



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

Departamento de Literatura

'REALISMOS Y NUEVOS REALISMOS EN LA NARRATIVA BRASILEÑA Y CHILE ACTUAL'

LA CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DE LA REALIDAD EN
'*BUDAPEST*' COMO FORMA DE REALISMO LITERARIO EN LA
ACTUALIDAD

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura
Hispánica, mención Literatura

CATALINA ALEJANDRA NAVARRETE ROJAS

Profesor Guía:

MATÍAS REBOLLEDO DUIJISIN

Ñuñoa, Santiago de Chile

2019

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción.....	4
1. REALIDAD Y LITERATURA.....	8
1.1. Algunas nociones generales sobre realismo literario.....	10
1.2. Lo real en el contexto literario latinoamericano actual.....	20
1.3. Nuevos caminos para el realismo literario en la actualidad.....	21
2. Análisis: BUDAPEST.....	26
2.1. La construcción subjetiva de la realidad.....	27
2.1.1. El lenguaje y la lengua magiar en el mundo de José Costa.....	34
2.1.2. Los saltos en el tiempo.....	36
2.2. Los afectos como motor.....	37
2.3. El artificio literario.....	41
2.3.1. ¿Quién escribe ‘Budapest’?	44
Conclusiones.....	47
Bibliografía.....	50

“¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son”

Pedro Calderón de la Barca, ‘*La Vida es Sueño*’. 1635

Introducción

En los últimos años han surgido algunas propuestas literarias que exploran nuevos modos de representar la realidad en la ficción. Las experiencias de lo real se han diversificado en la actualidad, en parte fundamental debido a las grandes transformaciones sociales, políticas y económicas que las recientes tecnologías y el capitalismo neoliberal, en una fase avanzada, han provocado. La sociedad se estructuraba bajo ciertos parámetros que la experiencia actual y la condición del sujeto llamado postmoderno superaron, y ya lejos de intentar asimilar la realidad en un sentido claro y definido, hoy las representaciones artísticas de la realidad toman diferentes formas y aspectos para poder representar y significar lo real en la literatura, incorporando temáticas y recursos nuevos que permiten dar cuenta de esta experiencia cada vez más fugaz y fragmentaria.

En ese sentido, reconocemos en la novela brasileña actual una corriente literaria que desarrolla nuevos modos de representación realista, rompiendo los patrones del paradigma clásico realista e incorporando diversos recursos de las vanguardias o de la novela posmoderna, tradicionalmente considerados no-realistas, a la vez que conserva algunos de sus rasgos y principales características. Novelas como por ejemplo *Ellos Eran Muchos Caballos* (2001) de Luiz Ruffato, donde la realidad en el relato se construye a retazos, lo que formalmente dificulta incluso su identificación en una forma narrativa determinada, por ejemplo, en el género novelesco, un entretejido de contradicciones y fragmentariedad muy característico de cierto realismo actual, como nueva técnica para representar una realidad que hoy es inabarcable.

Especialmente consideramos novelas que hoy permiten hablar de nuevos modos de representación realista en la actualidad y que reflexionan en torno a los propios procesos de creación ficcional, como la novela *Nueve Noches* (2002) de Bernardo Carvalho, que incorpora este componente autoficcional, como también el juego con el tiempo en la narración y recursos de *indexicalización* (en términos de Schøllhammer¹),

¹ Traducción, notas y apéndice de Matías Rebolledo para uso interno del Seminario de Grado. “Realismos y nuevos realismos en la narrativa brasileña y chilena actual”, 2018.

como el uso de fotografías y de referencias ‘reales’ (que introducen a sus personajes) o el uso de dos narradores para la construcción del relato. Situamos a Chico Buarque dentro de estos nuevos modos experimentales de realismo en la literatura, que en la novela *Budapest* (2003) integra técnicas y estilos diferentes de los que tradicionalmente han definido esta corriente estética tan fundamental para la historia del arte.

En este informe me interesa analizar cómo los recursos literarios empleados en la construcción de la realidad que desarrolla el propio protagonista y narrador, rompen con la concepción tradicional de realismo para producir aquella sensación en el lector de estar frente a una ficción que representa la realidad como es, versátil, cambiante, impropia e incluso personal. El mundo narrado se configura en la novela a partir de la propia experiencia subjetiva y personal del narrador protagonista José Costa, que nos relata en primera persona la historia de su transmutación en otra nueva identidad, Zsoze Kósta, que de forma muy parcializada repasa los eventos excepcionales que ocurrieron en el lapso de esa redefinición de sí.

Para ello, primero pretendemos desarrollar una caracterización de las principales proposiciones de importantes teóricos sobre las corrientes realistas tradicionales y sus rasgos medulares, contrastándolos con las propuestas realistas contemporáneas y rescatando las características que podrían establecer una continuidad con las narrativas realistas actuales. Especialmente pretendemos analizar los recursos empleados en la novela *Budapest*, como ejemplo de un tipo de literatura realista en el contexto epocal en el que se inserta y en la novela brasileña hoy. Queremos analizar esta novela de Chico Buarque a partir de los rasgos antes expuestos, distinguir algunas técnicas y los modos de representación empleados para la construcción del relato, particularmente en función del rol fundamental que juega la (re/de) construcción de la identidad del narrador protagonista en la configuración del mundo narrado, a partir de cuatro elementos fundamentales de la novela: la subjetividad, en contraste con la pretendida objetividad realista; los afectos como motor del acontecer en el relato (de la mano con el punto anterior); el recurso del artificio, que refigura el rol de cada personaje en la novela y en la realidad de José Costa (el protagonista), tomando el concepto en el sentido propuesto por Denílson Lopes; y, finalmente, haremos la reflexión en torno al cierre de la novela y el

carácter que supone el propio autor dentro de su relato, en el juego de correspondencias que él mismo configura, como componente de autoficcionalidad.

La novela de Chico Buarque *Budapest* (2003) trata sobre la redefinición de la identidad de su personaje protagonista y narrador José Costa, que llega a Hungría por un paso fortuito, de vuelta a Brasil, desde una reunión anual de escritores anónimos, que es su profesión. Descolocado por el extraño idioma húngaro que de golpe despierta en él un inusitado interés, advierte la posibilidad casi sonora de reinventarse en este país, al alero de su amante Fülemlé Krisztina, 'Kriska', a quien conoce en una segunda instancia en Budapest (viaje que no hubiera comprado para dos, dice él, sin saber que su esposa Vanda no iría con él), para hacer de este país su lugar definitivo y de ella, su mujer. Redefinido ya en Zsoze Kósta, como lo ha bautizado ella misma, en Hungría consagra su validación, principalmente a partir de su propio manejo de lengua magiar, bajo el criterio que él mismo se ha impuesto articulado con el rigor del parámetro de Kriska, y que vive con un miedo agazapado de perder, con las apariciones que su anterior vida en Brasil hacen en su recuerdo y su consciencia, el de su mujer abandonada en Río, Vanda, relatora de noticias de la televisión y en la que siempre repara (y que forma parte fundamental de su constitución personal, así de esta forma también del mundo configurado en la narración) y más que todo, en su antiguo acento, la expresión más material de cuanto remanente brasileño existe en él.

Un sujeto descentrado, diríamos, que se arroja a las circunstancias de manera atrevida e irreflexiva, como motivado por un impulso en que nada más presiente un determinado curso, acertado o no, de los eventos que lo determinan. Su búsqueda no es clara, sino que el azar mueve los hilos del acontecer, así como una buena cuota es dada por la suerte y su propia capacidad de sentir o más bien, presentir, un destino para sí. Su búsqueda es la búsqueda de sí mismo.

Un argumento central en la novela es dado cuando se le encarga a José Costa la escritura de un libro autobiográfico a nombre de Kaspar Krabbé, un alemán residente en Brasil que le entrega un cassette con 20 horas de grabación en que narra su historia en el país carioca. Allí se desencadena una cuestión principal: el escritor no es capaz de inspirarse en esta historia para poder redactar algo a su gusto, por lo que decide tomarla

por suya y personificar al alemán, como puede, y ‘tomando su piel’: “*Yo era un joven rubio y saludable cuando me interné en la Bahía de Guanabara, vagué por las calles de Río de Janeiro y conocí a Teresa. La escritura me salía espontánea (...)*” (38).

El desdoblamiento del que hablamos se amplía en la novela, además, como una cadena de correspondencias entre los personajes cruciales, que terminan por tener su correlativo símil al otro lado del espejo, en el que serán ellos mismos los que cumplen un rol diferente del que tenían al comenzar, a la vez que sus propios papeles serán cumplidos por otros personajes.

Así, todos travestidos, mejor o peor situados en la nueva repartición de funciones, sufren su propia transmutación en el mundo de José Costa, o sea, bajo la comprensión que él tiene de su circunstancia y el rol que cada uno juega en ese rompecabezas.

Ahora, puesto que hablamos de algunos rasgos fundamentales de la novela que transgreden la manera en que conocemos el realismo en un sentido tradicional, la pregunta es ¿puede ser esta obra literaria considerada realista?

1. REALIDAD Y LITERATURA

La representación en literatura constituye uno de los temas centrales y de mayor complejidad para la teoría crítica, si consideramos que el arte literario es esencialmente representativo. Esto implica que el arte literario no puede aspirar a reproducir la realidad y el mundo más que a través de signos, imágenes e ideas, y por ende no puede abarcar sino algunos aspectos de esta.

Las escenas de la vida y las imágenes de la realidad existen cargadas de parcialidad, cada visión de mundo está determinada por aquel cedazo subjetivo de las impresiones peculiares y propias del sujeto. Los límites siempre han sido demarcados primeramente por la experiencia finita de su autor. Vista así, la pretensión estética realista nunca puede ser verdaderamente objetiva ni tampoco consigue despojarse de los (pre)juicios personales de los individuos. En este sentido, señala Levine², *“El realismo es ilusorio [...] Esto quiere decir que la novela realista debe enfrentar el hecho de que es una ficción, de que es algo inventado”* (5-6). La realidad es algo que está afuera y que existe también sin nosotros. Bajo esta premisa es fundamental aceptar ante todo que cualquier manifestación literaria es ficcional, es asumir que en cierto sentido toda obra literaria es una creación artificiosa, escrita por alguien y que por lo mismo no puede representar la realidad como una verdad objetiva, sino solamente como una forma (representación) de ella. Como establece Luz Horne

“(...) si cambia lo que entendemos por realidad y los modos de percibirla, y si cambia lo que consideramos como verosímil, los modos de representación de la realidad y las pautas que definen la verosimilitud también deberían cambiar” (Horne, 14)

La verdad no es fija ni estática, sino que la realidad cambia y con ello lo que comprendemos por cierto en determinado momento, de la misma forma como cambian los modos de representar en el plano artístico lo real.

El carácter literario de las obras toma de su contexto y época los atributos y características que tañen un determinado tono, que les permita ser la expresión adecuada

² Traducción y notas de Matías Rebolledo.

de su propia retoricidad, siendo la poesía, la novela, el *bricolage*, expresiones integrales de su propio tiempo. Literatura e historia se unen en un lazo indeleble por el poderoso valor testimonial que pervive tanto en el relato como en su forma.

Sin embargo, en ese mismo sentido no toda literatura puede ser realista. Decimos por ejemplo, que no por ser la vanguardia expresión de su época esta es necesariamente realista, y aunque parezca obvio señalamos que existen ciertos rasgos que distinguen eso que llamamos *realismo literario*, y que lo separan también del género fantástico y de la poesía moderna, por ejemplo, o en palabras más precisas, eso que lo define, que lo cerca y lo delimita, para poder hacernos la pregunta sobre cómo entrar en la difícil definición de un fenómeno de tan amplio espectro, para poder tensionarlo y resignificarlo en función de la aparición de cierta estética realista en la actualidad, que se replantea hoy a la luz de nuevos parámetros que la caracterizan, acorde a nuestros tiempos postmodernos.

