

## ELIZABETH COSTELLO *EX MACHINA*: TEDIO NARRATIVO Y JUEGO METALÉPTICO EN *SLOW MAN*

ELIZABETH COSTELLO *EX MACHINA*:  
NARRATIVE TEDIUM AND METALEPTIC GAME IN *SLOW MAN*

Jose VALENZUELA  
jose.vruiz@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo explora, desde la perspectiva de los estudios literarios cognitivos, el proceso de recepción y dificultosa transportación literaria de la figura del lector real o empírico de la novela *Slow Man* de J.M. Coetzee. Para ello, se aborda el juego metaléptico producido por la aparición de su escritora ficcional, Elizabeth Costello, a la hora de combatir de forma explícita a lo largo de las páginas de la novela el tedio narrativo en que está sumido su protagonista, Paul Rayment.

**Palabras clave:** J. M. Coetzee. Metalepsis. Emociones. Cognición. Transportación literaria.

**Abstract:** This article explores, from the perspective of cognitive literary studies, the process of reception and difficult literary transportation of the figure of the real or empirical reader of the novel *Slow Man* by J.M. Coetzee. To do this, the metaleptic game produced by the appearance of its fictional writer, Elizabeth Costello, is addressed when it comes to explicitly combating throughout the pages of the novel the narrative tedium in which its protagonist, Paul Rayment, is immersed.

**Keywords:** J. M. Coetzee. Metalepsis. Emotions. Cognition. Literary transportation.

## Introducción

En su reseña de *Slow Man*, John Lanchester describe la obra como una novela sobre la dificultad de escribir novelas. Interpreta que Paul Rayment no quiere ser el protagonista y que, en contra de los deseos de Elizabeth Costello —su autora dentro del universo ficcional de la novela—, el personaje no quiere convertirse en el héroe en que ella pretende convertirlo (Lanchester, 2005: 6). Vista desde esta perspectiva, *Slow Man* se une a *Elizabeth Costello* y *Diary of a Bad Year* en una tríada de obras que sitúan el ejercicio de autoría como eje principal del relato (Attwell, 2010: 217). Si en *Elizabeth Costello* se aborda a través de distintas conferencias que imparte la protagonista y en *Diary of a Bad Year* es el autor uno de los personajes que mediante sus ensayos transmite sus reflexiones sobre la creación literaria y muchos otros temas, en *Slow Man* Coetzee recurre a un giro ontológico en que creadora y creación comparten universo para desconcierto del lector<sup>1</sup> y reflexión sobre los límites de la capacidad decisoria del autor en su propia obra.

El giro del que hablamos no es otro que la metalepsis, una figura narrativa que, según Gérard Genette, supone la transgresión de los niveles narrativos a través de la ruptura de la frontera entre el universo de la narración y el de la historia (2004). Al difuminar los límites entre lo real y lo imaginario, este fenómeno puede generar en el lector un efecto perturbador, lúdico o de carácter autorreferencial al hacerle consciente de la naturaleza artificiosa de la construcción narrativa. En relación con su uso en *Slow Man*, la metalepsis del autor es un recurso metanarrativo caracterizado por una transgresión en la que el creador de un universo diegético accede al mismo, adquiriendo el mismo nivel ontológico que sus creaciones.

La confusión que aporta el uso de la metalepsis para fundir los mundos de Elizabeth y Paul, creadora y criatura respectivamente, tiene aquí todo el sentido al querer representar esa dificultad fenomenológica en las páginas de la obra. El insistente juego de referencialidades de los personajes es un dispositivo heurístico cuyo cometido es alertar al lector sobre la complejidad en las relaciones entre autor, narrador y personaje (Wicomb, 2009: 8). Una lección que no es tanto sobre la lectura como sobre la relectura, ya que *Slow Man* requiere que el lector tenga que interpretar continuamente la naturaleza de las relaciones existentes entre los distintos niveles de realidad de la obra.

Además, la presencia de la metalepsis, lejos de ayudar a diferenciar los distintos niveles ontológicos en que se moverían los distintos participantes de la construcción narrativa, sirve de traba pero a la vez de pista de tal complejidad creativa. Si en novelas como *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles el traslado entre universos se ve claramente diferenciado según sea el mundo real del lector, el mundo ficcional del autor y el mundo ficcional de su creación literaria, en el caso de *Slow*

---

1 Nos referiremos continuamente a la figura del lector para estudiar su recepción de los textos y la interpretación que hace de los mismos. Pese a que en un primer momento este tipo de acercamiento podría suponer el uso de la figura del lector virtual —figura a la que se dirige la obra, y hacia quien el escritor desarrolla la narración suponiendo ciertas cualidades, facultades e inclinaciones (Prince, 1980: 9)—, del lector implícito —figura idealizada del lector que en la creación de una obra literaria se tiene en mente y al que está destinada (Booth, 1974: 126-130)— o del lector ideal —aquel que comprendiera a la perfección el texto—, nuestra intención es la de imaginar en todo instante la figura del lector real o empírico, suponiendo todas las posibilidades de interpretación cuando así lo requiera el análisis. Todo significado es una forma de traducción y la traducción múltiple, la polisemia, es la regla y no la excepción en este tipo de trabajos (Bruner, 1988: 17). Debemos leer e interpretar de manera múltiple si queremos extraer todo el significado de un texto.

*Man* los mundos de Elizabeth Costello y Paul Rayment conforman una unidad ontológica a partir de un uso de la metalepsis que desorienta al lector a la hora de situar a cada uno de ellos en el conjunto de la obra. ¿Es Costello un *deus ex machina* que pierde sus poderes de creador para pasar a vivir como uno más de los personajes de su propia novela? Al intervenir en su relato, ¿lo hace como autora o como protagonista?

De hecho, cuando Paul Rayment sufre un accidente de tráfico y pierde una de sus piernas en la primera página de *Slow Man*, nada parece indicar la naturaleza metaficcional del texto. La narración avanza con la convalecencia de su protagonista, la primera etapa en el hospital, su negativa a ponerse una prótesis<sup>2</sup> y el posterior confinamiento en su apartamento, pero nunca se sale de los límites de una narración de corte ilusionista. A partir del retorno a su hogar, la dependencia de Paul pasa a ser el motor de la historia, llevándole a conocer a distintas cuidadoras hasta llegar a Marijana, inmigrante croata de mediana edad de la que se enamora.

Esta primera etapa de *Slow Man* muy probablemente se caracterice en su lectura por cierto tedio narrativo. A excepción del atropello inicial, nada sucede en la trama que nos mantenga intrigados por lo que va a suceder a continuación y el protagonista, lejos de poseer una personalidad que nos lleve a desarrollar cierta simpatía hacia su persona, sigue en la línea del David Lurie de *Disgrace* o del señor C de *Diary of a Bad Year*. Personajes solitarios, poco complacientes para un lector que va perdiendo progresivamente el interés por los acontecimientos del cada vez más reducido universo de la narración.

Para obstaculizar la empatía, Coetzee se vale de un arranque de novela aséptico donde los hechos, desde el accidente hasta las distintas descripciones del cuidado de Paul Rayment en el hospital, están descritos sin incorporación de elementos emocionales a la voz narrativa —aunque sí a los gestos de personajes como el médico—. Así, por ejemplo, cuando se habla por primera vez sobre la pierna que va a ser amputada se hace desde una distancia crítica, sin implicación por parte de esa voz narrativa:

‘Save your leg,’ repeats the doctor. ‘We are going to have to amputate, but we will save what we can.’

Something must happen to his face at this point, because the young man does a surprising thing. He reaches out to touch his cheek, and then lets his hand rest there, cradling his old—man’s head. It is the kind of thing a woman might do, a woman who loved one. The gesture embarrasses him but he cannot decently pull away (Coetzee, 2006: 5).

Coetzee dirige la mirada del lector no hacia los sentimientos del protagonista o hacia su cuerpo, sino hacia la comparación que realiza entre el gesto compasivo del médico y el de una mujer, gesto que lo avergüenza y, con ello, evoca ese sentimiento de vergüenza también en el lector. El escritor

---

2 Es muy sugerente en relación con la amputación de Paul Rayment el siguiente fragmento del ensayo que Coetzee dedica al escritor Aharon Appelfeld: «[e]mpezar una nueva vida parecía requerir un deliberado esfuerzo de olvido: “[se] aprende a vivir sin memoria del mismo modo que se aprende a vivir sin un miembro del cuerpo”» (Coetzee, 2004: 221). Siguiendo este hilo de pensamiento, la dificultad del señor Rayment para aceptar su nueva condición física podría estar directamente relacionada con su incapacidad para empezar una nueva vida y, teniendo en cuenta la presencia de Elizabeth Costello, con su incapacidad de generar las condiciones necesarias para una narración con un mínimo de interés.

busca la objetivación de los acontecimientos de la novela por parte del lector, una objetivación que aporte el extrañamiento hacia hechos aparentemente normales.

