una serie de ensayos escritos por Coetzee entre 1970 y 1990, acompañados de varias entrevistas realizadas por David Atwell; la intención de Atwell no era otra que ver el paralelismo y la relación entre los ensayos teóricos y la creación literaria de esos años. En una de esas entrevistas, en la que opina sobre Kafka, Coetzee explica la presencia de otros referentes en su literatura: “[...] the absorption, in radical metafiction, of reference into the act of writing, so that all one is left with on the page is a trace of the process of writing itself” (Coetzee / Atwell 1992: 204).

³ En un plano más especializado, Atwell habla de la influencia de *The Story of an African Farm* (1883), novela de la también escritora sudafricana Olive Schreiner (Atwell 1992: 6).

intenta aislar del mundo que le rodea; en *Foe* (1986), realiza su particular lectura del *Robinson Crusoe* de Defoe; en *Age of Iron (La edad de hierro)* (1990), introduce alusiones constantes a Virgilio y a Shakespeare, por boca de la señora Curren, una mujer madura, antigua profesora de cultura clásica en la universidad, a la que han diagnosticado un cáncer; y finalmente, en *The Master of Petersburg (El maestro de Petersburgo)* (1994), recrea la vida de Fedor Dostoievsky con referencias a sus ideales, su obra, y acontecimientos concretos de su existencia como su reclusión en Siberia por motivos políticos, o su desmedida afición al juego.

A partir de *Desgracia*, como se ha comentado, su obra se aleja de una lectura alegórica, si bien las reflexiones literarias y metaliterarias se mantienen. Novelas que a partir de ese momento están ligadas a una realidad más concreta, más tangible, el texto primero se suele poner de manifiesto a través de la voz de un personaje –como ya había hecho en *La edad de hierro*–, y en concreto, a través de la voz de un intelectual, una especie de alter ego del propio Coetzee que, bajo diversos nombres y aspectos, se repite en todas sus obras⁴. Así se ve en *Desgracia*, con David Lurie, un profesor de literatura en la universidad de Ciudad del Cabo, que acaricia la idea de escribir un libro sobre Byron; en *Diario de un mal año* (2007), cuyo protagonista es un escritor australiano que participa en un volumen colectivo sobre los problemas del mundo actual, salpicado de constantes citas a sus maestros; y en *Elizabeth Costello* (2003), novela que, más que como tal, se define como una antología de conferencias, pronunciadas por Elizabeth Costello, la célebre autora de *La casa de Eccles Street*, obra cuya protagonista es Molly Bloom, la heroína de *Ulises*. Aunque *Elizabeth Costello* se publicó como volumen en 2003, algunas de sus conferencias habían sido escritas por Coetzee antes que 1999, el año de *Desgracia*. Por tanto, hay que considerarla como una obra a caballo entre las dos etapas del escritor.

Al margen de ello, y más allá de divisiones temporales, lo cierto es que *Elizabeth Costello* completa, junto con *El maestro de Petersburgo* y *Foe*, el trío coetzeeano en el que, según la crítica, el juego metaliterario es más evidente.

Sin embargo, en *Foe* y en *Elizabeth Costello* se repite un recurso, ausente en *El maestro*: en estas dos novelas Coetzee reescribe obras clásicas de la literatura universal,

⁴ Coetzee ha definido el papel del escritor como intelectual en *Giving Offense: Essays on Censorship*: “Complacent and yet not complacent, intellectuals, pointing to the Apollonian ‘Know yourself’, criticize and encourage criticism of the foundations of their own belief systems” (Poyner 2006: 2). Este es el papel que de sí mismo muestra; y prácticamente en todas sus novelas, alegóricas o no, el compromiso es palpable: el *apartheid* en Sudáfrica, el problema de los aborígenes o la discriminación son temas reincidentes en su narrativa.

fusionando el juego intertextual y el punto de vista femenino. ¿Cómo? A través de la sustitución de un personaje que en el texto primero era varón por una recreación del sexo opuesto en la versión propia. Este procedimiento añade más peso al ya de por sí rico universo femenino de su narrativa; porque hay muchas mujeres en las creaciones de Coetzee, mujeres fuertes (la señora Curren), mujeres débiles (Magda), pero siempre seres con una presencia protagonista, definitiva, extrema. Como Susan Barton, la protagonista de *Foe*, y como Elizabeth Costello, dos personajes a los que queremos dedicar la última parte de este trabajo por los motivos expuestos, e intentar vislumbrar algún punto en común en este especial uso del intertexto en las novelas que protagonizan.