Jameson señala que, si en la etapa anterior del capitalismo el sujeto había pasado a estar mercantilizado como un bien de consumo, en un afán reificador, como explica, ahora en esta etapa postindustrial hay un giro en la patología cultural y la fragmentación del sujeto desplaza su alienación, en una sociedad simulacral. El presente se oculta así para nosotros en una figura tan inmensa que *“solo demuestra las enormes proporciones de una situación en la que cada vez somos más incapaces de forjar representaciones de nuestra propia experiencia actual”* (Jameson, 12).

1.1. Algunas nociones generales sobre realismo literario

Si buscamos la definición del realismo literario como una corriente estética determinada, general, o sea, que comprenda las principales características que reúne en su evolución histórica, tanto en las etapas de rupturas y de cambio así como en las continuidades que presenta, podremos relacionarlo de manera adecuada a un análisis de la novela *Budapest* que permita inscribirla dentro de la literatura realista, a la vez que podremos discutir ciertos equivocados supuestos generales sobre el realismo como fenómeno estético central del arte.

La imagen tradicional del Realismo surge de aquella corriente literaria exactamente posterior -de cierta forma- al romanticismo europeo en el siglo XIX, expresión potente de una sociedad moderna que comienza a ser fragmentaria y en el albor de un contexto propicio también para el realismo francés e inglés, de fuerte raigambre social, que impulsó una literatura que incluyó por primera vez un tratamiento serio o ‘elevado’ de personajes de clases sociales bajas/medias, sin anterior validación en el exclusivo canon literario aristocrático.

En el contexto de la Guerra Fría, a mediados de siglo pasado, Georg Lukács produce ensayos críticos donde relaciona conceptos de la teoría del reflejo y el materialismo dialéctico de Marx y Engels a la producción de novelas del siglo XIX, que toma como ejemplos de verdadero realismo. Siendo la dialéctica materialista la base de su pensamiento, discute sobre la relación entre fenómeno y esencia, y establece que *“La real dialéctica de esencia y fenómeno consiste en que una y otro son momentos de la realidad objetiva, productos de la realidad, y no sólo de la conciencia humana”* (*“Arte auténtico y Realismo”*, 50), es decir, asume que existe una realidad ‘material’ en la que el sujeto está inserto, diferente de aquella *“niebla irracional y mística que expresa un estado de ánimo puramente sentimental”* (Ensayos, 7).

El fenómeno se une en forma orgánica con la esencia, comprendida no como abstracción o alejamiento del fenómeno (como hace la ciencia, por ejemplo) sino al revés, como un acercamiento, un movimiento de progresiva y paulatina aproximación a la realidad más esencial, porque la más profunda estética realista, *“es parte de la misma realidad total a la que pertenece también la fenomenalidad de la superficie”* (Ibid).

En literatura, captar la esencia de las cosas y los fenómenos en una intuición sensible, para representarlos artísticamente en una pretendida objetividad, en el sentido realista lukacsiano como “*apasionado y generoso intento de captar y reproducir la realidad según su objetiva esencia*” (Arte Auténtico y Realismo, 53), pero no decir abstracción científica ni mucho menos la tendencia contemplativa de la “reproducción fotográfica de la realidad”, sino el carácter objetivo de la esencia, cuya naturaleza no está dada por el puro producto de la conciencia humana, sino “*especialmente por lo que hace a las formas primarias del proceso social, a las formas económicas, como algo realizado por la realidad social misma con los objetos*” (Ibid, 54). Realismo es, además de *fidelidad de detalle, reproducción fiel de los caracteres típicos en circunstancias típicas*” (Arte Auténtico y Realismo, 55)

Se caracteriza, dirá, por la búsqueda del *hombre total* en la ‘totalidad de su época’, en obras donde los personajes, las acciones y procesos se explican por el contexto en que éstos se desenvuelven, el personaje TIPO, categoría central de la estética realista marxista, en el que se unen orgánicamente lo particular y lo general (Arte y Verdad Objetiva, 24), en el que “*confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un periodo histórico*” (Ibid) El rasgo distintivo del realismo verdadero, a su modo de ver, es esa construcción articulada en torno a un personaje tipo de carácter integral, en el que se reúnen las características de su tiempo y su contexto social, debido también al propio momento en que su teoría se enmarca y la necesidad creciente de que la literatura tome una forma que sirva a los ideales de la filosofía del marxismo contra aquel camino del hundimiento de mundo y la desesperación (Ensayos, 8) a que el capitalismo arrojó el siglo XX.

La grandeza de la obra literaria realista reside en la reproducción poética en la que se formulan las grandes circunstancias sociales, sus contrariedades y el curso de la humanidad en la concepción de mundo presentada, como verdadera esencia de la realidad (Ensayos, 22).

Se opone a la concepción artística que concilia la concepción de mundo del autor con la realidad (Ensayos, 19), y por eso no ampara las creaciones que en su materialización artística son pura expresividad de sujetos particulares, en las que se

limita la comprensión de la realidad solo a algunos aspectos de ella. Habla del esfuerzo moral que implica para el artista verdadero renunciar a la propia imagen subjetiva del mundo (Ibid), para la creación de figuras que son personajes totales, en cuya representación “-en el arte típico- se unen con lo concreto y la ley, lo permanente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo socio-general” (Arte Auténtico y Realismo, 51).

Dirá por eso que “No es un verdadero realista, no es un escritor verdaderamente notable aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes” (Ensayos, 13) sino que admira las figuras que “(...) una vez concebidas en la visión de su autor, viven una vida independiente de él: obran y se forman en esa dirección, sufren la suerte que les prescribe la dialéctica interior de su sustancia social y psíquica” (Ensayos, 19).

La relación del autor y la subjetividad, así como la toma de posición de éste frente al proceso social en que se inserta y sus propias tendencias, debe tomarse con cuidado pues también afirma que el objetivismo de la estética marxista

“no se opone en absoluto al reconocimiento del factor subjetivo en el arte [...] Ningún gran escritor puede pasarlas por alto con indiferencia; no hay auténtica creación de tipos ni ningún realismo profundo sin una apasionada toma de posición respecto de esas cuestiones” (Ibid, 53-56)

Esa tendencia debe brotar en sí de su contexto y la acción, y más, que el escritor no tiene por qué dar cuenta de la solución a los conflictos que describe (Ibid, 55). Aquella toma de posición no puede ser mecánicamente abstraída de las concepciones del escritor, de sus odios, su amor o su anhelo, dirá que el verdadero realista para él está fundido en un compromiso con el humanismo, en esa unión se subraya la preocupación por la integridad del hombre (Ibid, 57): “Ese humanismo es uno de los principios básicos más importantes de la estética marxista” (Ibid).

Así, la categoría de realismo pasa a ser más que un movimiento, una actitud poética con intención política a través de la historia de la literatura y no una simple

categoría estética del género de la imitación o reproducción fidedigna de la realidad, teñida de aquel ‘objetivismo’ clásico, y que separa bien sus lindes del mundo fantástico.

“El realismo es para la concepción marxista la materialización artística de la esencia” (Arte Auténtico y Realismo, 52) y esto incluye también obras de corte fantástico, pues dirá que Hoffmann y Balzac en sus escritos fantásticos son realistas igualmente, porque en sus obras existe esa *“representación en la que se expresan aquellos momentos esenciales precisamente por medio de reproducción fantástica”* (Ibid), en el arte realista aún *“el más desatado juego de la fantasía poética, incluso la fantasía más completa en la representación de los fenómenos, son plenamente compatibles con la concepción marxista del realismo”* (Ibid)

Por su lado, en el periodo de la segunda guerra mundial Auerbach plantea en su ensayo ‘La Mansión de la Mole’ de su libro *Mímesis, la representación de la realidad en la literatura occidental* (en el que abarca una gran cantidad de obras desde la evolución del concepto de realidad, desde Homero hasta Woolf), que es imposible comprender las obras literarias realistas, por ejemplo predilecto *Rojo y Negro* de Stendhal -cuyo análisis titula el apartado-, sino a la luz de las circunstancias sociales y económicas del momento histórico determinado (Auerbach, 427) en el que se inscribe la narración. El desarrollo de todos los personajes se vincula de forma inexorable, a su modo de ver, *“con la condición política y social en la que están entrettejidos”* (Ibid, 429). En este panorama, establece que un hecho inédito es el tratamiento de un personaje como Julián Sorel, el protagonista, de un *rango social inferior* (Ibid, 429) hijo de un pequeño burgués y apasionado héroe de la novela, en su propio tiempo y bajo el desarrollo de las circunstancias de la propia época que lo determina.

Desde esta suerte de perspectivismo histórico, nos cuenta de las propias circunstancias de Henry Beyle que determinaron su condición, para explicar su escritura: *“Stendhal vivió en los tiempos en que un sacudimiento tras otro removía el suelo social”* (Ibid, 433). Caracteriza de alguna forma los recientes movimientos modernos en Francia desde la Revolución, con la participación de grandes masas de personas, como un suelo movedizo y cambiante, instalando la idea moderna de realidad que se refleja en esta obra,

y por eso también que “*todas las figuras y todos los episodios descansan en su obra sobre un fondo político y social móvil*” (Ibid, 435).

Sobre esto también aclara que la conciencia histórica en el escritor no se da a la manera romántica del historicismo, no como una comprensión de las evoluciones de los grandes eventos, sino, de forma más sutil y hasta profunda, él “*describe la estructura singular de cada ambiente*” (Ibid).

Propugna tal idea en la que los límites entre los periodos culturales no están del todo definidos, ni en Stendhal que mantiene algunos rasgos y sentimientos románticos del mundo (en su vida personal, intuimos más bien) a la par de su sabido ‘justo medio’ en el orden literario, en las largas descripciones detalladas realistas que lo caracterizan, a la par de su tratamiento de los personajes y circunstancias a la luz de los momentos históricos determinantes, como ya hemos explicado, se titubea entre las más recientes experiencias del pasado y los cambios del futuro, como parece ser general a toda corriente artística y literaria.

Inserta a Stendhal como un sujeto de alguna forma desfasado de su época, si posterior a 1820 establece que los románticos tuvieron su auge, dirá que Beyle siente y vive la realidad de su tiempo como una resistencia (Ibid, 438) (*Rojo y Negro* tiene un subtítulo: ‘Crónica de 1830’), y el profundo criterio de historicidad que subyace a su realismo se comprende “*genética e íntimamente ligado a su existencia, [y se explica] en su propia afirmación*” (Ibid). Sus personajes, y de esto deriva su concepción de hombre, son concebidos más en un sentido aislado que como parte o producto de su situación histórica o como colaboradores de esta, éste es más bien arrojado casualmente en el ambiente en que vive, como un átomo de la realidad, y representa una resistencia (como él) con la cual puede componérselas mejor o peor, pero no en un suelo nutricional propiamente dicho, con el que se halle orgánicamente ligado (Ibid, 437), en el sentido en que comprende Lúkacs al ‘hombre total’ por ejemplo.

En las representaciones de Balzac, otro gran fundador del realismo contemporáneo, dice Auerbach, existe un realismo ambiental como característica primordial. En él las descripciones de los lugares y las circunstancias toman una atmósfera, una “*unidad orgánica espacio-vital*” (Ibid, 444) En la descripción de

Madame Vauquer de *Papa Goriot* (1835) se reúnen las condiciones que reflejan la totalidad de su circunstancia, los objetos y las personas que constituyen un ambiente son para él piezas centrales que componen la significación de una escena y de una obra.

Desde una perspectiva clásica, tanto Stendhal como Balzac han incorporado en sus realismos “*la seriedad trágica y existencial*” (Ibid, 453) en relación al movimiento romántico inmediato y la mezcla de estilos que le es adjudicada, y les otorga un brillo singular a estos en ese afán de poder incluir en una obra “*la gravedad y la realidad*” (Ibid).

Los personajes y las circunstancias, en comunión con el todo en el que están insertados como ambiente general, no dejan de estar en Balzac cargados de opiniones de su autor, que hace juicios morales y éticos, opiniones sobre actualidad, economía y otros aspectos históricos e incluso emotivos en sus obras.