Esa misma incomodidad se transmite durante toda la etapa posterior en el hospital, por ejemplo, mediante la mención constante de las diferencias existentes entre la vejez del protagonista y la juventud de los que le rodean. Cuando se habla de la amputación se dice lo siguiente: «[i]n a younger person they might perhaps have gone for a reconstruction» (7), y cuando instalan a otro anciano en su habitación: «Two oldsters; two old fellows in the same boat» (12). Son continuas las alusiones a esa nueva situación en la que Paul Rayment tiene un papel secundario y donde el tiempo pasa a ser protagonista. Ya sea el tiempo que transcurre en el presente, cuando Coetzee escribe: «[t]he nights are endless», «[t]he hands have not stirred. It is as though they have to push their way through glue» o directamente, «[t]ime is gnawing away at him» (11), como hablando sobre su escaso futuro en frases como la siguiente: «but to him there is no future, the door to the future has been closed and locked» (12—13), o «[h]e will leave no trace behind, not even an heir to carry on his name» (19).

Sin embargo, lo que en una primera lectura se podría interpretar como una mala decisión narrativa del autor, es en realidad parte de una meticulosa estrategia mediante la que jugar con esa sensación de desinterés y aburrimiento que probablemente nazca en la mayoría de lectores. Coetzee, demostrando un amplio conocimiento del modo en que debe manipular las emociones de sus lectores, prepara el terreno para la reflexión posterior sobre las discusiones entre el personaje principal de *Slow Man* y su creadora en ese mundo ficcional. Que la transportación ficcional al universo narrativo<sup>3</sup> haya sido dificultosa es el meditado resultado de un autor que necesita convertir al protagonista de su obra en alguien con poco interés. Sin esa razón, Elizabeth Costello no tendría excusa para aparecer en sus páginas.

La aparición de la escritora y sobre todo la mención que hace de la primera frase de la novela en el siguiente fragmento:

Heavily she seats herself again, squares her shoulders, and begins to recite. ‘The blow catches him from the right, sharp and surprising and painful, like a bolt of electricity, lifting him up off the bicycle. Relax! he tells himself as he tumbles through the air, and so forth (81).

obliga al lector a replantearse la estructura narrativa y ontológica de *Slow Man*, modificando de forma inevitable su estrategia de lectura al encontrarse frente a una obra que de golpe ha adquirido un carácter no ilusionista. Tal como define Kenneth Pellow, es el juego metaficcional de Coetzee, ese *truco post-Pirandelliano* de incluir al «autor» como un personaje más, lo que dota a la novela de gran parte de su peso temático. Todas las consideraciones teológicas que se plantean en la obra generan en Paul Rayment una gran incertidumbre al desear ser un agente libre temiendo que su destino está predeterminado, un rasgo muy cercano a la condición humana pero que en el caso de Paul se ve exacerbado por el hecho fundamental de que Elizabeth Costello es su autora (Pellow, 2009: 549). Es inevitable establecer la semejanza entre esta obra y la *Niebla* de Unamuno (1983), donde su protagonista, Augusto Pérez, tras ser abandonado por la que iba a ser su esposa, Eugenia Domingo del Arco, decide

---

3 El concepto de transportación proviene de la teoría de la inmersión en la lectura que Richard Gerrig propuso por primera vez en su obra *Experiencing Narrative Worlds* (1993) y que Melanie Green ha estado desarrollando de forma empírica desde principios de las pasadas dos décadas (Green, 2004; Green y Carpenter, 2011).

ir a visitar a Don Miguel de Unamuno, su creador, antes de suicidarse. En el diálogo entre escritor y personaje, el Unamuno de la obra explica a Augusto que no puede suicidarse porque no existe al ser una invención suya.

El desenlace de la obra de Unamuno cobra un gran interés desde el punto de vista del análisis metaficcional de la obra. El Unamuno ficcional dice a Augusto que él mismo lo matará y unas páginas después Augusto muere, irónicamente, tras comer demasiado y sentirse mal. El epílogo indica que fue un suicidio del personaje, mientras que el post-epílogo, escrito con la voz del propio Unamuno, indica lo contrario, que fue él quien decidió matarlo. En el caso de *Slow Man*, Elizabeth Costello se diferencia en dos rasgos principales del Unamuno de *Niebla*. En primer lugar, la escritora no es omnipotente como Unamuno y es incapaz de acabar con la vida de Paul Rayment, lo que le lleva a visitarlo para tratar de convencerlo de interpretar otro papel en la obra. En segundo lugar, mientras que el Unamuno ficcional se corresponde con el real en una relación de identidad, Costello es un personaje puramente ficcional sin esa referencia directa. El lector habitual de Coetzee sospecha que Costello es un alter ego a través del que el escritor sudafricano expresa algunas de sus opiniones sobre el mundo, pero no se produce la misma relación identitaria entre creador (ficcional) del personaje y creador (real) de la obra.

Coetzee ofrece así un juego metaléptico donde autora y personaje comparten el mismo universo narrativo. Elizabeth ha decidido intervenir para cambiar el rumbo de una historia aburrida por culpa de un personaje aburrido. Por su parte, Paul no quiere más que estar tranquilo y vivir instalado en la rutina que le rodea, apartándose del papel que Costello pretende asignarle. La escritora desea que Paul Rayment se comporte como un héroe literario y, en concreto, como Don Quijote (Aubrey, 2010: 96). Al rechazar Paul ese papel, la novela trata sobre un héroe literario que simplemente no se comporta como Don Quijote pese a que su entorno —lector incluido— así lo espera. Es Paul un protagonista anodino e insulso que pese a contar con las características habituales de la que sería una figura idónea para provocar empatía en el lector —persona mayor, débil, necesitada, sin familia, que se asocia a una empatía estratégica de buena voluntad— pone continuamente trabas emocionales en nuestra recepción lectora para evitar esa creación de lazos afectivos.

Coetzee continúa con la idea presentada en *Foe* (1986) y *The Master of Petersburg* (1994) de hacer protagonista al escritor —Defoe y Dostoievski, respectivamente—, pero en *Slow Man* le da una nueva vuelta de tuerca al hacer que la escritora, Elizabeth Costello, sea a su vez un ser ficcional que ha utilizado en otras ocasiones como figuración paródica de su propia persona. La elección del autor de emplear a Costello y no crear un nuevo personaje suma un carácter intertextual dentro de la obra del propio Coetzee que añade nuevos matices a la interpretación que podemos hacer de la novela.

El conocedor de la producción del escritor sudafricano sabe de la existencia de *Elizabeth Costello*, y sabe que Coetzee la emplea a modo de máscara para expresar sus opiniones sobre cuestiones como la creación literaria u otras más alejadas del mundo literario como el animalismo. Partiendo de esa premisa, entender que la presencia de Costello en *Slow Man* es, de alguna manera, la presencia del propio autor, aporta un nuevo nivel de complejidad en las relaciones entre autor, narrador y personajes. Un nivel que lejos de aparecer plasmado en las propias páginas de la obra, surge del conocimiento del lector y por tanto, de la manera en que rellena los espacios de indeterminación de la novela.

Porque *Slow Man* es otra muestra de las obras de Coetzee cuyo objetivo está en generar una reflexión en el lector sobre la creación literaria necesaria para comprender el sentido de la obra. Nada

queda al azar dentro del proceso creativo del escritor e incluso lo que puede parecer un arranque aburrido para la novela se puede convertir, si el lector es capaz de comprender la intención del escritor, en un recurso indispensable sin el que la obra perdería gran parte de su razón de ser.

### 1. La transportación dificultosa al mundo de Paul Rayment

El fenómeno de la transportación literaria se basa en un conjunto de procesos mentales por los que el lector se siente involucrado cognitivamente, emocional e imaginariamente en la historia narrada (Holland, 2009: 40). El principal efecto de este fenómeno es que los personajes son percibidos como personas reales con mente propia (Keen, 2010; Zunshine, 20) y el mundo donde tienen lugar los acontecimientos cobra vida en nuestra imaginación (Garrido, 2011: 114).