2. FOE Y ELIZABETH COSTELLO

2.1. *Foe* (1986)

Empecemos por *Foe*, obra en la que, como se ha dicho, Coetzee recupera el mito de Robinson, en una más que reiterada admiración por Defoe⁵. Respeta elementos del original, claro está, aunque dispone a su antojo (respetuoso antojo) del texto, introduciendo diferencias definitivas. Una de ellas se encuentra en el narrador: recordemos que la obra del XVIII está narrada en primera persona por el propio Robinson, a quien además Defoe convierte en autor, cuando en su epígrafe inicial escribe:

The life and strange surprizing adventures of Robinson Crusoe, of York, mariner: who lived eight and twenty years all alone in an un-inhabited island on the coast of America, near the mouth of the great river of Oroonoque...

Y añade: “Written by himself” (Defoe 2003: 1).

En la de Coetzee el narrador sigue siendo en primera persona, pero, cumpliendo con lo enunciado previamente, es ahora encarnado por una mujer, Susan Barton, que

⁵ En *Stranger Shores: Literary Essays, 1986-1999* (*Costas extrañas. Ensayos, 1986-1999*), su primer volumen de ensayos, dedica un capítulo a Daniel Defoe y específicamente a *Robinson Crusoe*. Por otro lado, en alguna de las pocas entrevistas concedidas a la prensa ha mostrado su admiración por esta obra, de la que dice: “El libro resulta tan auténtico que, a lo largo del tiempo, mucho lectores han creído que era una historia real, escrita por un hombre llamado Robinson Crusoe” (Carlin 2002: 2).

inicia la primera parte de la novela (hay un total de cuatro) contando su propia historia a un destinatario, en principio, desconocido para el lector. Le relata su aventura como náufraga poco tiempo atrás en una isla cercana a la costa de Brasil, en donde se encuentra con dos extraños hombres: un negro llamado Viernes y un inglés, blanco, de unos 60 años y extraña indumentaria, llamado Robinson Crusoe (sin la “e” final)⁶. Comienza la monótona vida en la isla, el feudo particular de Crusoe, explica Susan, y ella y Viernes –que aquí es mudo– le obedecen en todo; Susan acaba convirtiéndose en su súbdito, y también en su amante. Tras un desesperante año, llega por fin la libertad en forma de mercante, el *John Hobart*, en el que los tres se embarcan. Crusoe muere en la travesía, con lo que, al contrario de lo que ocurre en el original, no llega a Inglaterra. Aquí finaliza la historia de los náufragos, y aquí finaliza el relato de Susan al misterioso receptor del que por fin desvela su identidad en el remate de la primera parte, cuando le dice:

Do you think of me, Mr Foe, as Mrs Crusoe or as a bold adventuress? Think what you may, it was I who shared Crusoe’s bed and closed Crusoe’s eyes, as it is I who have disposal of all that Crusoe leaves behind, which is the story of his island (Coetzee 1987, 45).

Por si queda alguna duda, Susan añade en el inicio de la segunda parte, narrada esta vez en forma epistolar:

I have set down the history of our time on the island as well as I can, and enclose it herewith. [...] You will wonder how I came to choose you, given that a week ago I did not so much as know your name. I admit, when I first laid eyes on you I thought you were a lawyer or a man from the Exchange. But then one of my fellow-servants told me you were Mr Foe the author who had heard many confessions and were reputed a very secret man (Coetzee 1987: 47-48).

Foe –esto es Daniel Foe, hijo de James Foe, apellidado desde 1690 “Defoe” por decisión propia y creador de *Robinson Crusoe*–, no es más que el autor en quien Susan

⁶ Recordemos que en el relato original Robinson había nacido en York en 1632, llega a la isla también cercana a la costa de Brasil en 1659 –con veintisiete años, por tanto– y permanece en ella veintiocho años, con lo que la abandona con la edad de cincuenta y cinco.

piensa para convertir en realidad eterna su historia. Para ello, en cartas sucesivas va plasmando sus recuerdos de la isla junto con reflexiones como esta:

Return to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty. For though my story gives the truth, it does not give the substance of the truth (I see that clearly, we need not pretend it is otherwise). To tell the truth in all its substance you must have quiet, and a comfortable chair away from all distraction, and a window to stare through; and then the knack of seeing waves when there are fields before your eyes, and of feeling the tropic sun when it is cold; and at your fingertips the words with which to capture the vision before it fades. I have none of these, while you have all (Coetzee 1987: 51-52).