Con Flaubert dice que el realismo se hará imparcial, impersonal y objetivo (Ibid, 454). A partir de Emma Bovary en *Madame Bovary* (1857) se estructura el cuadro, tal como se quiere presentar, no es la descripción de los sentimientos interiores de esta ni su unión integral con el todo de su ambiente, tampoco, por supuesto, una descripción detallada de las circunstancias sociales e históricas que desencadenan el acaecer, más bien “*de ella parte la luz con la que se ilumina el cuadro, pero también ella forma parte del mismo, está dentro de él*” (Ibid, 456), mediante las palabras de su autor “*que no hace más que dar madurez al material [que ella, como personaje] le ofrece en su plena subjetividad, para poder hablar*” (Ibid). Dicho de otro modo, es ella siendo contemplada por su autor, *ella vista ver*, lo que queda plasmado, no como una pretensión de representar naturalistamente su conciencia o su desagrado por Charles, es Flaubert el que ha encontrado los medios para expresar esa existencia sentimental y subjetiva que ella atraviesa. En el escritor, además del componente de retratar clases sociales más bajas con seriedad, está el tratar personas o sucesos vulgares cualesquiera (Ibid, 463).

Existe además en este gran realista moderno los dos rasgos fundamentales que Auerbach nos deja saber: el tratamiento serio de una clase social inferior, la clase social pequeño burguesa de provincia, y también la ubicación de estos episodios corrientes en *una determinada época histórico-contemporánea* (Ibid, 457). Esta característica de los

tres grandes autores que define se presenta como signo distintivo fundamental. Además, no existen las opiniones del autor, que se ve hablar, pero no enjuiciar. El arte de Flaubert está, dirá, en comprender las circunstancias y los episodios, *verterlos en palabras* y ofrecer expresiones puras y completas en que se interpreta a cabalidad, a sí mismo, y a los personajes que crea.

En resumen, toma una escena algo sencilla para dar pie a lo que explica, Emma Bovary y su marido Charles comiendo a la mesa, como imagen gráfica de la desesperación de la protagonista, *“la descripción de una existencia humana sin perspectivas [que representa] la totalidad”* (Ibid, 459). Dirá que *“En esta escena no ocurre nada particular, [...] es un instante cualquiera de una escena que se repite regularmente”* (Ibid, 460), pero Emma está desesperada por completo (Ibid) y esto se toma como tema en la obra, por primera vez, *“dejando simplemente que las cosas hablen”* (Ibid, 461). La protagonista en este caso, no es un héroe, el autor no tiene la intención de que se sienta una identificación o comprensión con ella, sino que las cosas se den, como se debe, poniéndola a prueba, dejando que sea *“juzgada y sentenciada junto con el ambiente en que se mueve”* (Ibid). Representar la realidad limpia y responsablemente, como criterio de objetiva seriedad.

Por su parte, Ian Watt, en un importante estudio de realismo literario a mediados del siglo XX habla de la novela como forma predilecta para el realismo. En la novela realista es donde se *“intenta el retrato de todas las realidades de la experiencia humana, y no sólo de las que se adecúan a una perspectiva literaria particular”* (Watt, 15), como una confluencia de realidades que representan una época o contexto determinados. Dirá también que *“el realismo en la novela no reside en la clase de vida que presenta, sino en la manera en que la presenta”* (Ibid, 16) y por ello es la novela la que permite, en su aspecto formal *“una imitación más inmediata de la experiencia individual instalada en su entorno temporal y espacial [más que] cualquier otra forma literaria”* (Watt, 16).

Pone en relieve la importancia de la construcción del personaje realista, y llama ‘particularización’ uno de los recursos que se relacionan de mejor forma con lo que explicamos respecto a los teóricos ya señalados y la inclusión de personajes inéditos en un tratamiento serio dentro de la literatura, dice que éstos son tratados ya como

individuos particulares, esto es, con nombre y dotados de identidad, y ya no como personajes arquetipo ‘bajos’ en el sentido moralizante o aleccionador, con carácter de formación, que la separación de clases impuso antes en la narrativa.

Existe la intención de *“presentar el personaje como un individuo particular dándole exactamente el mismo tipo de nombre que llevan los individuos particulares en la vida cotidiana”* (Watt, 9), y con ello se pierden los nombres característicos, representativos de algo, para dar paso a sujetos particulares e individuales, con historias y episodios corrientes, como por ejemplo en *Madame Bovary* como revisamos en Auerbach recién. Dirá que estos son *“seres particulares con experiencias particulares en momentos y lugares particulares”* (Ídem, 14).

Bowlby³ describe esta característica del realismo decimonónico en los siguientes términos

“El realismo estuvo en el espíritu de los movimientos democratizantes del siglo XIX, trayendo a la literatura o a la pintura experiencias de mundo comunes que antes eran estéticamente invisibilizadas, menospreciadas, o dejadas fuera”
(Bowlby, 3)

Esto es, revisar en el fragor de una nueva era la perspectiva del realismo decimonónico como esfuerzo democratizante, en medio de una literatura concebida para y hecha por la clase social hegemónica, que por largo trecho manejó a su favor los temas de literatura, los tipos de personaje y las concepciones de mundo que subyacen en todo discurso literario.

Dirá que en siglo XIX abundan novelas con abierta tensión frente a las polémicas de sus propios proyectos en contraste con el tipo de literatura que están rechazando; esto, por ejemplo, la caricaturización de la representación de la vida ‘elevada’, luego el interés por representar la vida corriente con un lenguaje simple y con objetividad frente a los hechos, en contraste con los recursos que permitan mantener cierto interés en la narrativa, que despierte en el lector la intriga y que capte su atención.

³³ Traducción y notas de Matías Rebolledo.

Sugiere que la representación realista es “*siempre una teoría particular de lo que se considera una imagen de realidad, y siempre se asocia [además] por contraste a formas rivales de representación de las que pretende reemplazar*” (Ibid, 4), y con ello instala la cuestión del giro realista, a la vez que asume que en realidad su descripción atañe a todo nuevo programa estético. Dirá que a mediados de los 50 Alain Robbe-Grillet habla no solo de aquella oposición del arte a sus formas precedentes, sino establece que “*toda nueva literatura es en realidad una forma de realismo, una nueva forma de imaginar la realidad*” (Ibid, 5). La autora dirá que esto no es algo nuevo, primero porque esa es la lógica que renueva las formas literarias y artísticas, que una vez que se normalizan se reemplazan por nuevas estrategias “*pues el mundo tampoco permanece igual, por lo que las estrategias para contarlo deben cambiar con él*” (Ibid), estableciendo que *los nuevos realismos crean nuevas formas de ver la realidad* (Ibid).

Repara también en el paso del tiempo y algunas características del realismo que han cambiado, entre aquella intención concientizadora de los escritores realistas de antaño, de *representar la monotonía del día a día de la vida real donde nada fuera de lo ordinario sucede* (Bowlby, 3) y las nuevas formas de realismo en la actualidad. En su novela *Adam Bede* (1859), George Eliot sostiene que debiera representar gente común, y sin idealización presenta personajes *ni mejores ni peores de lo que son*, ampliando las barreras y juntando valores éticos y subjetivos con la pretendida objetividad del observador científico a la medida de “*los cambios sociales más recientes y aún en proceso (...)*” (Ibid).

En función de eso la autora establece que algunos escritores de vanguardia, o antirrealismo, pueden ser incluidos en una lista de nuevos realismos. A partir de eso despliega la cuestión del movimiento desde afuera hacia adentro (Ibid, 6): “*la novela del siglo XX descubrió, post-románticamente y a veces psicoanalíticamente, que la mente era verdaderamente la realidad de la novela* (Ibid, 6)”, teniendo a Virginia Woolf y a los debates que esta instaló en sus ensayos (y con sus novelas) frente a otras formas de representación de la vida. Reflexiona en torno a ese movimiento de *separación residual* dirá ella, del mundo externo e interno, y cómo éste se escribe. Concibe que estas formas

de representación cambian, así como nuestras experiencias de lo verosímil, *circulando entre formas privadas y públicas que se modifican mutuamente* (Ibid, 8).

Levine concuerda con la perspectiva de que *“el realismo depende, más o menos subrepticamente, tanto de la mente como de la ‘naturaleza externa’* (Ibid, 3). Por ende, dice *“tal vez irónicamente, el realismo siempre tiende a contener (en ambos sentidos de la palabra) algún tipo de idealismo”* (Ibid, 3). Sin embargo, el puro idealismo tampoco satisface las condiciones de un estilo realista de narración, puesto que tampoco puede depender, como establece, de la realidad exterior, quedando así como un modo anti-literario.

Afirma que:

“la negación satírica de modos literarios anteriores se vuelve una especie de firma del realismo, que entonces da a las viejas formas literarias una nueva importancia y remarca sus propios procedimientos anti-literarios como una literatura autoconsciente, pero [que] tiende a estar guiado por un fuerte impulso moral (a la vez que estético)” (Levine, 4)

Esto es, el impulso moral de contar la verdad, *“o de intentar llegar más allá de las palabras a las cosas como son”* (Ibid), pero entendido como un *“proceso, por la manera en que cambian las cosas, tal como la comprensión cultural de cómo son estas, y porque las cosas son diferentes desde diferentes perspectivas”* (Ibid)

A la vez habla de que esta noción se compromete con el sentido común, pues concuerda con la perspectiva que asume que hay un mundo exterior, que está allí. *“Lo que sostiene al realismo como unidad en su flexibilidad”* (Ibid), dirá, es esa noción.

Tal vez la frase más notable de su ensayo y que reúne su perspectiva sea que, en conexión con lo anterior, *“el realismo es el compromiso de registrar lo real externo y luego (o al mismo tiempo) la interioridad que lo percibe y distorsiona o penetra”* (Levine, 4-5), y que concuerda con que los personajes representados en las novelas deben explicarse acorde a su contexto y circunstancias de vida, defendiendo la noción de un realismo como ‘secular’. Así, la naturaleza del mundo o perspectiva desde la que se

narra un relato, para ser representado como realista, debe asumir la diferencia entre el acto de representación de una obra literaria y la realidad en sí, cuando esta es un aparato autónomo, independiente y exterior y en cambio en la obra literaria *lo representado es modelado por el autor*. Asumir que la novela realista es una ficción, dirá, que es algo inventado.

Aporta así en su reflexión sobre Realismo una intencionalidad clara por parte del escritor de literatura realista; que éste acepte ante todo que su ejercicio de representación es ilusorio (Levine, 6). Esto, en favor de la naturaleza del lenguaje y “*la imposibilidad de la representación realista*” (Levine, 1).

1.2. Lo real en el contexto literario latinoamericano actual

En el apartado anterior hemos ido revisando cómo los pensadores del siglo XX, sobre todo posteriores a Lukács y a Auerbach, dan cuenta de un renovado giro en cuanto a la temática realista, que vienen a interpretar y re interpretar aquel interés estético de representar la realidad o los aspectos de ella en las obras. Luz Horne nota un aspecto singular de este movimiento del realismo literario en la actualidad. Más allá de la definición acotada que nos da del realismo tradicional, plantea la cuestión de que existe en la actualidad un interés por la representación de lo real, pero en un sentido distinto para nuestra realidad latinoamericana hoy, donde debido a los diversos contextos nacionales, detecta que ha habido cierta agudización de la desigualdad social en el fragor de las grandes ciudades latinoamericanas, o también por ejemplo podemos integrar a estos factores el deterioro regular que el sistema económico actual, de forma generalizada, produce, en una fase avanzada ya de capitalismo. La desigualdad, dice, como la violencia, han agudizado ciertos conflictos y el realismo en un sentido tradicional parece no poder satisfacer ya las necesidades crecientes de poder representar una realidad marginal enormemente generalizada.