Para lograr que se produzca la transportación del lector es necesario que se cumplan ciertas condiciones que predispongan su mente a dicho proceso cognitivo. Aspectos como las expectativas de lectura, el conocimiento previo sobre el tema, libro o autor son de gran importancia a este respecto, así como las características personales de cada lector (las conocidas como *diferencias individuales*), la propia construcción textual de la obra y por último los factores situacionales como pueden ser la comodidad durante la lectura o el cansancio que pueda tener el lector a la hora de empezar a leer (Green, 2004).

Si dirigimos nuestra atención hacia la construcción de la primera parte de *Slow Man*, nada parece indicar que no sea posible el efecto de la transportación literaria. El universo en que se mueve Paul Rayment, ese universo que, como escribe Coetzee, «has contracted to this flat and the block or two around, and it will not expand again» (25), es descrito de una forma que ayuda al lector a crear una imagen mental del mismo y de los acontecimientos que van sucediendo en él:

When the ambulancemen bring him home, Sheena is ready and waiting. It is she who reorganises his bedroom for him, supervises the cleaning woman, instructs the handyman where to install rails, and generally takes over. She has already drafted a day-by-day schedule for the two of them covering meals, exercises, and what she calls SC, stump care, which she tapes to the wall above his head (23).

Habiendo leído ese fragmento el lector es capaz de imaginar esos primeros momentos tras la vuelta de Paul a su casa, el trajín de los cambios necesarios para adaptarla a las nuevas condiciones de su inquilino e incluso el papel de Sheena en todo ello. Las escenas costumbristas se suceden y permiten así al lector ir imaginándolas gracias a las descripciones que Coetzee va incorporando, tales como la del uso del retrete:

The first test of his physical powers comes when, with Sheena supporting his elbow, he attempts to use the toilet. The sitting-down manoeuvre defeats him: the left leg, the leg left to him, is as weak as putty. Sheena purses her lips (23).

El lector cuenta con información suficiente como para imaginar vívidamente la situación que está teniendo lugar: la cuidadora le sostiene por el codo, Paul se siente derrotado porque su pierna izquierda es tan débil como si fuera de masilla. Incluso podemos imaginar a Sheena frunciendo la boca, lo que evoca una imagen mental de lo que sucede en casa del señor Rayment. Toda esa información sirve en primer lugar para visualizar las escenas que se van sucediendo, pero a su vez nos permiten ir captando información sobre sus personajes y así tener unos modelos mentales que nos sirvan para

imaginarlos como personas (Zwaan, 2015). Tras la descripción del uso del retrete, Coetzee continúa con los lavados de Paul:

‘Back to the bed at once,’ she says. ‘I’ll fetch you the potty.’

She calls the bedpan the potty; she calls his penis his willie. Halfway through a sponge bath, before dealing with the stump, she pauses and puts on a baby voice. ‘Now if he wants Sheena to wash his willie, he must ask very nicely,’ she says. ‘Otherwise he will think Sheena is one of those naughty girls. Those naughty naughty girls’ (23-24).

Mediante una secuencia de acciones sencilla se está dando mucha información sobre Sheena y su comportamiento, lo que a su vez permite al lector rellenar todos los espacios de indeterminación del carácter de la cuidadora con sus propias inferencias. Mente infantil, persona que trata a los ancianos como niños... Coetzee da al lector la oportunidad de crear el dibujo mediante la unión de los puntos que va ofreciendo sobre Sheena, o esbozando directamente ciertas emociones que provoca en el protagonista, como cuando en voz del narrador dice lo siguiente: «[h]e puts up with Sheena until the end of the week» y más adelante, en voz del propio Paul, «I cannot abide her» (24).

Una narración que presentaba un arranque con un gran potencial como fuente de conflicto parece irse desinflando poco a poco a medida que avanza el relato. Paul vive recluido en su hogar y no parece hacer nada para revertir esa situación. Las cuidadoras se suceden y el interés por cualquier nuevo acontecimiento en la narración que rompa con nuestro horizonte de expectativas se va apagando. Si la historia no destaca por una trama que nos atrape y no existen otros factores —sean estéticos, o discursivos— que retengan nuestra atención, el lector puede perder las ganas de seguir pasando página. Y *Slow Man* no solo cuenta con una trama con pocos acontecimientos a reseñar en su primera parte, sino que la narración de estos se realiza de una forma estéril y mecánica que unida a la aridez de su protagonista —un personaje huraño y cerrado a cualquier experiencia— rompe en gran medida las posibilidades de transportación a su universo narrativo.

Sin embargo, mientras que el arranque de la novela es totalmente aséptico y ausente de emociones, la situación cambia cuando Paul conoce a Marijana y empieza a sentirse interesado por ella. El relato pasa a llenarse de menciones continuas al enamoramiento que poco a poco va naciendo en el protagonista: «It is on the day of the book-dusting that what had been a mild interest in Marijana, an interest that had not amounted to more than curiosity, turns into something else» (50); «It is Marijana’s smile, lingering in his memory, that brings about the longed-for, the long-needed change» (72); o «I love you. That is all» (76) son ejemplos de fragmentos que atraen la atención del lector por su contenido emocional y pueden dar pie a que nazca el interés por lo que puede venir a continuación e incluso a sentirse identificado por el contenido emocional del relato. El amor es uno de los grandes temas de la literatura y la mayoría de lectores es conocedora (cuando no ha sentido de forma directa o indirecta) emociones parecidas, lo que puede provocar cierta resonancia entre los acontecimientos de la historia —acentuados por el desamparo del personaje— y los de sus experiencias personales (Iser, 1972; Gerrig, 2010).

Por lo tanto, tras un arranque deliberadamente carente de emociones, Coetzee va jugando con el contraste entre el afecto que va naciendo en su protagonista y la falta de empatía que el lector siente hacia él. Esta disparidad probablemente cause dificultades en el lector a la hora de sentirse transportado al universo narrativo de la historia, aunque no tiene por qué impedir que ese proceso tenga lugar. A fin de cuentas, se ha provocado un cambio en el horizonte de expectativa del lector con la aparición

de Marijana y la reacción que ha causado en Paul, y esa variación puede ser suficiente para mantener su atención en el relato.

Hasta ese punto nada parece sugerir que la narración se escapa de las características habituales de una ficción ilusionista: el mundo construido es verosímil y no existe ninguna transgresión de la ontología del universo narrativo. Ni los personajes apelan al lector ni delatan su condición ficcional. Tampoco se juega con la intertextualidad ni existen recursos metadiscursivos como en otras obras del escritor. Pero todo cambia cuando un personaje inesperado realiza su súbita aparición mediante un *deus ex machina* perfectamente planeado. Elizabeth Costello entra en acción y, presentándose como la escritora y creadora del relato de la vida de Paul Rayment, desbarata toda posibilidad de lectura compatible con una transportación literaria cómoda para el lector.

Para nuestra sorpresa, *Slow Man* se convierte en una metaficción que a partir del uso de esa abrupta metalepsis explora la naturaleza autorreferencial de la obra y sus efectos en el lector. La transportación literaria se ve dificultada sobremanera ante las continuas referencias al texto que estamos leyendo y con ello Coetzee exige del lector su mirada más crítica para comprender los mecanismos que construyen la obra y la relación que ésta tiene con nosotros. La frontera antes perfectamente definida entre nuestro mundo real y el mundo narrativo se hace porosa y nuestra estrategia de lectura tiene que adaptarse a esa nueva situación.

## 2. Rompiendo fronteras ontológicas

La mayoría de obras de Coetzee abordan la problemática de los límites y las zonas fronterizas. No nos estamos refiriendo solo al sentido de la relación metatextual entre texto y lector, sino también a las constantes alusiones de Coetzee a su propia autoría y a la naturaleza de la autoría en sí misma (Kossew, 2009: 61). La frontera según Coetzee separa el aquí del allí, el yo del otro, el humano del animal, el cuerpo y el alma, y el contraste en todos estos niveles de sentido se ve reflejado en obras como *Waiting for the Barbarians*, *Foe*, *Disgrace*, *Diary of a Bad Year* y, por supuesto, *Slow Man*. En la carrera del autor es tan importante la clara separación entre los que quedan a ambos lados de esa frontera como la ambigüedad que reside en ella, y en esas obras tenemos muestras de ambos acercamientos.

Coetzee requiere de esta manera una gran atención por parte del lector para poder captar la multitud de matices que construyen la complejidad de sus obras. Tal como hemos ido comentando, debemos desarrollar una mirada crítica sobre las mismas, lo que en ocasiones puede dificultar nuestra disponibilidad para sentirnos transportados a los mundos que el escritor crea en sus libros.