Cabe ahora la pregunta: ¿Quién es Susan Barton? O mejor: ¿Por qué Coetzee no la convirtió en pleno alter ego del personaje de Robinson, haciéndole, como Defoe en el original, personaje, narradora y autora ficcional de la historia? ¿Por qué la introdujo sólo como personaje-narradora, desdoblado al Robinson original? Podría darse la siguiente respuesta: porque Robinson existía y Defoe también, y Coetzee, en su obra, introdujo a ambos como lo que en esencia son: a Robinson como personaje eterno, mito náufrago; y a Defoe, como creador del mito; y en consonancia con el sentido alegórico de su narrativa previa a *Desgracia*, convirtió a Susan Barton en mediadora de ambos, esto es, en la personificación del propio proceso de creación, concebido por Coetzee como la transmisión de una verdad existente a su creador. Así lo explica en una de las entrevistas a Attwell recogidas en *Doubling the Point*, al afirmar:

[...] the tendency of words to call up other words, to fall into patterns that keep propagating themselves. Out of that interplay there emerges, if you are lucky, what you recognize or hope to recognize as the true. [...] Truth is something that comes in the process of writing, or comes from the process of writing (Coetzee / Attwell 1992: 18).

No en vano el proceso de creación literaria es un tema recurrente en las partes 2, 3 y 4 de *Foe*, una vez que Robinson ha fallecido al final de la primera y el mito ha desaparecido; el lenguaje literario, la palabra hablada y escrita como medio de comunicación, el personaje como criatura independiente o el autor como transmisor de una realidad eterna, son algunas de las reflexiones que en ellas encontramos.

2.2. *Elizabeth Costello* (2003)

En *Elizabeth Costello*, como hemos adelantado, Coetzee repite técnica y sustituye de nuevo una voz masculina por una femenina, en su particular reescritura de los clásicos. Ya sabemos que Elizabeth Costello es una célebre literata, autora de una obra cuya protagonista es Molly Bloom; es australiana, vegetariana y tiene un carácter difícil. La novela recoge en ocho lecciones y un epílogo varias de las conferencias que Costello imparte en diferentes partes del mundo, algunas de las cuales versan sobre autores de la literatura universal. Cabe decir que seis de estas lecciones habían sido publicadas previamente en distintos medios, y algunas habían sido pronunciadas por el propio Coetzee en escenarios varios, pero siempre por boca de Elizabeth Costello⁷. Es decir, Coetzee creó este personaje no como protagonista de una novela, sino como “protagonista” de una serie de escritos o de conferencias llamémoslas teatralizadas, que el público oyente escucharía no sin algo de desconcierto⁸. Todos los estudiosos de Coetzee coinciden en que el autor buscó con este recurso representar al intelectual comprometido, por un lado, y, por otro, hallar en la escritora a un sustituto que articulara sin tapujos sus ideas más complejas, a la vez que aquellas que sólo pueden ser expresadas por una mujer. En palabras de Atwell:

⁷ La primera lección titulada “Realism” fue pronunciada en 1996 en el Bennington College de Vermont y apareció publicada en 1997 en *Salmagundi* (nº 114-115); la segunda –“The Novel in Africa”–, tomó forma en el artículo número 17 (1999) del centro Townsend para las Humanidades, de la Universidad de California en Berkeley; “The Lives of Animals” (lecciones 3 y 4) fueron editadas como volumen por la Princeton University Press, en 1999; “The Humanities in Africa” o lección 5 salió a la luz en Munich en 2001; la sexta, titulada “The Problem of Evil”, en la revista *Salmagundi* en 2003 (nº 137-138); y finalmente, “Letter of Elizabeth, lady Chandos”, el epílogo del libro, fue publicada por la Intermezzo Press de Austin (Texas) en 2002.

⁸ En este sentido merece la pena reproducir las palabras de Sealtiel Alatríste, quien explica en 2003 el recuerdo que guardaba de la conferencia “La novela en África” (la lección segunda de *Elizabeth Costello*) pronunciada por Coetzee años atrás en un congreso celebrado en Ciudad de México. Dice así: “La conferencia que dictó en aquel coloquio trataba sobre la novela en África. Escogió un modo curioso para llevarla a cabo: nos ofreció el relato de una escritora que escucha una conferencia sobre el mismo tema. Recuerdo que subió a la tarima del Colegio Nacional, que, apenas vio al auditorio, abrió una carpeta y empezó a contarnos un viaje en barco, en el que dos escritores dan sendas pláticas para entretener a los pasajeros. Mentiría si dijera que recuerdo la conferencia, pero guardo una memoria indeleble del pasmo con que el público lo escuchó durante casi una hora, y del aplauso con que acogieron el final” (Alatríste 2003, 129).