A la luz de esto considera algunas formas de escritura con elementos de vanguardia como realismo en una nueva configuración cultural, que lo requiere. Si el realismo busca representar cierta realidad, la construcción de un retrato de la época actual hoy se hace a

partir de recursos desestabilizadores, que no implican “*necesariamente una novedad absoluta en la historia literaria, sino un reordenamiento de ciertos modos representativos, en donde viejas formas literarias adquieren una capacidad renovada para mostrar, incluir o señalar lo real*” (Horne, 14)

1.3. Nuevos caminos para el realismo literario en la actualidad

En una fase ya avanzada del capitalismo, a mediados del siglo XX las transformaciones del sistema económico y social dan inicio a lo que conocemos bajo el concepto de postmodernidad, que en términos de Jameson se define como un cambio cultural sistémico (Jameson, 20) que marca el fin de eso que llamamos modernidad. Si allí los caracteres, las actividades y las experiencias comenzaron a tener su debido lugar y las disciplinas pudieron desanquilozarse y distinguirse bien las unas de las otras, encontrando sus propios campos autónomos (por ejemplo la literatura a comienzos de siglo), en la sociedad postindustrial (en términos de Bell) todo existe simultáneamente. En ese choque se colapsan todos los niveles, “*en una igualmente inmensa desdiferenciación, en la cual cada uno se funde con el otro...*” (Jameson, 21)

Las realidades más diversas e incluso, inverosímiles, surgen en el seno de esta sociedad postindustrial, donde las Tecnologías de la Información reinan, comunican y desinforman, pero también nos dejan perplejos ante tanta actualización.

Más allá de cualquier resentimiento, el sistema económico actual está presente en todas partes y los enemigos hoy se han convertido en grandes monstruos transnacionales, cuyas negociaciones ocurren también de forma inmediata por los *new media*, como observa Jameson. Con las tecnologías se han refinado las formas de dominio del imperio, que se ha vuelto inescrupulosamente macabro. El bombardeo de imágenes en la cultura actual por medio de la publicidad, presente en cada ámbito de la vida social y privada de los sujetos, nos habla de un orden en el que toda esfera en la sociedad estaría determinada en favor del modo de producción económico, que todo lo privatiza, al punto

de que las formas de expresión artísticas en la actualidad son también un bien de consumo⁴.

El sistema actual en una fase madura ha permitido comprender que aquellos males denunciados por la sociedad y los medios, como el narcotráfico, la prostitución y la delincuencia; así como también el hambre, la sed y el frío, son partes imprescindibles en el sostenimiento de toda una estructura económica, política y social manipulada para ese fin, donde inclusive las grandes organizaciones sociales que dicen velar por esas realidades forman parte de esa colusión en favor del poder privado que hegemoniza las formas de producción.

Es como dijo Jameson, que:

“(...) esta cultura postmoderna global —aunque estadounidense— es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura, la muerte y el terror” (Jameson, 3)

En este sentido nos queda claro que la producción artística está mediada también por esta cultura de la postmodernidad, y como dirá él, que toda manifestación actual *“(...) -se trate de una apología o de una condena- también es, a la vez y necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional”* (Jameson, 3)

Las obras que hoy intentan dar cuenta de la realidad son de diverso cariz y estilo, lo que ha llevado a una necesaria apertura, a extender los límites de lo que reconocíamos como propio de corrientes artísticas aisladas, para descubrir ahora los hilos que conectan, y no insistir en cavar la brecha que separa, los recursos de vanguardia de la representación realista que aquí queremos resaltar. La postmodernidad dominante de la

⁴ Como lo que se busca representar en la ironía *popart* de Andy Warhol. Pienso en Brillo Box, por dar un ejemplo concreto.

época actual, dice Jameson, permite “*la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes aunque subordinados unos a otros*” (Jameson, 2-3).

Todas las esferas de nuestra vida están marcadas por esta dimensión. Por ello, la literatura ha integrado estos recursos de vanguardia podríamos decir, o derechamente no-realistas (en el sentido clásico), pero sin la pretensión de reproducir fiel u ‘objetivamente’ el mundo, bajo ciertos patrones estanco, imposibles ya para una realidad tan compleja como diversa en la actualidad, que encierran bien definidamente un estilo en rasgos enumerables.

Si el sujeto moderno desde el romanticismo sufrió una suerte de vuelco al interior, por la angustia de mundo y que luego expresa hacia el exterior esos sentimientos, las emociones para el sujeto postmoderno se liberan de aquella emocionalidad de las que era presa en su padecimiento, para dar cabida a un descentramiento, como muerte del sujeto, puesto que “*la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación*” (Ibid). En términos de Lyotard, las intensidades tienden a pulular en el aire y no les corresponden a los individuos particulares.

Hablando de intensidades en la época actual, nos interesa igualmente la visión de Jameson sobre la temporalidad, en que la reducción se hace, dice, *al cuerpo y al presente*. Una pérdida o fin del tiempo, en que se diluye también el sentido histórico, puesto que las experiencias de inmediatez y la euforia que ésta despierta borran como nunca antes la noción del pasado, y también la del futuro, dirá.

En el hilo de estas reflexiones sobre la postmodernidad, Schøllhammer habla de la dificultad para hablar del realismo hoy. Establece algunos términos apoyado en teorías de Hal Foster, en *El retorno de lo real*, y toma algunos conceptos de la teoría literaria y de la filosofía, para construir una noción de realismo en que los efectos de realidad se dan por “*aspectos performativos de la escritura literaria*” (Schøllhammer, 3). , esto es, “*un tipo de realismo que conjuga el ser referencial sin ser necesariamente representativo, y de ser, simultáneamente, ‘comprometido’; sin necesariamente suscribir a ningún programa crítico*” (Ibid).

Los realismos en la actualidad se definen por la heterogeneidad de sus visiones, que en su uso del lenguaje “*se aproximan a la afectividad oral y táctil de la percepción sensible*” (Schøllhammer, 2).

Lee en muchos proyectos de escritores contemporáneos la necesidad, la

“urgencia de relacionar el arte y la literatura con los problemas sociales de la exclusión, de la miseria y de la violencia o por motivaciones mercadológicas o motivada por la búsqueda de convertir la literatura en potencia política y ética” (Ibid, 8)

Advierte con esto en la búsqueda de afectos que marca nuestro tiempo en la realidad, un realismo por un lado indexical o indicial, donde el índice es aquel testimonio y marca de *eficiencia afectiva* (el punctum Barthiano, un efecto de realidad) dentro de la imagen icónica o la escritura simbólica (Ibid, 2), y la performatividad bajo la que la percepción poética sobre el mundo se convierte en acción mediante los afectos, que describen las fuerzas en general y de los textos y las obras de arte, y perceptos, que acentúan el carácter impersonal de la literatura creando visiones y audiciones independientes de un sujeto perceptivo o de las percepciones visibles y audibles representadas, que muestra la conciencia como una suerte de membrana en contacto con el mundo externo al mismo tiempo de ser parte de ese mundo externo (Ibid, 5), esto es que el propio proceso de escritura es transparentado en el texto, donde son los propios procesos creativos insertados en la escritura (Ibid, 7).

¿Cómo se las arregla la literatura de hoy para incluir en el contexto latinoamericano las subjetividades del margen? Luz Horne habla de una intervención en lo real (Ibid, 15), de cierto *efecto sensible* que busca la literatura y que en lograrlo precisamente radica su gracia o calidad, en la producción de una discontinuidad en el relato. Su hipótesis es que no hablamos de formas rupturistas contra el realismo, sino que “*en la interrupción de la verosimilitud, del orden simbólico y racional que se realiza en [ciertas] ficciones puede leerse una ambición realista*” (Ibid, 16). Dice que estas narrativas incorporan ciertos procedimientos de la vanguardia con el fin de “generar un efecto de realidad” (Ibid, 21), que se utiliza como una fuerza positiva (al contrario de la

vanguardia, disruptiva frente a la representación mimética), como una *“herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo”* (Ibid).

“La desarticulación de la coherencia permite lograr algo de la inmediatez de la experiencia y le devuelve al suceso su condición de evento, de circunstancia, de singularidad” (Ibid, 113), dirá. Articulando esa visión a un paso del realismo que simula desde el registro simbólico a uno performativo.

Como hemos señalado, proponemos un análisis de la novela en torno al personaje protagonista y narrador, que es el que configura el mundo en la novela, la posición que ocupan a su alrededor los personajes y también su propio devenir, a partir de la propia subjetividad personal, los afectos que lo dominan y las decisiones que forjan sus circunstancias actuales. Para esto anclamos nuestra perspectiva a la estética de lo cotidiano y del artificio en el retorno de lo real en los años 90' propuesta por Denílson Lopes⁵, como forma de realismo en la contemporaneidad, que sobre los términos del simulacro ensambla una teoría del tiempo actual en la que establece que nuestra visión de mundo está determinada por las imágenes mediáticas y donde nuestra visión de lo cotidiano está filtrada por el cine, por la televisión y por los otros medios de comunicación de masas. El simulacro no es nuestra perdición, dice, “es nuestra tierra firme” (Lopes, 2).

Tomando aquella imagen de mundo actual dada por Jameson, y otros de los teóricos que reflexionan sobre la era actual en función de los medios tecnológicos que construyen el mundo en conceptos de la rapidez y la fugacidad, donde la realidad se torna un juego de sustitución de imágenes frenética, establece que “en nuestro propio mirar se transforma en una pantalla para nuestra sensibilidad” (Ibid). En el fin de los sentidos, en medio de una crisis de la representación donde juegan un papel clave las herramientas de la simulación, la puesta en escena juega un rol clave. Frente al vaciamiento de sentido, producto de la publicidad y otros factores del mundo postmoderno, como la incerteza y los códigos difusos y evanescentes, queda la herramienta de la seducción. Este término comprendido como apariencia, es una *estrategia de un sujeto desreferencializado y descentrado en un mundo de apariencias indefinidamente reversible* (Ibid, 3) donde aparece como forma de revaloración de lo

⁵ Traducción personal de Catalina Navarrete corregida por el profesor de cátedra Matías Rebolledo, para uso interno del Seminario de Grado ‘Realismos y Nuevos Realismos en la novela de Chile y Brasil’, 2018.

público en lo privado, valorizando un misterio derivado de la atracción por lo superfluo, por el vacío que constituye una ética estética, distante del deseo de recuperar una verdad esencial. La verdad aquí reside en la máscara.

La estética del artificio que está marcada por el juego constante de los sentidos y las imágenes, las afectividades y cuerpos, *“la diversión que rima con reflexión”* (Ibid) que se alza como un *“retorno a lo real, como estrategia afirmadora (...) de la realidad, contra la angustia insoportable de sentirse inexistente”* (Ibid, 2).

Contrapunto de la estética que se enfrenta a la realidad contemporánea con las estrategias de la *perturbación, la fulguración y el shock*; estética del efecto, *“se trata de encarar nuestro mundo con todas sus precariedades”* (Ibid, 4), hace la proposición de una alternativa diferente, la de *“lo real en un tono menor, como espacio de conciliación y posibilidad de encuentro, donde el mundo y el paisaje implosionan en el sujeto sus dramas íntimos y psicológicos”* (Ibid) en el que se advierte una posibilidad en lo íntimo *“en el que habitar ya es construir, tener la ilusión humana de pertenecer y permanecer por poco que sea”* (Ibid, 5) no más un arte de límites, de transgresiones, sino de posibilidades, dirá.

En ese tono menor, en los espacios cerrados, emerge en la máscara, en las herramientas de la simulación la posibilidad de enfrentar la realidad como ella es, en la posibilidad de querer ser otro, la resistencia por *“la alegría como gesto de afirmación de una identidad”* (Ibid, 6).

José Costa descubre en la atractiva sonoridad de un lenguaje extranjero y desconocido cierta posibilidad de reinventarse, en la que pugna también la reafirmación de un sujeto en crisis; tan celoso de preservar su anonimato como del valor y reconocimiento de sus creaciones literarias, imagen de su separación con Vanda en Brasil tanto como de su encuentro con Kriska en Budapest; de ser infiel en Hungría como de ser engañado en Río. Este juego de artificio que se extiende en el relato a los otros personajes, llegando incluso a incorporar al autor en la ficción, en concordancia con el protagonista-narrador, nos permite vincular a esta dinámica de apariencias una lectura de esta novela como forma de realismo actual, que rompe con los estándares que definen usualmente ya los realismos hoy en día, con un novedoso tono íntimo en una

narrativa menor, pero en un sujeto igualmente tensionado por las infinitas posibilidades que su tiempo ofrece.