Incluso cuando la narración aparenta alejarse de cualquier aspecto metatextual y con ello nos permite sentirnos transportados a los acontecimientos que tienen lugar en ella, muchas veces estaremos obviando parte del contenido subyacente al texto narrativo. El propio arranque de *Slow Man* es una muestra de esta situación. Leída de un modo ilusionista, la novela empieza con el atropello de Paul Rayment, su estancia en el hospital y posterior recuperación en el hogar. Sin embargo, ciertos detalles introducidos en el texto pueden dar pistas hacia otras direcciones que más adelante promueven nuevas interpretaciones metanarrativas.

Por ejemplo, el inicio del segundo capítulo cuenta con una escena que parece surgir del estado adormecido en que Paul está instalado tras el accidente. El narrador dice lo siguiente:

Something is coming to him. A letter at a time, clack clack clack, a message is being typed on a rosepink screen that trembles like water each time he blinks and is therefore quite likely his own inner eyelid. E-R-T-Y, say the letters, then F-R-I-V-O-L, then a trembling, then E, then Q-W-E-R-T-Y, on and on (3).

El lector parece estar presenciando durante la lectura de estas líneas el propio acto de escritura, el sonido de las teclas, primero componiendo una palabra sin sentido (E-R-T-Y), luego «frívolo» —escrito como *FRIVOLE*, cuya E final puede estar apuntando al origen francés del protagonista—, y por último QWERTY, que sin tener ningún significado se refiere a la distribución de las primeras teclas en una máquina de escribir o un ordenador. Una combinación de letras que puede estar apuntando hacia los inicios, sea de la propia escritura del texto real o, desde el punto de vista de Paul, de la dificultad de convertirse en un personaje literario (Wicomb, 2009: 9). Visto desde esa perspectiva, la metanarración empieza mucho antes de la aparición del personaje de Elizabeth Costello.

Sin embargo, el carácter metaficcional de *Slow Man* se presenta de forma explícita cuando Elizabeth Costello entra a la casa de Paul Rayment con intención de provocar cambios en la vida que el personaje está llevando hasta el momento y que poco tiene que ver con la de cualquier héroe literario. Costello está rompiendo con la frontera ontológica que separa a creador y creación para compartir con su personaje el universo ficcional que ella mismo ha creado. A diferencia de *Foe*, donde era un personaje femenino el que va en busca de un autor, en *Slow Man* es la novelista quien va en busca de su personaje (Pellow, 2009: 530). Este juego narrativo hace que los acontecimientos de la novela, así como los personajes, no tengan una relación realista entre ellos por sus diferencias ontológicas, pero Coetzee realiza un abordaje de esta situación que sí que sigue ese tipo de narración ilusionista. Gracias al uso de la metalepsis, si observáramos los sucesos sin saber de qué hablan los personajes, podríamos asegurar que se trata de una novela de corte convencional.

La peculiaridad de este recurso narrativo puede llevar a un mayor desasosiego que en el caso de las metaficciones diegéticas donde queda perfectamente definido el terreno del autor y el de los personajes. En esas obras es fácil identificar la posición del escritor en un estrato ontológico separado del de sus personajes, ya que las intervenciones de éste, así como su universo al completo, quedan acotados en un discurso separado del de sus creaciones. Sea el autor una representación fiel a la realidad empírica o una imagen totalmente ficcional, la narración permite identificar cada uno de los estratos ontológicos y nos ayuda a crear un mapa mental del relato tal como muestra la siguiente figura:

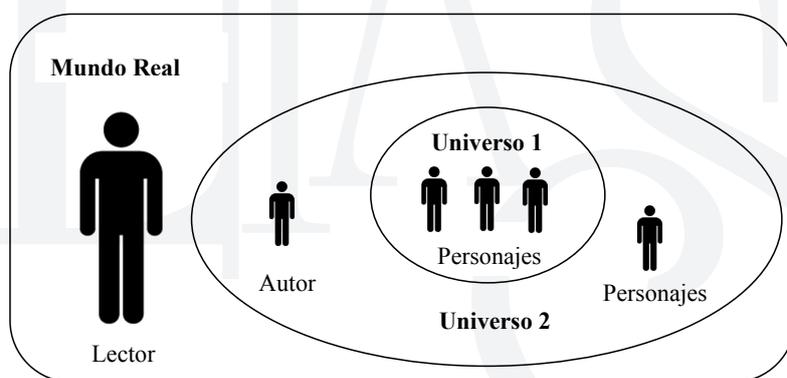


Figura 1. Esquema de relaciones ontológicas durante la lectura de una metaficción diegética

En la recepción de este tipo de obra, el lector se siente transportado en una primera etapa al Universo 1, mundo narrativo donde tiene lugar el relato principal y donde viven los personajes que ha creado el autor del Universo 2 —que puede a su vez tener su correspondencia en nuestro mundo a través del escritor real—. Cuando la figura del autor aparece de forma explícita en el relato y rompe de esa forma la inmersión del lector en el primer nivel del relato, acostumbra a darse la situación de que no interrumpe la transportación a ese segundo universo que lo contiene (Universo 2). Por lo tanto, el marco no se rompe sino que se expande para incluir al autor como otro personaje ficcional de la obra literaria (McHale, 1987: 198). El autor se convierte así en otra herramienta para la exploración y explotación de la ontología. Funciona a dos niveles teóricos distintos dentro de la estructura ontológica: como vehículo de hechos autobiográficos dentro del mundo ficcional que contiene a su vez el submundo de su creación —lo que hemos llamado Universo 2—, y como el creador de ese mundo, ocupando un nivel visiblemente superior a este (McHale, 1987: 202).

La ruptura de la transportación se convierte así en una redirección del foco del lector hacia el mundo del autor, que a su vez puede contar con otros personajes dentro de su mismo nivel ontológico. Esta modalidad metaficcional se puede interpretar de esta forma como una ruptura parcial de la transportación del lector, ruptura que reconduce la atención hacia el mundo narrativo intermedio entre la ficción principal y el mundo real del lector.

Por el contrario, la metalepsis empleada en *Slow Man* difiere de la modalidad anterior en la relación que existe entre los universos 1 y 2. Si en el caso de la metaficción clásica los mundos de autor y personajes estaban perfectamente separados por una frontera ontológica, en el caso de la metalepsis se produce la situación descrita en la siguiente figura:

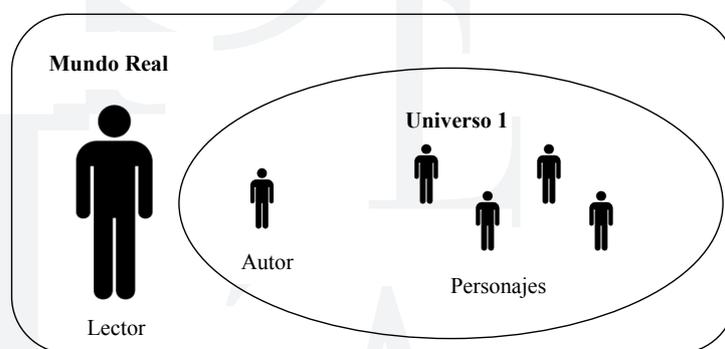


Figura 2. Esquema de relaciones ontológicas provocado por la metalepsis

La aparición de Elizabeth Costello no reconduce al lector desde el universo inicial a un segundo universo separado ontológicamente, sino que los fusiona en un único mundo narrativo que autor y personajes comparten. Se produce una violación de los niveles narrativos. Es ella la que parece entrar en el mundo de Paul Rayment siguiendo el concepto clásico de metalepsis como transgresión, donde el autor se inmiscuye en su ficción como figura de su capacidad creadora (Genette, 2004: 24-25), teniendo en cuenta que en el caso de *Slow Man* no es Coetzee quien realiza el traslado diegético, sino su alter ego ficcional. Es, por así decirlo, la representación ficcional de una metalepsis dentro del propio relato donde la supuesta autora real, Elizabeth Costello, entra en el mundo ficcional de su obra para poder manipular los acontecimientos que están teniendo lugar —y que están siendo escritos por ella—.

Como decíamos, este tipo de metaficción se hace más difícil de gestionar por parte del lector, ya que la explicación formal que debe encontrar a esta relación entre creador y creaciones no es tan inmediata como la de una metaficción clásica. Como describe Jorge Lagos en su artículo sobre esta figura retórica, «la incorporación [de la metalepsis] descoloca al lector empírico de textos literarios porque la narración rompe con su propio verosímil instaurado» (2011: 83).