She enables Coetzee to fictionalize the writer-as-public-intellectual more directly. One may see her as a compromise and a surrogate: a compromise because through her Coetzee goes some way toward meeting the demands placed on him to step into the public limelight, and a surrogate because she does, to some degree, speak for him – when called on to speak publicly, Coetzee ushers her into sphere 2 instead, enabling him to stand back and observe the ironies and the play of positions (Attwell 2006: 33-34).

En las de Bell: “No doubt Costello is a defensive on liberating device: a way of getting certain things said for which passionate intensity is of the essence and which Coetzee does not feel able to say in his own voice” (Bell 2006: 174). Y en las de Wright: “Elizabeth Costello is a fictional character constructed by J.M. Coetzee, just as Coetzee is a fiction constructed by his critics. Despite the fact that Costello’s voice may not be Coetzee’s, neither is Costello’s voice her own” (Wright 2006: 197).

En suma, de acuerdo con la crítica, Costello nace como modo de distanciamiento o –como apuntamos desde un inicio– como ocasional alter ego de su creador, según lo cual Coetzee está ya cumpliendo con el recurso de cambiar el punto de vista de un hombre –el suyo– por el de una mujer. Pero no es esto lo que llama nuestra atención; lo que realmente llama nuestra atención es que, en una vuelta más de tuerca y como si de un juego de muñecas rusas se tratara, Coetzee repite este mismo procedimiento en una de las lecciones; específicamente, en la última de la serie, titulada “At the Gate” (“En la puerta”)⁹, publicada por primera vez en el volumen de 2003, y por consiguiente, posterior a la barrera echada por la crítica con *Desgracia*.

En ella, para tratar el problema de los aborígenes de Tasmania, el personaje de Elizabeth Costello sustituye a un personaje de, esta vez, Franz Kafka. Es fácil adivinarlo porque la propia escritora se lo transmite al lector cuando afirma: “The wall, the gate, the sentry, are straight out of Kafka” (Coetzee 2004a: 209). Bien: esa muralla, esa puerta y ese centinela forman parte de una trama en la que Costello se ve inmersa, ya que, en este teatrillo que Coetzee ha organizado, la autora llega a un pueblo cuyo nombre se desconoce –posiblemente italiano– y debe ser interrogada por un tribunal para atravesar la puerta del lugar al que debe acceder. Las semejanzas nos llevan directamente a *El proceso*, pero más concretamente y como indica Lucy Graham, a “Ante la ley”, el relato que Kafka después incluyó en el capítulo “En la catedral” de la

⁹También juega con este recurso en el epílogo, la “Carta de Elizabeth, lady Chandos”, pero de un modo algo diverso, lo que lo excluye de nuestro análisis.

mentada novela (Graham 2006: 225). Allí, un campesino pide la entrada en la ley; aquí es Costello quien la pide; allí el campesino es interrogado por el guardián; aquí, es Costello la interrogada por un juez, recordado al propio Josef K. En el interrogatorio, cuando Costello es preguntada por su profesión, responde de este modo:

I am a writer, and what I write is what I hear. I am a secretary of the invisible, one of many secretaries over the ages. That is my calling: dictation secretary. It is not for me to interrogate, to judge what is given me. I merely write down the words and then test them [...] ‘Dictated by whom?’ she expects them to ask. And she has her answer ready: ‘By powers beyond us’ (Coetzee 2004a: 199-200).

Con estas palabras Costello está esbozando su pensamiento literario: la fe en el escritor como mediador de una verdad preexistente. Llegados a este punto, cabe ahora repetir la pregunta planteada previamente para Susan Barton: ¿Quién es aquí Elizabeth Costello? ¿Qué papel específico desempeña? Sin duda alguna y como diría Atwell, la de sustituto del autor, la de pleno alter ego de Coetzee, quien esta vez emplea su voz para exponer sus propias ideas sobre la creación literaria. Ya las había mostrado teóricamente en *Doubling the Point*, pero no olvidemos que también las había mostrado ficcionalmente a través de Susan Barton, en quien personificó el proceso de creación literaria, al convertirla en el puente entre Robinson y Defoe de una verdad existente.