1. LA CONSTRUCCIÓN SUBJETIVA DE LA REALIDAD

En *Budapest*, el relato es narrado en primera persona por su narrador y protagonista José Costa, que llega a Budapest por una escala imprevista la primera vez. Las propias circunstancias de su vida y sus decisiones, terminan por impulsarlo a ese lugar primero de forma indeterminada, para después hacerlo su lugar permanente.

Como es un tipo desdibujado, o más bien, un hombre que busca nada (para poder desdibujarse), puede que bebiendo un coco vea una agencia de viajes y cruce la calle para comprar un pasaje, como hizo con la segunda visita a Budapest, como también puede haber comprado un viaje a Turquía recordando la palabra *zil* - timbre en su memoria. La novela se constituye en muchos aspectos en este principio en el que José Costa sigue un impulso nada más, en la búsqueda incesante de perderse a sí mismo, y se acompaña de eventos rarísimos, difícilmente posibles, y que sin embargo pasan y determinan un camino en la realidad.

La construcción subjetiva que hace de la realidad se hilvana con un componente de fortuna, el de las oportunidades que la vida ofrece; cierto camino que justo se presenta y que se toma como entregado a esa realidad, a eventos de sumo excepcionales pero que también ocurren con cierta regular disposición, sospechosa para nosotros como lector; una puerta que vas a abrir y de la que también presentes la importancia y rareza de su veta, en la seguridad de tu decisión, como en el *lobo estepario* si es permitido el símil (guardando la distancia con esa obra de Hermann Hesse a la que no se parece, eso sí).

Por ejemplo, cuando tras haber ya olvidado levemente su visita a Budapest, José Costa se encuentra con que su hijo Joaquizhino, un niño gordo que no habla, se despierta mascullando sonidos húngaros, por imitarlo a él, dice Vanda, que siempre lo hace mientras duerme. Incitado su interés, se comienza a obsesionar con las palabras húngaras, en el cuarto, en el baño, en la agencia y Álvaro, su socio, llega corriendo con un periódico en el que aparece anunciando el alemán que da los últimos retoques a su

novela autobiográfica. Además del susto por ir retrasado en la escritura, lo que nota José Costa inmediatamente es un pequeño pie de página, casual: el poeta Kocsis Ferenc va a ser homenajeado en el consulado de Hungría esa noche.

Es sencilla la escena que describimos, pequeña, y tampoco ocurre nada tan especial, pero ¿no es peculiar que justo en el diario donde sale la publicación de *su* libro, aparezca el poeta que está en el país, precisamente en el consulado esa noche y con la sed que José Costa tiene de Hungría? Es raro. Tan raro como un montón de eventos cotidianos de sumo excepcionales que ocurren, que nos pasan a menudo y que constituyen nuestra vida, avivan nuestros intereses y nos enfrentan a realidades que buscamos, y otras a las que rehuimos. Hago la lectura de este como un recurso de efecto de realidad, por cuanto estos eventos se asemejan a la realidad cotidiana que vivimos todos, día a día.

No así la escena cuando el escritor nos cuenta que, al volver de la luna de miel, encuentra un joven redactor en su oficina sentado en un escritorio al lado del suyo, y Álvaro le dice que delegará algunas de sus tareas en el muchacho. Primero, dice, hace vista gorda de él, pasa por alto incluso sus escritos, pero un día se detiene en uno que está impreso y añadido a los mejores textos en la pared, con un marco barroco ‘La madama y la lengua vernácula’, para el presidente de la Academia Brasileña de las Letras, en nombre de quien él nunca había escrito nada (así que debía ser del joven escritor) *“releí y me paré, tuve que dar el brazo a torcer: yo no sabría introducir aquel artículo sino con aquellas palabras”* (25), y aquí el relato comienza a tomar un tono de extraña naturaleza: *“Cerré los ojos, creí que podría adivinar la frase siguiente, y allí estaba, tal cual”* (Ibid). ¿Cómo es posible, las mismas palabras? ¿Las adivinó? *“Cubrí el texto con las manos, y fui moviendo los dedos milímetro a milímetro (...) y eran precisamente las palabras que esperaba”* (Ibid) Bueno, es posible. Pero aquí da un nuevo salto hacia lo inverosímil:

“Entonces intenté las palabras más inesperadas, neologismos, arcaísmos, un la madre que los parió sin más ni más, metáforas geniales que se me ocurrían de improviso, y todo lo demás que

podía concebir ya se encontraba allí, impreso bajo mis manos”

(Ibid)

Esto tan azaroso, en que da rienda suelta a las palabras e incluso intenta decir las frases más disparatadas que se le ocurren, pero todo, todo, ya está en el papel escrito por el muchacho, es completamente inusual. Más que extraño, porque el abanico de posibilidades es infinito, y que coincidan justamente las ideas y formas de decir que él tiene en ese momento, con las del joven en el que lo escribió, da un cariz mágico a la escena, e imprime en la narración la vívida sensación de estar en un sueño. En el sueño de José Costa, por supuesto.

Las escenas con que podemos ejemplificar esto son muchas. Para colmo, la situación en Budapest en su segunda visita, cuando conoce a los jóvenes que cree húngaros que están detrás del árbol y se va con ellos al bar The Asshole, y después estos lo acompañan al hotel hasta su cuarto y el joven incita a que jueguen a la ruleta rusa y tras el impacto del primer gatillo suyo, tiembla y le sobreviene el miedo, deja el revólver en la mesa y vuelve al estado de sueño:

“Al final la mano se aflojó, se me relajaron los músculos de todo el cuerpo, sentí el cansancio de aquella noche, más la noche pasada en el avión, más las noches anteriores en la cama con Vanda, con el niño que me daba patadas. Cedieron mis párpados, sentí el peso de todas mis noches de insomnio acumuladas. Abrí los ojos sobresaltado y vi al fotógrafo otra vez con el revólver en la mano, que estaba trémula...” (Ibid, 49)

En el último tiro de la siguiente vuelta, que le corresponderá a él, suena un golpe en la puerta y José Costa lanza la pistola (por si se descarga) y sale al pasillo, perdiéndose en una turba de gente que despista a los extraños jóvenes.

Mucho antes, también, en el comienzo del libro nos introduce José a este ambiente de sueño, en el segundo capítulo cuando vuelve de Budapest y ve la televisión,

luego escucha el contestador automático “Zé, soy Álvaro, tú ya debes tener... Vandinha, soy yo Vanessa, las bolas fosforescentes (...)” (16) y luego

“... yo había tomado vino, barbitúricos, el avión se retrasó en Frankfurt, hubo escala en São Paulo, las maletas se extraviaron, los husos horarios, el jet lag, me di una ducha, comí unos plátanos, anduve junto a la playa sin prisa junto al carril bici, unas chicas pedaleaban, otras chicas iban en patines, sol de otoño, aparqué el coche en Ipanema. El chiringuito estaba tranquilo, pedí un coco y apoyé los brazos en la barra, recosté la cabeza en los brazos, mientras las personas circulaban a mi espalda...” (Ibid)

Todo eso, que ocurre en un arrastrado tono de cansancio, parece estar narrado bajo el efecto de los barbitúricos y el vino, que le muestran ese sueño brasilero, en su recuerdo. Ahí introduce un recurso de postmodernidad, como hombre que habita y observa en la calle, un nuevo *voyeur* del tiempo actual, que produce un texto similar a los que abundan en, por ejemplo, *Ellos eran muchos caballos*, con pequeños fragmentos de trozos oídos, que cada uno no significan nada más que eso, un fragmento, pero como unidad son toda una representación del mundo, una mezcla de circunstancias distintas todas conglomeradas unas con las otras, a la espalda de tu vecino de la mesa del café. El relato prosigue, José Costa, sentado con el coco apoyada la cabeza en los brazos:

“le has visto la cara... el gamberro se ha puesto pálido... ella apartó la braguita y apareció aquel furúnculo... sólo equipamiento del primer mundo, lleno de frisos... después dirían que era para un negro... entonces le dije que estaba menstruando... pero daría una pasta considerable... el vicepresidente me contó por teléfono... para mí al fin y al cabo es exactamente eso... Pensé en quitarme los zapatos e ir a mojarme los pies, pero el mar estaba lejos y me dio pereza andar por la arena. Tenía que ir a la agencia, subí al coche. Qué pereza” (Ibid)

La reflexión final la hace en un tono que cierra el ensueño que empieza con los barbitúricos, el mar es como un espejismo lejano, una opción que no toma y los diálogos

entre las personas que oye, se confunden, se cruzan (*entonces le dije que estaba menstruando... pero daría una pasta considerable...*), se atormenta de alguna forma de la realidad, que es su realidad. No le pasa nada, pero siente pereza por eso.

Todavía más hacia el comienzo otra escena pasa casi desapercibida, en el avión de vuelta de Budapest, la primera vez, mientras degusta los últimos sabores dulces del pan de calabaza, dice

“Me ajusté el cinturón, cerré los ojos, pensé que ya no dormiría nunca más en mi vida, tomé un somnífero y despegó el avión. Acerqué el rostro a la ventanilla, todo estaba nublado, la píldora surtía efecto. Cuando se abrió un hueco en las nubes, me pareció que sobrevolábamos Budapest, cortada por un río” (12-13)

Y en medio de ese aletargamiento, nos ofrece la imagen de la ciudad por primera vez, desde lo alto, como un sueño nebuloso y amarillo

“El Danubio pensé, era el Danubio, pero no era azul sino amarillo, toda la ciudad era amarilla, los tejados, el asfalto, los parques, qué curioso, una ciudad amarilla, yo pensaba que Budapest era gris, pero era amarilla” (13)

Sueño que está iniciando, y que toma cierta redondez hacia la mitad del libro, cuenta cómo conoció a Kriska en la biblioteca y nos comienza a introducir en el sueño húngaro del que hará su realidad estable, cuando sale a recorrer la ciudad de frente a un día soleado: *“Llegué al Danubio tan deprisa que miré mis pies, para asegurarme, para asegurarme que andaba con ellos y no con el pensamiento (55)*. Ocurrida la escena, Kriska le deja en la cafetería su número con las lecciones que ofrece y él queda embobado pensando en esto. Allí parte el sueño del que hablamos, su sueño en Hungría: *“Al oír las campanas de la mañana, los portazos, las bandejas que caían, los cristales rotos y las camareras que discutían en el pasillo, concilié el sueño”* que inmediatamente dirá *“Y dormí doce horas de un tirón, porque ahora tenía un pensamiento muy simple. Mi pensamiento era una tarjeta de visita en la mesa de noche (...)” (58)*

El rol que cumple este motivo de ensoñamiento produce un efecto que siembra la duda sobre si estamos enfrentados o no a un texto realista, aunque, una reflexión un poco más profunda nos lleva a integrar este componente al mismo factor subjetivo bajo el que estamos a lo largo de toda la narración. José Costa articula el relato de sus propias visiones, de su posición en el mundo, totalmente enfrascado en su existencia, y esa es la perspectiva que ofrece.

Las cosas que ocurren no son neutras, siempre está parcializada la posición desde la que las vemos. De todos modos no es empatía el efecto que esto tiene en nosotros como lectores con su protagonista narrador, sino más bien, muchas veces, nos lleva a ponerlo en tela de juicio, por su nivel de egoísmo, la inconsciencia o la impulsividad con que se arroja a determinada circunstancia, el desapego con que obra o las menos veces, el de comprensión o compasión, ante lo que le toca atravesar con las decisiones que ha tomado, porque a veces es como un niño que toma un baño y que simplemente se entretiene en juntar espuma (12).