Costello mantiene cierto misterio sobre su identidad en los primeros instantes que comparte con su personaje. Esos momentos permiten a Coetzee jugar con el lector y su percepción de lo que está sucediendo. Cuando la mujer dice lo siguiente: «‘Bad heart,’ she says, fanning herself. ‘Nearly as much of an impediment as’ (she pauses to catch her breath) ‘a bad leg’» (80), el narrador esconde el detalle de la relación entre creación y creador y añade: «[c]oming from a stranger the remark strikes him as inappropriate, unseemly» (80). Se nos sitúa así en el punto de vista de Paul Rayment, quien asiste a una situación que, como a nosotros, le desconcierta.

De hecho, Costello añade un punto de suspense a su presentación diciendo lo siguiente:

‘I was going to say I was from the State Library,’ she says. ‘I was going to introduce myself as one of the Library’s volunteers, come to assess the scale of your donation, the physical scale, I mean, the dimensions, so that we could plan ahead. Later it would have come out who I actually am’ (80).

También da algunos detalles personales de Paul, ayudando o tal vez confundiendo al lector con las posibles relaciones que puede haber entre esos dos personajes. Pero no es hasta un poco más adelante cuando podemos unir todas las piezas y comprender que Elizabeth Costello es la autora ficcional del libro que estamos leyendo. La mujer pide a Paul que le dé la mano y dice lo siguiente:

‘So,’ she says. ‘I am rather a doubting Thomas, as you see.’ And when he looks puzzled: ‘I mean, wanting to explore for myself what kind of being you are. Wanting to be sure,’ she proceeds, and now he is really losing her, ‘that our two bodies would not just pass through each other. Naïve, of course. We are not ghosts, either of us — why should I have thought so? Shall we proceed?’.

Heavily she seats herself again, squares her shoulders, and begins to recite. ‘The blow catches him from the right, sharp and surprising and painful, like a bolt of electricity, lifting him up off the bicycle. Relax! he tells himself as he tumbles through the air, and so forth’ (81).

Costello se descubre en ese instante como la escritora de una novela en la que de alguna manera ha logrado corporeizarse. El fragmento es exactamente el mismo que el arranque de *Slow Man*, lo que requiere de nuestra atención y de un uso de la memoria a más largo plazo que la que estamos acostumbrados a utilizar durante la lectura —la conocida como memoria de trabajo—. No todos los lectores son capaces de recordar con facilidad ese fragmento textual separado más de ochenta páginas del punto actual, pero muy probablemente recuerden la situación que da lugar a todos los acontecimientos que han llevado al protagonista frente a su autora. Paul está, en una situación que mezcla autorreferencia y metaficcionalidad, escuchando cómo le cuentan su propia historia; de alguna manera, le están leyendo *Slow Man* (Aubrey, 2010: 97). Además, el gesto de Costello de dar la mano a Paul se puede entender como una exploración de los límites ontológicos de su persona y la de su personaje, con lo que comprendemos que la autora está experimentando por primera vez con este tipo de relaciones ficcionales. La corporeidad de Paul no solo se hace relevante en ese fragmento. Su amputación señala al lector la frontera de su vida entre el pasado sin discapacidad y la nueva condición a la que se

resiste a formar parte, rechazando cualquier prótesis que confirme su estatus de minusvalía (Kossew, 2009: 65).

Volviendo a Costello, la incredulidad y cautela que demuestra en cada uno de sus pasos acompañan a la inverosimilitud de un relato que con mucha probabilidad lleva a un estado de desasosiego en el lector por su extrañeza. Con la metalepsis narrativa empleada asistimos a la fusión de narrador y mundo narrado, lo que como resultado provoca una ruptura total de la relación entre los elementos de la narración y de la historia, y una dislocación de la estructura novelesca merced a la ruptura de las normas que rigen el relato (Lagos, 2011: 84). Si en obras como *Niebla* existe una relación de identidad entre autor empírico y autor representado, en el caso de *Slow Man* la figura de Costello no corresponde con la del autor empírico (Coetzee), sino que es una portavoz de las ironías teóricas del propio escritor que ya utiliza en la obra *Elizabeth Costello* (2003), tratándose de una intertextualidad condicionada con esa obra ya que, sin ella, Costello no existiría. Gracias a esa peculiaridad, Coetzee se permite emplear la voz de la escritura para ironizar sobre la tradición literaria y con ello sobre cuestiones como por qué un personaje no puede ser un hombre lento y aburrido. Además, gracias a la naturaleza de inmigrante de Costello en términos de mundos posibles —llegando al mundo en que Paul es un nativo— el lector puede ser aún más consciente de la naturaleza artificiosa de un texto que destaca su espacio intertextual a través de esa *identidad transmundo* respecto a la transmigración de personajes entre universos ficcionales (McHale, 1987: 56).

En ese sentido, David Lodge advierte en su reseña de *Elizabeth Costello* que esta obra requiere una segunda lectura pese a la que sigue ofreciendo una lectura ambigua, en parte debido a la forma en que la «novela» mezcla y transgrede las convenciones genéricas (Lodge, 2003). Que sea precisamente el personaje de Costello el que aparece en las páginas de *Slow Man* hace de su presencia un dato revelador sobre las intenciones de Coetzee. Una novela de aparente corte ilusionista se convierte en una obra metaficcional y autorreferencial a partir del uso de la metalepsis. Un gesto que los lectores que conozcan la obra de Coetzee y, en concreto, al personaje de Elizabeth Costello, dota de significaciones adicionales a su lectura de este relato.

La metalepsis que protagoniza Costello, y que cumple con el principio enunciado por Genette —intrusión del narrador o narratario extradiegético en el universo diegético (1971: 244)— evidencia el afán de Coetzee de cometer una infracción contra las normas de construcción del relato (Lagos, 2011: 86). El escritor presenta una ilusión de realidad adecuada para sus reflexiones irónicas sobre la tradición de la novela a través de un personaje que ha nacido con ese fin. Con ello, la fusión de mundos de autora y personaje causa en el lector una sensación de desasosiego o extrañamiento cercano al que Borges describía en *Magias parciales del Quijote*:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro Las Mil y Una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en él también los escriben (1974: 669).

Eso es precisamente lo que sucede con la aparición de Elizabeth Costello en *Slow Man*. La novela deja de ser una historia sobre un hombre con una pierna amputada y sin futuro ni pasiones para convertirse en un texto profundamente metanarrativo e intertextual, aunque logra que sigamos

interesados en el destino de los personajes y no dejemos de emocionarnos con la historia. *Slow Man* es una novela también sobre la construcción de una ficción narrativa, el poder e importancia de las historias, y la complicada relación entre un escritor y sus personajes (Aubrey, 2010: 99), y todo a través del prisma irónico de la máscara que es Costello para su autor empírico, Coetzee.

Se produce de esta forma la reacción que venimos asociando a la literatura de Coetzee, quien nos recentra en nuestro mundo real para desarrollar una mirada crítica sobre el acto de creación de la obra. En el caso de *Slow Man*, debemos además sumar lo yermo de un universo que se desprende de la vida de Paul Rayment y que apenas provoca ningún interés. Esta dificultad de sumergirnos en el mundo del relato tiene la finalidad de permitirnos mantener una perspectiva crítica ante el proceso de lectura gracias a la distancia que tomamos respecto a la narración. Podemos enjuiciar el truco de la metalepsis y sobre todo los motivos que han llevado al lector a emplearlo.

El lector se ve obligado a mantener una inteligencia vigilante frente a cada detalle de la trama. Nunca puede estar seguro de lo que es real o imaginado en el mundo narrativo, e incluso como dice el propio Paul, de si todo lo que sucede está pasando en vida o si tiene lugar después de ésta (Kossew, 2009: 66). Partiendo de que la aparición de Costello es indudablemente la intrusión metatextual de una autora que rompe el efecto de realidad que estaba produciendo la narración hasta ese momento, el resto de asunciones está sembrado de una duda causada por la propia escritora:

For both Paul and the reader, the remainder of the textual journey will be in company with Elizabeth who, it appears, like the ‘gods’ has the power to guide and control the narrative and therefore Paul’s fate as a character within it. Yet Elizabeth emphasizes her own mortality, suffering a heart complaint and looking ‘white about the gills’ (83). The boundary between ‘real’ and ‘imagined’, ‘life’ and ‘death’, ‘real life’ and ‘text’ is thereby made problematical. Elizabeth is both visitor and visitation, recalling the classical threshold between life and afterlife (the portal or gate), between gods and mortals, which is, by its very nature, a permeable boundary (Kossew, 2009: 67).