Allí se valió de la alegoría en su juego intertextual, como en todas sus obras previas a *Desgracia*; aquí se ha valido de la voz del personaje, sustituta de la suya propia, en el más complejo rompecabezas metaliterario de todas sus obras posteriores al 99. Pero sean del momento que sean, lo que une a *Foe* y *Elizabeth Costello* es que en ellas Coetzee sencillamente se está valiendo de la voz femenina para dar forma a sus dudas literarias. Esto no era del todo nuevo en su narrativa, ya que en *En medio de ninguna parte* Magda buscaba en la literatura la verdad que la vida le había negado y al final de la obra lanzaba extraños mensajes implorando un autor. Pero Magda fue una criatura creada enteramente por el escritor; ahora, en cambio, Coetzee opta por hablarnos del proceso de creación literaria reescribiendo criaturas literarias; y así, en *Foe*, Susan Barton camina entre un autor muerto y un mito universal y en “En la puerta”, Costello reencarna a un personaje eterno, sustituyendo a un autor vivo: él mismo, J.M. Coetzee. Y esta es la original diferencia de estas dos obras con su predecesora.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATRISTE, S., «El raro caso de Coetzee», *Revista de Occidente* 271 (2003), 127-133.
- ATTRIDGE, D., *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*. Chicago / Londres: University of Chicago 2004.
- «Against Allegory. *Waiting for the Barbarians, Life & Times of Michael K*, and the Question of Literary Reading», en: Poyner, J. (ed.): *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006, 63-82.
- ATTWELL, D., «Editor's Introduction», en: Coetzee, J.M., *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Cambridge / Londres: Harvard University Press 1992, 1-13.
- «The Life and Times of Elizabeth Costello. J. M. Coetzee and the Public Sphere», en: Poyner, J. (ed.): *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006, 25-41.
- BELL, M., «What is it Like to Be a Nonracist? Elizabeth Costello and J.M. Coetzee on the Lives of Animals and Men», en: Poyner, J. (ed.): *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006, 172-192.
- CANEPARI-LABIB, M., *Old Myths – Modern Empires. Power, Language and Identity in J.M. Coetzee's Work*. Bern: Peter Lang AG 2005.
- CARLIN, J., «John M. Coetzee», *El País. Babelia* (30-XI-2002), 2-3.
- COETZEE, J.M., *Foe*. Londres: Penguin 1987.
- *Desgracia*. Barcelona: Mondadori 2000. Traducción de Miguel Martínez-Lage
- *En medio de ninguna parte*. Barcelona: Mondadori 2003. Traducción de Miguel Martínez-Lage.
- *Esperando a los bárbaros*. Barcelona: DeBolsillo 2004. Traducción de Concha Manella y Luis Martínez Victorio.
- *La edad de hierro*. Barcelona: DeBolsillo 2004. Traducción de Javier Calero.
- *El maestro de Petersburgo*. Barcelona: DeBolsillo 2004. Traducción de Miguel Martínez-Lage.
- *Costas extrañas. Ensayos, 1986-1999*. Barcelona: Debate 2004. Traducción de Pedro Tena.
- *Foe*. Barcelona: Mondadori 2004. Traducción de Alejandro García Reyes.
- *Elizabeth Costello*. Barcelona: Mondadori 2004. Traducción de Javier Calvo.

— *Elizabeth Costello*. Londres: Vintage 2004a.

— *Vida y época de Michael K*. Barcelona: Mondadori 2006. Traducción de Concha Manella.

— *Diario de un mal año* Barcelona: Mondadori 2007. Traducción de Jordi Fibla.

— *Inner Workings. Literary Essays 2000-2005*. Londres: Harvill Secker 2007.

COETZEE, J.M. / D. ATTWELL, *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Cambridge / Londres: Harvard University Press 1992.

DEFOE, D., *Robinson Crusoe*. Londres: Penguin 2003.

GRAHAM, L., «Textual Transvestism. The Female Voices of J.M. Coetzee», en: Poyner, J. (ed.): *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006, 217-235.

POYNER, J.(ed.), *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006.

WRIGHT, L., «A Feminist-Vegetarian Defense of Elizabeth Costello. A Rant from an Ethical Academic on J.M. Coetzee's *The Lives of Animals*», en: Poyner, J. (ed.): *J.M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press 2006, 193-216.