Todo es enjuiciado por el protagonista, también su comportamiento. Cuando cuenta que hablaban con la tata sobre el niño que no hablaba ya con tres años, dice *“Vanda no se rio cuando le transmití el comentario, y aseguró que el niño, lejos de mí, hacía grandes progresos; posesiva, quería decir que mi atención era capaz de sofocarlo”* (33), (la negrita es mía) y así va otorgándole significados a las cosas que ocurren, de la misma forma en que juzga que está cometiendo un error cuando riñe con Vanda y se instala varias noches a dormir en la agencia, dice *“Después de varias noches durmiendo allí, con unos restos de rabia y dolor en la espalda, pensé en volver con Vanda, al fin y al cabo era su cumpleaños, pero fue entonces cuando me acordé de la carta en el cajón”* (Ibid, 20-21), como ejemplo de que él tiene conciencia de sus actos y muchas veces nos hace parte también de esa evidencia.

Otra prueba la da el relato de su primer encuentro amoroso con Kriska, no conforme con narrarlo al comienzo del libro le otorga una segunda ocasión, y con ciertas similitudes (puesto que trata sobre la misma historia) la cuenta distinto, con más detalles: los nombres de la estación cuando se equivoca y se baja en la siguiente a la de la casa de ella, luego de burlarse de él por la frase *“estoy llegando casi”*, nos cuenta cómo Kriska

pidió disculpas “*végtelenül bütness meg*”: “castígame infinitamente”, luego el beso, y la escena que ya conocíamos, que ella se desnudó por la cabeza quitándose el vestido y él aturdido repetía: blanca, blanca, blanca, bella, bella, bella, pero que le besó la nuca, en fin, una serie de detalles. Este evento que narra dos veces es muestra de la relevancia que otorga a este evento, el que marca el inicio de la su relación con la húngara, y que como casi todo en la novela, es un recuerdo. El recuerdo de un evento fundamental, que tiene cabida para más de una representación en su cabeza y con lo que nos da muestra textual de cómo es arbitrario y absolutamente personal el lugar que ocupan las escenas en el libro (y en él).

El lenguaje y la lengua magiar en el mundo de José Costa

Pasando a otro aspecto que nos ayuda a comprender cómo este personaje se configura, a la par que estructura el mundo novelesco, queremos repasar su profunda conexión con el lenguaje como forma de constituirse, y que se comprende a la luz de su profesión de escritor anónimo.

Dirá en el comienzo de la narración “*Hoy puedo decir, sin embargo, que hablo húngaro perfectamente, o casi. Cuando comienzo por la noche a murmurar solo, me angustia mucho la sospecha de un ligerísimo acento que asoma una que otra vez.*” (8), poniendo de manifiesto la ligazón fundamental que existe para él entre el uso de la lengua y la construcción de sí mismo, como de la realidad que configura, que se consolida en el dominio de las palabras y su manejo, de la misma manera en que se desestructura en el temor agazapado que guarda, por aquel sustrato remanente de su yo brasileño.

De la misma forma valida y desacredita a los personajes a su alrededor según su manejo de la lengua magiar, que es el sueño que escogió para vivir. A Vanda, por ejemplo, que no sabe qué tipo de escritor es él (16) y que en general no se interesa mucho por temas de literatura, que no maneja más que el portugués, la ha subvalorado en este plano y le ha perdido el aprecio y el respeto. Mucho menos relevante, el joven rumano en Budapest con el que juega a la ruleta rusa con la chica rubia, descubre de repente un gesto que lo delata y entonces lo cataloga

“Dijo vaca con todas sus letras, como nosotros, los latinos, decimos vaca desde la Antigua Roma, y concluí que el farsante tampoco hablaba húngaro. Era rumano, llevaba un medallón de bronce en el pecho, una argolla en la oreja, un anillo en cada dedo, era un gitano rumano, y la rubita tuvo razón al decirle; me da asco tu espectáculo grotesco (...)” (50)

Es que él tiene ese oído infantil, dice “que absorbe y abandona las lenguas con facilidad, si perseverase podría aprender griego, coreano, incluso vasco. Pero nunca había **soñado** con aprender húngaro” (9), que reafirma el tema del ‘sueño húngaro’ de José Costa en la novela, desarrollado en palabras de la lengua magiar.

‘Lufthansa’ es la palabra alemana que identifica en el noticiario en Hungría que le permite desglosar y separar las palabras húngaras, al respecto dice viendo la televisión *“En ese momento entró en la pantalla una muchacha con un chal rojo y un moño negro, y **amenazó** con hablar en español, hice zapping **del susto**”* (11), y los ejemplos son cientos, porque la novela se articula en función del manejo que tiene del lenguaje magiar y muchas de las figuras literarias e imágenes que crea son a partir de este componente fundamental, de la misma forma en que se construye a sí. Las palabras aquí destacadas son ejemplo de ello, ‘amenaza’ y ‘susto’ grafican exactamente la sensación que le produce, desde una altura temprana en el relato y también en su relación con la lengua húngara: él tiene miedo desde entonces de perder eso poco que le es dado y que retiene.

Cuando Kriska le señala que la lengua magiar no se aprende en los libros, él se pasma porque la sentencia es perfectamente comprensible para él (56) y se pregunta *“si se habría expresado en portugués, o en rumano”* (Ibid) porque, dice *“lo había hecho tan en húngaro que no distinguí una sola palabra”* (Ibid) pero aun así afirma *“no obstante no me quedaban dudas, había afirmado que la lengua magiar no se aprende en los libros”* (Ibid). Más tarde sentenciará, en sus primeras clases en casa de ella, que *“Para acostumbrar el oído al nuevo idioma, era necesario renunciar a todos los demás”* (60)

Los saltos en el tiempo

El paso del tiempo en la novela es otro aspecto de singular tratamiento, dado que no hay en ella un hilo conductual definido, sino más bien un paseo alborotado por los principales acontecimientos que el narrador protagonista destaca, en su relato, y en los que recalca con mayor o menor precisión según el peso que a éstos da en su recuerdo. En su recuerdo, porque la narración se articula como *racconto*, cuyo presente es el punto inicial en el que comienza la narración, e incluso en los acontecimientos finales que dan un pronunciado giro en la ficción -cuando llega a las manos de nuestro protagonista el libro *Budapest* con su historia, la de José Kósta escrita por otro ('El Señor')- estos son eventos pasados, que solamente cuando él termina aceptando la mentira de la autoría del libro en la intimidad de su cuarto con Kriska, alcanza al tiempo en la narración, a la vez que se llega al final del libro.

Fuera de este aspecto el tiempo avanza y retrocede a un paso extraño, produciendo en ocasiones la sensación vertiginosa de avanzar la realidad, como un aceleramiento inesperado que deja descolocado al lector. Pero prontamente se concibe, a mi modo de leerlo, como parte del mismo recurso en que el narrador concibe y presenta subjetivamente su relato, poniendo énfasis y deteniéndose en pequeños detalles de un episodio erótico amoroso, por ejemplo, donde toda palabra parece ser acariciada y sentida por él nuevamente. Por ejemplo, cuando recuerda la escena con Vanda donde ella está en el baño desnuda y luego se peina y se cubre con una bata blanca que le esculpe el cuerpo "*¡Oh! Di un paso adelante y me pegué a ella, que descalza apenas me llegaba al mentón, y durante un buen rato nos miramos el uno al otro en el espejo, apretándole yo las caderas, como sé que le gusta*" (28) crean un juego de amantes, en que el marido no está y que se ha caído su avión, sigue el relato minucioso de caricias y corporalidad "*Hasta que se giró, derretida, con la cabeza inclinada hacia la derecha, la boca entreabierta, los ojos cerrados y parpadeantes; después del beso, cuando separara sus labios de los míos, diría que tenía sueño*", efectivamente cuenta "*Separó sus labios de los míos, se apoyó en el lavabo, me encaró con los ojos aún cerrados, se los frotó y dijo: estoy muerta de sueño*" (Ibid) luego finge ella que se queda dormida en la cama, pero presente a su hijo Joaquininho llegando y en un segundo quedó en blusa y vaquero,

esperándolo. Esta escena es vivida con detalle y muchos elementos eróticos de por medio: “la toalla era un molde perfecto sobre su cuerpo (...)” (Ibid).

Al contrario, la suerte de desprecio que siente sobre todo por su hijo Joaquininho, “llegaba a casa y encontraba mi lugar en la cama ocupado por un niño gordo” (31) luego por ‘Pisti’, el hijo de Kriska y al final por su propio bebé con ésta, se grafica en la novela con saltos espaciales grandes y apresurados, que a la vez nos dan una noción de los períodos en que se inscribe lo narrado; cuánto ha pasado desde tal o cual acontecimiento, cuánto tiempo lleva viviendo en Budapest o hace cuánto dejó de ver a Joaquininho.

Siempre nos hace saber, de hecho, que el crecimiento de su hijo Joaquininho pasa desapercibido para él, la escena erótica con Vanda tendida en la cama con la toalla blanca, por ejemplo, se ve abruptamente interrumpida por la irrupción de este en la escena: “Tumbado en la cama, quien fingía dormir ahora era yo, pero pude ver que el niño había ganado unos kilos. Mi hijo estaba obeso” (29). Fuera de ser la primera alusión al sobrepeso de éste, como forma de desprecio también, que sea un niño ya nos toma por sorpresa a los lectores, sobre todo cuando poco antes nos ha contado que un día embarazó a Vanda. Ese salto rápido en el tiempo es una licencia que se permite debido a que la mayor parte del relato sea un recuerdo, si todo es contado en pasado, la libertad para pasar por los eventos, saltarlos o detenerse en ellos es plena, todas esas alternativas son posibles a la vez en un relato que no pierde verosimilitud por lo mismo.

2. LOS AFECTOS COMO MOTOR

Revisando otro aspecto determinante en la construcción de mundo en el relato, reparamos en la importancia que otorga a las relaciones afectivas que guarda con Vanda y Kriska, cruzando transversalmente la evolución de los hechos la temática amorosa.

Una de las vetas principales que definen el curso de los eventos que acontecen a José Costa está determinada por la conflictuada relación amorosa que tiene con su esposa Vanda, con quien nos deja ver que tiene una tensa relación que se articula en torno a su propia escritura y la nula capacidad o interés que él ve de parte de ella por conocerla, a la par que la subestima por ser distinta a él, en cuanto sus intereses y comportamientos; ella

va a centros comerciales, cuando viajan turisteando en el sentido más convencional imaginable “*Sabía que Vanda era de levantarse temprano, comer de a pie, de sacarse fotos junto a las estatuas (...)*” (41), y por el contrario, también dice de sí mismo que aprendió que para conocer una ciudad más vale quedarse en una habitación encerrado que recorrerla en el bus de turista.

En cierta ocasión cuando van al consulado de Hungría a ver al poeta Kocsis Ferenc, de vuelta en el país un tiempo tras su primer arribo en el país húngaro, se recuerda:

“Camino de la playa de Flamengo improvisé elogios a Kocsis Ferenc, el gran intérprete de alma húngara, y cité Tercetos Secretos como su obra más notable, pero enseguida Vanda afirmó conocerlos y dijo que había leído algo en un suplemento literario. Añadió que el libro de Kocsis había recibido muchos premios, que lo habían lanzado en muchos países, que estaba traducido hasta el chino, y era un placer escucharla así, hablando al tuntún; yo me reía por dentro, siempre me vengaba por querer a Vanda” (34)

Se burla de ella, pero sin ser menos ridículo, pues ha inventado los *Tercetos* que él tampoco sabe, ¿por qué? un profundo cansancio, tal vez, o cierta pretendida superioridad que lo obliga a diferenciarse de ella, pretenciosa como la ve, pero aburrido también de sus cualidades más apreciables. Aunque distingue siempre con ternura su naturaleza y mantiene en su relación con Vanda en la novela un tono cómico que percibe el lector.