Ese es probablemente uno de los rasgos que mayor desconcierto provoca en el lector la presencia de Costello en el relato. A diferencia de otros autores que se presentan como dioses, la escritora no tiene ningún problema en aceptar sus limitaciones, entre ellas el control que tiene sobre Paul: «‘You came to me,’ she says. ‘In certain respects I am not in command of what comes to me’.» (81). Coetzee está jugando en ese fragmento con la idea pirandelliana del autor que una vez ha creado un personaje es incapaz de controlar sus actos.

Son muchos los escritores que han reflejado esa idea en su proceso creativo. William Faulkner decía que una vez daba a luz al personaje y éste se ponía de pie y comenzaba a moverse, lo único que podía hacer era trotar detrás de él con un papel y un lápiz tratando de mantenerse cerca el tiempo suficiente para escribir lo que dice y hace (Stein 1956). Joseph Conrad hablaba de amistad cuando se refería a Charles Marlow, uno de sus personajes más célebres, cuya relación se había hecho más íntima con el paso de los años y la reaparición en varias novelas (1902).

La figura de Costello cumple con las condiciones descritas por Faulkner sobre el trabajo del escritor, una figura omnisciente pero en ningún caso omnipotente, quedando simplemente como un personaje encargado de observar atentamente al protagonista y guardar registro de sus acciones en lugar de crearlas desde el material de su imaginación. Coetzee describe en este sentido que la relación entre autor y personaje, lejos de ser una cuestión de dominio unidireccional, es de hecho una relación de dependencia recíproca (Vermeulen, 2013: 664).

La presencia de Costello en su anterior obra, *Elizabeth Costello*, sirve además para dotar de mayor profundidad intertextual a este personaje que al resto, lo que de alguna forma la sitúa en un estado de mayor presencia ficcional. No limitándose a lo que el lector pueda recordar de esa otra novela, el escritor introduce detalles de la vida anterior de Costello a través de los otros personajes. Cuando Paul comienza a recordar quién es la autora descubrimos que ha leído algunos artículos suyos e incluso que «[h]e tried once to read a book by her, a novel, but gave up on it, it did not hold his attention» (82). Costello es algo más que un personaje de *Slow Man*: su grado de ficcionalidad, situado en un nivel adicional al de Paul o Marijana, queda expresado a partir de su presencia en otras obras de Coetzee.

Sin embargo, esa superioridad ontológica de Costello no queda reflejada en sus múltiples limitaciones. Sumadas a sus múltiples achaques, las menciones a su omnipresencia pero no omnipotencia aparecen a lo largo del relato y no dejan que olvidemos que Costello ha entrado en su propia creación sin ser capaz de controlar los acontecimientos a voluntad. Y no solo eso. La escritora tampoco tiene una idea clara de qué es lo que tiene que realizar, reflejando así otra de las cuestiones comunes en la creación literaria: El bloqueo del autor. Esta situación se hace especialmente visible cuando Costello culpa a Paul Rayment de su inactividad pero no es capaz de proponer soluciones al relato para que este vuelva a ser interesante:

‘What case would you prefer me to make?’ he says. ‘What story would make me worthy of your attention?’.

‘How must I know? Think of something’ (84).

Elizabeth empuja a Paul a que cambie de vida, que recapacite, pero a la vez no sabe cómo lograrlo. Se siente encerrada por una historia de la que no tiene control pero que, como dice en distintas ocasiones, simplemente vino a ella: «You occurred to me —a man with a bad leg and no future and an unsuitable passion. That was where it started. Where we go from there I have no idea. Have you any proposal?» (85).

La dificultad añadida para el lector deriva de que Coetzee no se limita a desarrollar esta metalepsis narrativa y hacer patente la irrupción del autor en su propia obra, sino que juega continuamente con el discurso de los distintos personajes para añadir más confusión. Por ejemplo, en un punto del relato Paul llega a la conclusión errónea de que la escritora está simplemente recopilando datos de su vida para una futura obra que se pueda inspirar en él. En cambio, desde nuestra perspectiva sabemos mucho más que el protagonista: Costello está escribiendo *Slow Man* (Pellow, 2009: 534).

Que leamos una obra que alude a sí misma y a su proceso de creación añade una autorreferencia sobre la que muchos autores han escrito aludiendo no solo a la literatura sino a otros campos como la música, las matemáticas o la lógica. Douglas Hofstadter ha analizado ese fenómeno mediante el concepto de los *bucles extraños*. Este tipo de estructuras fueron propuestas por el autor en su obra *Gödel, Escher, Bach* (1987) y pueden resumirse como bucles en una estructura jerarquizada que al moverse hacia arriba o hacia abajo a nivel jerárquico acaban en el punto de inicio. Hofstadter lo define así en su obra *Yo soy un extraño bucle*:

Lo que quiero decir por «bucle extraño» es —aquí va, de todos modos, una primera punzada— no un circuito físico abstracto, sino un bucle en el que, en la serie de etapas que constituyen el ciclo-alrededor, hay un cambio de un nivel de abstracción (o estructura) a otro, lo que se siente como un movimiento hacia arriba en una jerarquía de alguna manera y, sin embargo, los sucesivos

«hacia arriba» cambian a su vez para dar lugar a un ciclo cerrado. Esto es, a pesar de la sensación de que salgan cada vez más de su propio origen, uno termina, con el consiguiente choque, exactamente donde se había comenzado. En resumen, un bucle extraño es un lazo de retroalimentación paradójica a nivel cruzado (2008: 101).

Tal como se puede observar en las dos obras de Hofstadter, los bucles extraños son estructuras que pueden apreciarse en campos como la música, las matemáticas o el propio estudio de la mente (un cerebro pensando cómo piensa un cerebro). La literatura no queda exenta de este tipo de estructuras y la metaficción es el ejemplo paradigmático: una obra ficcional que hace referencia a sus propios mecanismos.

En *Slow Man* el bucle extraño funciona de la siguiente manera: Elizabeth Costello aparece en la obra que está escribiendo, y con su aparición está a su vez generando contenido para la misma obra. Visto en una estructura de niveles, tenemos a Elizabeth Costello (escritora, primer nivel) que está escribiendo la historia de Paul Rayment (personaje, segundo nivel), en la que aparece Elizabeth Costello (personaje, segundo nivel) escribiendo la historia que estamos leyendo (tercer nivel que salta al primer nivel).

Gracias al bucle extraño que se produce con la aparición de Elizabeth Costello en *Slow Man*, el lector puede afirmar que sabe algo que Paul Rayment desconoce, y es que su relación con Costello es la de una creación con su creadora. De algo que inicialmente sospechamos por las líneas que repite Costello sobre el inicio de la obra vamos teniendo mayor seguridad a partir de su creciente rol en los acontecimientos y en sus habilidades y conocimientos no realistas en relación con lo que sería una obra de carácter ilusionista. Costello sabe cosas que nadie podría saber sobre la vida de Rayment, así como de muchas otras personas porque aunque «han llegado a ella», es su autora y cuenta con toda esa información (Pellow, 2009: 536). Esa posición de superioridad se puede apreciar en las continuas peleas con su personaje protagonista, quien no comprende los motivos de la aparición de esta mujer:

‘And why should I put up with that? What if I refuse?’.

‘You must put up with it. It is not for you to say’ (87).

Además, una vez superada la primera etapa de incapacidad de Costello de proponer soluciones tiene lugar un episodio que refleja muy bien el carácter intrusivo de la autora en la vida de su protagonista. Costello pretende dar continuidad a una subtrama que había esbozado en las primeras páginas de la novela y que había quedado en una simple anécdota: el cruce con la mujer ciega en el ascensor del hospital. La autora intenta que Rayment cese en cualquier intención que tenga en su relación con Marijana y que recuerde a Marianna. Se excusa en que nada de lo que pasa en nuestras vidas carece de significado, para a continuación ponerle al corriente de la vida de la mujer con gafas oscuras. Esta situación es una nueva muestra de que Costello es la creadora ficcional de esa historia, ya que conoce al detalle toda interioridad de la vida de la mujer ciega.

Es durante la lectura de estas páginas cuando el contraste entre las limitaciones de Costello a la hora de provocar los acontecimientos del relato y su omnisciencia se ve mejor reflejado. Pasamos de las reflexiones de Rayment sobre por qué esa mujer sabe tanto de él —«[i]t is as if she were reading his diary. It is as if he kept a diary, and this woman crept nightly into the flat and read his secrets. But there is no diary, unless he writes in his sleep» (97)— a situaciones en la que Costello admite su escaso poder en ciertas cuestiones, como podemos leer en el siguiente fragmento:

[a]nd no, the other Marijana, the nurse woman, was not my idea, if that is what you are wondering. There is no system for these things» (99) o «I say it again: this is your story, not mine. The moment you decide to take charge, I will fade away. You will hear no more from me; it will be as if I had never existed» (100).

En cambio, de los datos que sí ha creado no guarda ningún tipo de reparo en demostrar que conoce tanto los aspectos externos de un personaje como los privados. De Marianna dice lo siguiente:

It so happens that Marianna is at a loose end today. Does not know what to do with herself. Be in the cafe on the corner, Alfredo's I think it is called, at five this afternoon, and I will bring her to you. Dress up, even if she can't see. I will bring her, then I will bid adieu. Don't ask me how I do these things, it's not magic, I just do them (101).

Y si hay un momento en que esta ambivalencia queda reflejada de forma explícita en el propio discurso es hacia el final del breve encuentro entre Rayment y Marianna. Es la respuesta de esta última la que abre distintas interpretaciones que el propio Rayment parece no haber entendido (Pellow, 2009: 537):

'Mrs Costello does not know everything. She cannot know what I do not know.'  
'Yes' (106).

¿A qué se está refiriendo Marianna? Podemos comprender que ese sí da la razón a Rayment y con ello acepta que la señora Costello no lo sabe todo, pero también se puede comprender como un sí en contra de la argumentación del protagonista. No existe una respuesta única sobre qué interpretación es la correcta, y precisamente en esa ambivalencia radica la fuerza de esa breve afirmación. El lector es libre de elegir, de forma más o menos deliberada, el sentido del sí de Marianna; puede cambiar su juicio en función de lo que lee a continuación; o simplemente puede entender el juego de Coetzee y dejar un espacio de indeterminación.

Además, el papel de Marianna no queda reducido a ese encuentro, ya que sirve más adelante para describir de nuevo el proceso creativo de Costello. Siempre a través de Rayment, la autora parece realmente interesada en el potencial de la mujer ciega e incluso provoca al protagonista con la posibilidad de centrarse en ella al decirle «[d]rop you, take up Marianna: maybe I won't, maybe I will. Who knows what one may not be driven to» (117). La breve aparición de Marianna parece haber dado suficiente material como para captar la atención de Costello —y al hacer esto explícito, también capta la atención del lector—, algo que se destapa en el relato a través de un pensamiento de Paul, que duda de si él será «simply one passage among many in Marianna's quest for love» (118). Sumado a que un poco más adelante, el protagonista encuentra un texto del cuaderno de Costello donde aparece un personaje femenino de identidad desconocida, el lector cuenta con información suficiente como para pensar que tal vez esa posibilidad de abandonar a Paul Rayment y centrarse en Marianna puede acabar cumpliéndose en el relato principal de *Slow Man*.

No es hasta unas cuarenta páginas más adelante que conocemos el motivo por el que Costello se empeña en provocar a Paul para que sea ese héroe que él se niega a ser: «Should I abandon you and start anew somewhere else? I am sure that would make you happy. But I can't. Too much of a blow to my pride. No, I have to press on to the end» (155).

Estos juegos entre autora y personaje son continuos y dificultan en gran medida la transportación del lector al abordar de manera explícita el propio proceso de creación de la obra que tiene en

sus manos. Paradójicamente, sus conversaciones adoptan un tono de narración ilusionista que no perjudica que se produzca esa misma transportación, lo que lleva a un importante contraste entre los acontecimientos narrados y la naturaleza de estos. La construcción de *Slow Man* sigue apareciendo en sus propias páginas, pero temporalmente deja de hacerlo de forma explícita y lo hace desde el discurso de Costello y Rayment. Sin embargo, la situación cambia cuando la escritora hace referencia exacta a un fragmento que poco antes hemos leído:

*He finds her by the riverside, sitting on a bench, clustered around by ducks that she seems to be feeding — it may be simple, as an account, its simplicity may even beguile one, but it is not good enough. It does not bring me to life. Bringing me to life may not be important to you, but it has the drawback of not bringing you to life either (159).*

En este párrafo, Costello es capaz de devolver nuestra atención a la superficie textual y alejarnos así de la transportación al mundo que habita junto a su personaje. Y no solo nos permite prestar atención a esas palabras poco antes leídas, sino también a la reflexión que hace de ellas. La escritora destaca la simplicidad del texto y con ello la poca capacidad para hacerle cobrar vida, lo que irónicamente es el efecto último de toda transportación del lector en una obra ficcional. En este juego metaléptico autorreferencial, Coetzee no solo vuelve a fundir en uno los mundos de creador y creación sino que la fisura apunta su foco de atención sobre sí misma y sobre su función de ruptura de la ilusión de un mundo narrativo. Costello acepta que la construcción simbólica que ha hecho de sí misma no le hace cobrar vida, yendo en contra de la definición que se hace sobre la transportación literaria y sobre su capacidad de hacer cobrar vida a los personajes en la mente del lector a partir de su interpretación de la obra (Green, 2004).

Las reflexiones sobre la capacidad creadora de la autora vuelven más adelante, haciendo mención al proceso por el que un personaje nace en la mente del escritor. Como es de suponer, cuando un personaje es imaginado, éste tiene que empezar a andar para que el propio escritor sea capaz de imaginarle una personalidad, unas emociones, una mente. De alguna forma, el autor emplea sus habilidades de interpretación de mentes ajenas con personajes nacidos de su propia creación imaginaria, de forma que poniéndolos en situaciones hipotéticas los ve actuar de la forma que su propia mente haya decidido que sea la más coherente. Es el caso de Paul Rayment, a quien Costello confiesa lo siguiente: «It is new to me, Paul, I promise you. You came to me with no history attached. A man with one leg and an unfortunate passion for his nurse, that was all. Your prior life was virgin territory» (195).

## Conclusiones

*Slow Man* es una de las obras de Coetzee que mayor desconcierto generan en el lector por la súbita ruptura de sus expectativas. Si la primera mitad de la obra parece indicar que estamos leyendo una ficción de carácter ilusionista sin mayor repercusión en cualquier aspecto literario que no sea la propia historia de Paul Rayment, la repentina y sorpresiva intrusión de Costello cambia totalmente las reglas del juego y nos sitúa frente a una obra muy consciente de sí misma, donde el relato y sus personajes no dejan de emplear referencias hacia la naturaleza de la propia obra y donde el ritmo de la narración pasa a ser conducido por el conflicto existente entre una escritora que ha caído en un bloqueo creativo y un protagonista que no desea cumplir con el papel que ella espera que interprete.

Ese inesperado cambio de hábitos perceptivos en nuestra lectura es probablemente la mayor fuente de desasosiego durante la recepción de la obra, pero no la única. Todo está hilado de forma que

nada ni nadie cumpla con un papel cómodo para el lector. El protagonista es huraño, frío, carente de empatía y sobre todo de la capacidad para poder provocarla. La narración de su atropello y posterior hospitalización se desarrolla de forma mecánica y despojada de toda emoción.

Su primera etapa en el hogar no es mucho más reconfortante y mantiene un tono aséptico con el que narra la aparición de distintos personajes que siguen la estela antipática de Paul Rayment. Solo la presencia de Marijana parece provocar un cambio en la narración, ya que los sentimientos del protagonista hacia ella cobran vida y nos permiten plantearnos una posible trama a partir del conflicto que puede nacer de estos dos personajes. Lamentablemente, Paul parece empeñado en mostrarse incapaz de generar una trama con suficiente interés para el lector.

Es en ese momento cuando Elizabeth Costello hace su aparición y rompe nuestros hábitos de descodificación genérica del texto. La escritora hace acto de presencia en su propio relato porque su personaje no es capaz de crear una historia convincente. La escritura de *Slow Man* toma de esta forma el protagonismo de la narración y Paul, Costello o Marijana se convierten en personajes explícitamente ficcionales a través de los que transmitir las inquietudes de un escritor, Coetzee, respecto a la creación literaria. Tal como describe Zoë Wicomb:

Paul, however, fails to act and thus to embody characterness; his story cannot be written, and Coetzee's wary representation references a subject in the real world that is not yet fully transformed or animated into a character whose actions should drive the story; in other words, the imagination and the writing process are shown to be agonistic (2009: 9).