Por ejemplo, en esa misma ocasión del poeta Kocsis la escena es cómica, el poeta, un viejecito que está recitando repite los versos finales *egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan!* por segunda vez, eso que ellos no comprenden (y tampoco nosotros) y ya nos comienza a parecer entretenido por la sonoridad y la severidad de la forma, cuando describe a Vanda llena de joyas, una eminencia dentro de toda esa gente gris, con las manos juntas como un santo mirándolo mientras él recita esto final sin despegarle los ojos “*egyetlen, érintetlen, lefordíthatatlan!*” (37). Luego, por la playa, él cuenta que ella alegó que él había tenido un ataque de celos, “*pero sólo ella no se había dado cuenta de que el poeta era gay*” (Ibid)

Esta narración de escenas por una parte nos ayuda a caracterizar al personaje Vanda, central en el relato, puesto que para José Costa es una figura central, como las parejas que llevan mucho tiempo juntos compartiendo y ya no pueden distinguirse bien sin el otro, a la vez que, en ese mismo sentido, Vanda no es sólo el reverso, la ‘original’ de lo que será Kriska después, sino principalmente del propio protagonista, que como la otra mitad de la moneda que con ella forman, él está tediado de quererla y de las características que la determinan.

El recuerdo de Vanda atraviesa todo el relato en las representaciones del mundo de José, cuando sospecha obsesivamente que ésta está engañándolo con el alemán Kaspar Krabbe y, más, animada por la admiración que siente por la novela que él ha escrito ‘*El Ginógrafo*’, surge uno de los principales conflictos en la novela con su ego, que lo lleva a la lucha interna entre preservar celoso su anonimato y los deseos incontenibles de revelar su autoría, celoso de que este hombre conquistara a su mujer con un escrito salido de su propia creación. La resolución en que él revela desesperado su firma, determina el declive final de su lugar en Brasil y también a su lado, con lo que desde ahí, poco a poco, la imagen de Vanda comienza a diluirse hasta quedar solo en la representación de sí en Budapest.

“Me acosté con Kriska, y para abrazarla mejor, me acordé de Vanda” (64) nos revela en el momento que narra que ésta se desnuda y que *conocerá sus intimidades* por primera vez. Vanda, la figura amorosa original (“nunca he deseado a ninguna otra mujer como a ésta” confiesa en cierta ocasión) termina por ser reemplazada por Kriska en Budapest, pero en una personalidad hasta contraria si se quiere ver, “Kriska” dirá “que es una amante de la disciplina” y la imagen que tiene de ella nos dibuja una europea dura, con unos pequeños labios, blanca, severa. Nada tiene que ver con la imagen tierna de Vanda en sus representaciones, morena, crespita y de vaqueros, que además lo conoce con precisión y ante la que se sentía descubierto en un pre-asumido reconocimiento. En el hotel por segunda vez, cuando Vanda está en Londres cuenta:

(...) solicité almohadas, sándwiches, y al ver en el telediario de las tres a la presentadora húngara abriendo y cerrando la boca, me acordé de Vanda. Telefoneé al Hotel Plaza en Londres, pensando que

ella podía estar tumbada en la cama como yo, comiendo un sándwich frío, viendo un noticiario de la BBC. Me encantaría oírla decir disparates sobre los últimos acontecimientos, ella no conocía del inglés mucho más que yo del húngaro. Pero fue incluso bueno no encontrarla; Vanda sabría que yo telefoneaba para nada, telefoneaba tan solo para oír su voz” (54)

Reverso de esto, Kriska no conoce nada de él, ni siquiera se ha molestado en preguntarle de dónde viene o si tiene familia o pareja. En Vanda él reconoce todo ya, al comienzo del segundo capítulo “En el caso de los niños” la narración comienza con la noticia que Vanda lee en el noticiario, “Nuevo giro en el caso de los niños (...)” y enseguida dice “La narración era trabajosa, la voz, sin brillo; seguramente Vanda había grabado aquel texto por la mañana temprano” (14) por contraste de cómo prosiguió la noticia “No, no, no hay nada concluyente (...), y Vanda apareció en vivo anunciando el fútbol femenino después de la publicidad, con la voz limpia, una media sonrisa adecuada y el collar de cuentas” (15) A Vanda, por el contrario, la conoce de memoria, está cansado de ella, de quererla. La quiere. No la quiere porque no quiere a nadie, a Kriska no la quiere tampoco, porque José Costa sólo se quiere a sí mismo y se busca a sí, pero no se encuentra en ninguna parte.

Por eso al final le miente a ésta última, su relación es superficial en este sentido, cuando decide decirle que él escribió la novela que El Señor ha escrito y se le está adjudicando ‘Budapest’, dejándola descansar en el mismo engaño que a su esposa en Brasil no le permitió continuar, convirtiéndose en lo mismo que Kaspar Krabbé frente a Vanda, en el caso de esa infidelidad, ahora con Kriska: “*Querida Kriska, le pregunté, ¿sabes que noche tras noche concebí solamente por ti el libro que ahora concluye? No sé lo que pensó, porque cerró los ojos, pero dijo que sí con un movimiento de cabeza*”

“Y al instante siguiente sintió vergüenza, porque ahora yo leía el libro al mismo tiempo que el libro ocurría.” (159) y la frase final, cíclica en la narración, toma por cariz el acompasado cierre entre autor y narrador para un mismo libro “Y la mujer amada, cuya leche yo ya había sorbido, me dio a beber del agua con la que había lavado su

blusa.” (Ibid) al final, sí son sus palabras las que van cerrando el libro, dejando abierta la duda sobre la autoría del libro, o los libros más bien.

3. EL ARTIFICIO LITERARIO

En *Budapest* nos encontramos con una forma de realismo en la actualidad, diferente de aquella manera de reflejar la realidad postmoderna en términos de la velocidad, de la heterogeneidad de formas y las imágenes grotescas de un mundo saturado. Discreto, sencillo, el libro nos introduce en la atmósfera que podría ser la de una típica novela de amor, un ambiente donde los sucesos son los de un mundo corriente en el que un hombre rearma su vida en el país de su amante, su profesora de húngaro, dejando atrás su matrimonio en Río de Janeiro y de paso también la forma de vivir que fue forjando desde su juventud, despojándose de sus logros y empezando desde cero una vida que no imaginó, una especie de sueño que inicia, despertada una motivación casual por el idioma en Hungría.

Hemos revisado en el capítulo anterior cómo la temática amorosa y en consecuencia, la relación que tiene José Costa con Vanda y Kriska es medular en la narración, y hemos dado las primeras lecturas en que la segunda toma el lugar de la primera en las representaciones de mundo de José. Determinado esto por el hecho de que ‘el sueño húngaro’, poco a poco, comienza a convertirse en la realidad para él y su mundo brasileño dejado atrás, a ser el sueño. Las clases de húngaro son, de hecho, la principal ancla que lo fija a Budapest y que le obliga a dejar ese mundo del que proviene en su memoria. Un proverbio magiar dice que nada existe fuera de Hungría, y Kriska “*por tomarlo al pie de la letra (...) nunca se interesó por saber quién era yo*” (64) dice él, la ciudad de Río, nunca se había interesado por saber qué ciudad es ésa “*(...) y el olor de la marea, para ella todo eso no era nada, era materia de mis sueños*” (Ibid) Prosigue contando que

“(...) en medio de una clase podía ocurrir que me encontrara pensando en Pao de Açúcar, digamos, o un niño calvo fumando marihuana (...) Vanda envuelta en una toalla blanca, pero si Kriska

me sorprendía distraído, daba unas palmadas y decía: la realidad, Kósta, vuelve a la realidad” (65)

Sin saber ella, inconsciente del efecto de esas palabras, porque entonces él lo dice: *“y nuestra realidad, además de las clases cotidianas, era la Budapest de los fines de semana alternos en que Pisti quedaba a cargo de su padre (...) la realidad eran los paseos en la isla de Margit (...) los acróbatas del Danubio, las carreras de carneros”* (Ibid). El ambiente en Budapest. Pero también las óperas. la pizza cruda, y Kriska. *“Kriska desnuda, extendiéndome los brazos (...) Kriska desfalleciente, atravesada en la cama (...) Kriska resollando, y yo sacudiéndola (...)”* Kriska, que comienza a ser su amor, con sus manías y su rutina; Pisti; el señor que era su padre y del que no se sabía más; y Vanda, en más, la imagen amorosa en su recuerdo.

La conversión que de sí hace en el país húngaro pasa por todos estos factores, como Kriska comienza a ser la imagen de su mujer ‘oficial’ y él mismo pasa a ser otro, Zsoze Kósta, el hombre de Kriska, la mujer que trabaja en el Instituto y lee historias en el manicomio. No es algo que asume sin padecimientos, o sin titubeos, es un tránsito doloroso este travestimiento, un cambio de piel que se inicia con la escena en que comienza el invierno y ella le presta una gorra y un grueso chaquetón de lana que olía a alcanfor, *demasiado justo*, dice *“que me impedía cerrar los brazos”* (66). Su padecimiento por aquella época, es descrito así al llegar al hotel *“Me encerraba en la habitación y a veces la calefacción me quemaba la garganta, el agua mineral del minibar no era suficiente, el servicio de habitaciones no respondía, los cigarrillos se acababan”* (Ibid), como un escenario incómodo diseñado para una transformación difícil, como si viéramos a Gregorio Samsa convertirse en cucaracha (que no ocurre, por cierto, en La metamorfosis), el incipiente cambio de piel: *“la lana de la manta me escocía, yo me rascaba, me rascaba, me pasaba por todo el cuerpo, era irrefrenable, era como tener azúcar bajo la piel”* (66-67), y la resistencia suya: *“Una de esas madrugadas, medio sin querer, llamé a Río: hola, soy Vanda [era el contestador automático] (...)” “Volví a llamar enseguida (...) Luego volví a llamar, volví a llamar y a llamar, hasta darme*

cuenta que llamaba por el placer de oír mi lengua materna: hola, soy Vanda... (...)
(Ibid), ahí un mensaje desesperado, un acceso a sí mismo:

“se me antojó dejar un mensaje después de la señal, porque hacía tres, cuatro meses que yo tampoco hablaba mi lengua: hola, soy José. Había un eco en la comunicación, soy José, que me daba la impresión de que las palabras salían extraviadas de mi boca. Vanda, Vanda, Vanda, Vanda” (Ibid)

Dice que comenzó *“a abusar de aquello, y dije Pao de Açúcar, marimbondo, bagunça, adstringência, Guanabara, dije palabras al azar solamente para volver a oírlas”* (Ibid) Pero eso lo extravió, tras lo que asume que *“Kriska no exageraba cuando me recomendó que evitase otras lenguas durante el periodo lectivo. Después de una noche hablando en mi lengua y soñando que Kriska hablaba portugués, me vi sin embocadura para el húngaro”* (Ibid) ahí su rendición y su entrega y también su vuelta a Río de Janeiro.

En Río va a su casa y ocurre otra transmutación importante, tras descubrir en la cesta de revistas el libro con letras góticas *‘El ginógrafo’* firmado por Kaspar Krabbé y dedicado por él mismo a su esposa Vanda, ‘Wanda’ quien pasa a ser en manos del alemán. En su imaginación se figura la historia de la infidelidad de su esposa abandonada, cuando este hombre habría ido a su casa a dejar el ejemplar y por pillarse con tan hermosa mujer de treinta años, decidió vengarse y conquistarla con sus propias palabras, las de José Costa cuando escribió el libro. No podría culparlo, dice él, por vivir los mismos eventos que él cuando la conoció, y son los recuerdos de sí mismo y su propia historia amorosa los que mezcla, en sus pensamientos, con las proyecciones que hace del alemán junto a Vanda, primero, y después de ella recibiendo el ejemplar en su casa y flirteando con Kaspar Krabbé.

Para poder poseerla, dice él, apuró el paso y llegó al final del libro “y la mujer amada, cuya leche yo ya había sorbido, me dio a beber del agua con la que había lavado su blusa” (82) que es el final del libro que leemos también.