Esta no es la primera vez que alguno de los personajes del escritor sudafricano se revela y salta de nivel ontológico o provoca la intertextualidad con otros títulos literarios. En muchas de las obras de Coetzee existen recursos similares al de la aparición de Costello dentro de su propio relato. Tal como hemos visto con anterioridad, *Foe* es probablemente el ejemplo paradigmático de este tipo de transgresión de fronteras ontológicas. Si recordamos, esta obra, hipertexto de *Robinson Crusoe* y de *Roxana*, ambos títulos de Daniel Defoe, llega a presentarnos en la misma habitación al personaje de Daniel Defoe, escritor; a Susan Barton, la protagonista de la obra y, dentro de ese mundo narrativo, verdadera superviviente del naufragio atribuido exclusivamente a Crusoe; a Friday, mudo acompañante de Susan; y a Susan Barton hija, referencia a *Roxana* y nacida de la pluma de Defoe dentro de la obra con el único objetivo de dotar de un sentido literario a la historia de la Susan náufraga.

Sea a través de la intertextualidad de sus obras, de la autorreferencia hacia el carácter ficcional de los personajes o, en general, del carácter reflexivo de sus distintas creaciones, Coetzee logra construir un espacio común en todos sus textos ficcionales e incluso en aquellos que, como veremos en *Summertime*, pretender explorar los límites de la narrativa autobiográfica.

Existe por tanto una recurrencia en las obras de Coetzee a la hora de construir espacios que promueven en los lectores la reflexión a un nivel moral o metaliterario. En obras como *Waiting for the Barbarians* o *Disgrace*, esta reflexión surge del extrañamiento y la objetivación producida por la presentación de acontecimientos alejados de visiones maniqueas, hechos que son descritos mediante incongruencias morales que obligan al lector a tomar parte y que tal vez le lleven a conclusiones incómodas. En cambio, en *Foe* o *Slow Man* las reflexiones nacen del carácter metadiscursivo de unos textos que dificultan la transportación del lector al romper la ilusión diegética. La atención se ve entonces dirigida a la naturaleza artificiosa de unas obras que precisamente destacan esa característica del texto, y de esa forma, el lector puede reflexionar sobre los actos de construcción, lectura o interpretación del objeto literario.

Es por este motivo que los sentimientos del lector de Coetzee no caen tanto en los espacios comunes de la simpatía, empatía o antipatía hacia el personaje ficcional (Keen, 2006), sino que se alejan de ese terreno para instalarse en la contemplación de la construcción literaria o de su potencial estético. Emocionarse con Coetzee no trata tanto de encariñarse con sus personajes o sentirse protagonista de sus historias, sino de disfrutar de su habilidad para vapulear nuestra expectativa lectora o permitirnos experimentar el desconcertante regocijo de presenciar la ruptura de algunas de las barreras ontológicas existentes en sus relatos.

En el caso de *Slow Man*, Coetzee ha creado a través de Elizabeth Costello y su personaje, Paul Rayment, una puesta al día de la literatura posmoderna. A través del discurso de la autora ficcional, el escritor ironiza sobre las convenciones supuestamente establecidas en la novela y con ello hace una referencia más o menos velada a algunas de las obras que lo preceden y que han destacado dentro del ámbito de la ficción posmodernista. No es de extrañar que hacia el final del libro podamos leer lo siguiente:

She clears her throat. 'For me alone Paul Rayment was born and I for him. His is the power of leading, mine of following; his of acting, mine of writing. More?'

'No, that is enough. Now let me ask you straight out, Mrs Costello: Are you real?'

'Am I real? I eat, I sleep, I suffer, I go to the bathroom. I catch cold. Of course I am real. As real as you' (233).

Elizabeth Costello asume en su primera respuesta la posición de Cide Hamete Benengeli (Aubrey, 2010: 102), haciendo referencia casi textual al final del *Quijote* cuando, tras la muerte del caballero, el historiador musulmán dice a su pluma: «[p]ara mí sola nació Don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir, solo los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y...» (2015: 955). De esta manera rinde homenaje Coetzee a la gran novela de Cervantes, una obra cuyo protagonista, como Paul Rayment, no deja de ser un hombre lento con dificultades para convertirse en un héroe.

## Bibliografía

- ATTRIDGE, D. (2004). *J.M. Coetzee and the ethics of reading: literature in the event*. Chicago: University of Chicago Press.
- ATTWELL, D. (2010). «Mastering authority: J.M. Coetzee's *Diary of a Bad Year*». *Social Dynamics*, 36(1), pp. 214-221. DOI: <https://doi.org/10.1080/02533950903562575>
- AUBREY, J. (2011). «'For me alone Paul Rayment was born': Coetzee's *Slow Man*, *Don Quixote*, and the literature of replenishment». *Peer English*, 6, pp. 93-106.
- BOOTH, W. C. (1974). *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch.
- BORGES, J. L. (1974). «Otras inquisiciones». En FRIAS, C. V. (ed.). *Obras completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRUNER, J. (1988). *Realidad mental y mundo posibles*. Barcelona: Gedisa.
- CERVANTES, M. DE (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Sánchez, Alberto (ed.). Madrid: Editorial Gredos.
- COETZEE, J. M. (2003). *Elizabeth Costello. Eight Lessons*, Londres: Vintage.
- (2004). *Costas extrañas*. Barcelona: Random House Mondadori.
- (2006). *Slow Man*. Londres: Vintage.

- CONRAD, J. (1902). Prefacio de *Youth: A Narrative, and Two Other Stories*. Londres: William Blackwood and Sons.
- GARRIDO, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana.
- GENETTE, G. (1971). *Figures III*. París: Editions Du Seuil.
- (2004). *Metalepsis*. Barcelona: Reverso Ediciones.
- GERRIG, R. J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds*. Boston: Yale University Press.
- (2010). «Readers' Experiences of Narrative Gaps». *StoryWorlds: A journal of narrative studies*, 2, pp. 19-37.
- GREEN, M. C. (2004). «Transportation into Narrative Worlds : The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism». *Discourse Processes*, 38 (2), pp. 247-66. DOI: <[https://doi.org/10.1207/s15326950dp3802\\_5](https://doi.org/10.1207/s15326950dp3802_5)>.
- GREEN, M. C., CARPENTER, J. M. (2011). «Transporting into Narrative Worlds: New Directions for the Scientific Study of Literature». *Scientific Study of Literature*, 1(1), pp. 113-22. DOI: <<https://doi.org/10.1075/ssol.1.1.12gre>>.
- HOFSTADTER, D. R. (1987). *Gödel, Escher, Bach*. Barcelona: Tusquets Editores.
- HOLLAND, N. (2009). *Literature and the Brain*. Gainesville: The PsyArt Foundation.
- ISER, W. (1972). «The Reading Process: A Phenomenological Approach». *New Literary History*, 3(2), pp. 279-99. DOI: <https://doi.org/10.2307/468316>
- KEEN, S. (2010). *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- KOSSEW, S. (2009). «Border Crossings: Self and Text». En BOEHMER, E., EAGLESTON, R. e IDDIOLS, K. (eds.). *J. M. Coetzee in context and theory*. Londres: Continuum, pp. 60-70.
- LAGOS, J. (2011). «De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette». *Estudios Filológicos*, 47, pp. 83-91. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132011000100005>>.
- LANCHESTER, J. (2005). «A Will of His Own». *The New York Review of Books*, 52(18), pp. 4-6.
- MCHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres, Nueva York: Routledge.
- PELLOW, K. (2009). «Intertextuality and Other Analogues in J. M. Coetzee's *Slow Man*». *Contemporary Literature*, 50(3), pp. 528-552. DOI: <<https://doi.org/10.1353/cli.0.0070>>.
- PRINCE, G. (1980). «Introduction to the Study of the Narrate». En TOMPKINS, J. P. (ed.). *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press.
- STEIN, J. (1956). «William Faulkner». *Paris Review*, IV (Spring 1956), pp. 28-52.
- UNAMUNO, M. DE (1983), *Niebla*. Valdés, M. J. (ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.
- VERMEULEN, P. (2013). «Abandoned Creatures : Creaturely Life and the Novel Form in J. M. Coetzee's *Slow Man*». *Studies in the Novel*, 45(4), pp. 655-675.
- WICOMB, Z. (2009). «Slow Man and the Real: A Lesson in Reading and Writing». *Journal of Literary Studies*, 25(4), pp. 7-24. DOI: <<https://doi.org/10.1080/02564710903226676>>.
- ZUNSHINE, . (2006). *Why We Read Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.
- ZWAAN, R. (2015). «Situation models, mental simulations, and abstract concepts in discourse comprehension». *Psychonomic Bulletin & Review*, 23, pp. 1028-1034. DOI: <<https://doi.org/10.3758/s13423-015-0864-x>>.