Lo mismo en el final de la novela, cuando toma la decisión de no herir el encanto de Kriska y confesarle que aquel libro que escribió El Señor no era de él, pero termina por aceptar esa identidad, la que comenzó a forjarse con el chaquetón de lana prestado de su ex marido (El Señor) mucho antes, aquel invierno en que daba inicio a su vida en Budapest.

¿QUIÉN ESCRIBE BUDAPEST?

Finalmente, algunas reflexiones en torno a la autoría del libro se trasladan al espacio de la ficción, si bien Chico Buarque no es José Costa ni pretende serlo, cierta hipótesis postula que la propia novela y el personaje protagonista pueden ser vistos como cierta proyección, o alter ego del autor, como una especie de ‘vida paralela’ en la que él representa algo que podría o querría ser, de alguna forma; el esfuerzo narrativo de convertirse en otro para poder escribir una experiencia ajena, así como José Costa para escribir su novela *El Ginógrafo* debe travestirse en el alemán Kaspar Krabbe, y hacer de la travesía de otro una historia propia, que no existe en la realidad (para el caso de Chico Buarque con su personaje, por ejemplo), o bien otro que no vivió los eventos narrados, ni con los sentimientos descritos ni las palabras implicadas, en el caso de José Costa con el alemán. Una apropiación de una identidad ajena que permite el juego en que detrás se esconde mucho de uno mismo, lo que pasaría con una historia convertida en la que fuera siendo uno el protagonista.

La propia veracidad de José Costa (que es por supuesto un personaje ficcional) en el mundo del relato es puesta en tela de juicio al final del libro, cuando la misma novela que leemos *Budapest*, de la que José Costa es protagonista, es la que le fue entregada en autoría y más todavía, en autobiografía, a sí mismo. Ahí entra Chico Buarque en la ficción, puesto que para nosotros, los lectores reales, es él el autor de la novela, la misma novela real que es ficcionalizada en el relato. Así, como en un efecto de fractal, todas las posibilidades ocurren a la vez y las interpretaciones quedan abiertas al público. A nuestro

modo de ver, José Costa escribió efectivamente el libro ‘El Ginógrafo’, no así el libro que le es adjudicado en Budapest, *Budapest* (valga la redundancia) que escribió otro hombre en su lugar. Bajo esa perspectiva Chico Buarque, más que corresponder con José, podría ser visto como el Señor, que redacta el libro del que éste es el protagonista. Es sugerente de todas formas que el nombre del ex marido de Kriska nunca se revele, y que sea identificado, así como El Señor, haciendo símil con el gran Creador, como es llamado Dios o como se prefiera.

Como un reverso narrativo de Chico Buarque, en cambio, si leemos en ocasiones a José Costa en el sentido que sea una proyección de este, incluso algunas pistas nos son dadas, por ejemplo hacia la mitad del relato confiesa sospechosamente, cuando conoce a Kriska y lo que dice es perfectamente comprensible para él, una escena que ya revisamos, dice la siguiente frase “*yo, aún sin comprenderla, podía pillarla de oído. Tal vez solo por la entonación entendía lo que quería decir. O tal vez, por entender la música, me parecía fácil adivinar la letra*” (56), y las alusiones a piezas musicales o cierta afinidad con el área son varias después, sobre todo con Kriska, sin embargo hasta este momento nada había sido dicho por él al respecto, y es extrañamente sugerente siendo, sobre todas las cosas, músico. Lo leemos como una pista que nos deja, de que en realidad es su libro y él hace y deshace, se inserta y se esconde cuando quiere en el relato. En torno a una supuesta coincidencia de características entre Chico Buarque y su personaje, sería una quimera buscar por ese camino la conexión entre ambos. Es claro que no nos enfrentamos a una novela autobiográfica. Así, tal y como explicamos, el debate no se cierra y como hemos leído la novela, no podemos relacionarla en este sentido a algunas circunstancias reales que hagan que de ésta una representación fidedigna de una realidad.

Es de hecho, curioso, en foros de opinión gente de Budapest, o que conocen bien la ciudad han desestimado el libro por cuanto se parece muy poco a cómo es en realidad la capital húngara. En la narración hay incluso cierto tono de invención, que hace sospechar que poco es lo que Chico Buarque maneja del lugar.

Un dato que nos fue dado es importante: dentro de los nombres húngaros que ocupa en la novela destaca uno que parece haber sido construido a partir de dos

jugadores de la famosa selección de Hungría 54, de los ‘mejores’ perdedores de la historia, en la final del mundo de ese año, el delantero número 10 Ferenc Puskás, y el delantero número 8 Sándor Kocsis, configuran con su nombre y apellido, respectivamente, el nombre del famoso poeta emérito: Kocsis Ferenc... ¿una torpeza del autor? no lo creemos, de hecho lo leemos como un recurso, a propósito de una de las principales genialidades de Chico Buarque, en que reflexiona en torno a las formas de hacer realismo y de poder crear, con todas sus posibilidades, un mundo narrativo que forme parte del género (realista) con todos estos elementos de frente a nosotros, como en una enorme pero completa ironía, así, como una forma de transgredir esos límites con los que corrientemente estamos cercándolo.

CONCLUSIONES

No existe una forma de definir el realismo literario como una forma que condense un número de características limitado, ni siquiera el realismo de las grandes obras del siglo XIX presenta esa continuidad, puesto que incluso en tales obras la tendencia parece diferir en cada caso, guiado más o menos por la misma premisa fundamental que implica aceptar que cada artista tiene una concepción distinta de la realidad, y por supuesto también de cómo dan cuenta de ella en cada una de las formas artísticas que cada cual desarrolla.

En la novela que revisamos analizamos un nuevo y reciente rumbo en el arte literario realista de carácter subjetivo, todos los elementos planteados en nuestro análisis hablan de un posicionamiento personal radical frente a los hechos, en que el protagonista (no solo el narrador y la correspondencia o no de este con el escritor real) de forma manifiesta es quien instala el punto de vista desde el que se presentan los eventos que narra, él es el personaje del que se trata la novela y además quien escribe la novela que nos presenta a los lectores (dentro y fuera del relato; lectores 'ficticios' y lectores reales) cargada de su más plena y confiada subjetividad. Además, no hay siquiera pequeños cuestionamientos o recriminaciones por su imparcialidad, o una cierta moralidad que se pregunte por la justicia, pues no hay juicios o valoraciones, sino más que nada explicaciones (pero en el sentido de explicarse a sí mismo) que expone a modo de evidenciar sus propias vacilaciones, deseos o recuerdos surgidos a la hora de haber determinado tal o cual modo de actuar -bueno o no, mejor o peor- frente a una situación igualmente cualquiera, incuestionada, más que nada, sucedida.

Estos nuevos paradigmas admiten hoy nuevas formas de representación en el canon literario realista, pero que se entremezclan toda vez con las más clásicas técnicas que desarrollan para poder representar lo real en la literatura. Cada cual escoge su manera y percibe la realidad en ese modo que le resulta ilustrativo, en las letras. No hay nada determinado.

Empero, esa cualidad moderna que transita; lo que caracteriza un determinado estilo rige un día para ensanchar sus límites prontamente y destruirlos, reconfigurándose en una

nueva identidad de renovadora característica, investida con atributos disruptivos para trazar los mismos ejes de continuidad que habían a los viejos conceptos hasta explotarlos. Nos vemos una y otra vez andando en ese vaivén, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, desde el desorden a la estructura, del orden metodológico al desparramo, y aún joven la literatura no se cansará jamás de superarse siempre a sí misma, en sus propias fronteras.

Como cambian los tiempos se modifica lo que entendemos por real en cada momento, y ciertamente desde la modernidad el paso ha sido cada vez más acelerado. Así las formas de representar la realidad en general han tomado nuevos aspectos en la realidad contemporánea, donde los modos tradicionales de representación han sido resignificados en amplios modelos que tensionan, o incluso se oponen a algunos de los recursos implicados al realismo tradicional.

Mas, no toda representación artística literaria representa la realidad. Existe un componente de verosimilitud perceptible para el lector, que sabe que se está enfrentando a una obra de corte realista, por esto que hemos definido de forma muy subjetiva como la producción de efectos de verdad, que orienten al lector en cuanto lo que está percibiendo es posible que pase en la realidad, o que al menos lo figure.

¿Tiene que ser verdad lo narrado para formar parte de eso que llamamos realismo? De otro modo ¿Debió existir verdaderamente Julián Sorel, Madame Vauquer o Emma Bovary para que estas obras sean grandes clásicos realistas? más allá todavía ¿No son obras realistas si estos personajes no existieron como personas en la realidad?... ¿Buscas en internet el dato biográfico que ratifique su veracidad? Puesto que en mi lectura de *Nueve Noches* yo busqué a Buell Quain en el buscador.

De la misma manera me pregunto si José Costa es un personaje sacado de alguna historia real en Chico Buarque. El realismo en la actualidad parece estar sujeto a una serie de cuestionamientos por los que ni el realismo latinoamericano social ni el decimonónico tuvieron que responder. Por ser magnánimas formas de representación, tal vez, bastan las expectativas que tenemos que satisfacer para darles el crédito que en su género merecen. El límite hoy, con más herramientas en la palestra y menos espacio, requiere otras comprobaciones, exige algunas habilidades de parte de nuestra suspicacia,

que nos permitan aceptar y darnos cuenta de que estamos frente a eso llamado realismo literario, un esfuerzo que nos permita desentrañar si efectivamente leemos representaciones ficcionales de la realidad.

Por todo lo anterior, la concepción de realismo literario se concibe hoy de múltiples maneras, dado un contexto de postmodernidad donde la experiencia es primordialmente fragmentaria y no contamos ya casi con discursos acabados o redondos, que nos digan más qué hacer o adónde llevar la unidad perdida para reencontrarla con el todo. Hoy más que nunca existe una consciencia que empuja porque asumamos cierta nimiedad en las cosas, la ‘insostenible levedad del ser’, que nos enfrenta al hecho de nuestra objetiva muerte y también nuestro frenesí, que puede no ser más que esa propia verdad intersubjetiva⁶ nuestra, cuando estamos parados en la mitad de una realidad tan cambiante como enormemente inabarcable y duradera.

La realidad escapa de nuestras manos, todo parece poder ser real. Al modo latinoamericano, tal vez en la mixtura es donde encontramos la manera de plantearnos efectivamente la realidad en todos sus matices, en la creciente necesidad de superar la barrera entre objetividad y subjetividad.

⁶ En el sentido filosófico de Husserl.

Bibliografía

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001: "La mansión de La Mole" (426-463)

Bowlby, Rachel. "Foreward". En Beaumont, Matthew [ed.]. *Adventures in Realism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007: xi-xviii.

Lopes, Denílson. "Estéticas do Artificio, Estéticas do Real". En: MARGATO, Izabel and GOMES, Renato Cordeirio. *Novos Realismos*. 1 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p. 147 - 162.

Horne, Luz. *Literaturas Reales: Transformaciones Del Realismo En La Narrativa Latinoamericana Contemporánea*. 1a. ed., Beatriz Viterbo, 2011.

Jameson, Fredric. *El Posmodernismo, o La Lógica Cultural Del Capitalismo Avanzado*. Paidós, 1991.

Levine, George. "Literary Realism Reconsidered: 'The world in its length and breadth'". En Beaumont, Matthew [ed.]. *Adventures in Realism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007: 13-32.

Lukács, Georg. *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1965: "Introducción" (7-30).

----- .*Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966: "Arte y verdad objetiva" (11-54).

-----, "Arte Auténtico y Realismo". En: *Estética y Marxismo*. Tomo II. Ediciones Era, 1970. México. p. 48 - 58.

Rodrigues Barros, María. Soares, Leonardo. *Sob espelhos: reflexões em torno da autoria em Budapeste*, de Chico Buarque. 2016. Versión revisada en el vínculo <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/10273>

Schøllhammer, Karl Erik. "Do efeito ao afeto. Os Caminhos do realismo performático". En Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012: 133-146.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959 ("El realismo y la forma de la novela", trad. L. Vaisman).