



Universidad de Chile.
Facultad de Filosofía y Humanidades.
Departamento de Literatura

Seminario de Grado: Realismos y nuevos realismos en la novela
brasileña y chilena actual.

“La evocación y el encuentro:
la búsqueda del sujeto real en *El hermano alemán* de Chico Buarque”

**Informe de Seminario de Grado para optar al Grado de Licenciado en Lengua y
Literatura hispánica.**

Febrero de 2019.

Alumna: Constanza Bravo Jiménez.

Profesor Guía: Matías Rebolledo.

Agradecimientos

A mis papás, por respetar mis decisiones y darme la mano cuando me siento insegura, por darme la oportunidad de regocijarme en las cosas que más aprecio.

A mi hermana, por hacerme reír cuando pienso que no podría hacerlo y por las conversaciones que me hacen interpelar al mundo desde mi pieza.

A mis amigos, por quererme cuando cruzo el umbral de la verdad.

Al profesor Rebolledo, por las buenas lecturas y la paciencia, por incentivar mis buenas ideas y señalarme en el acto las malas, en ambos casos, afectuosamente.

Tabla de Contenido.

	Pagina
Introducción.....	4
Capítulo 1:	
La afirmación de un sujeto sensible: el autor en <i>El hermano alemán</i>	10
Capítulo 2:	
Una subjetividad nueva dentro de un pensamiento viejo.....	16
Capítulo 3:	
Del realismo o la pertinencia del pasado.....	22
Capítulo 4:	
La evocación y el encuentro: los nuevos realismos en <i>El hermano alemán</i>	30
Conclusiones	45
Bibliografía	48

Introducción

Por mucho que hoy en día, en los estudios literarios más desencantados, se suele dar por sentado que el proyecto de la unión entre arte y vida es un proyecto invariablemente destinado al fracaso, y que se suele esgrimir como prueba de esto el fracaso de los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX, cuyas consignas libertarias y rupturistas rápidamente fueron absorbidas por el mercado para ser reproducidas en serie y vaciadas de cualquier componente político-subversivo que tuviera incidencia en la realidad¹; o ya que estamos, pongámoslo en términos más generales: por mucho que hoy en día observemos en la práctica que la literatura pierde, cada vez más, su sentido en la vida cotidiana, pareciendo, ante nuestros ojos, un tierno recuerdo del pasado que, no obstante, no despierta el suficiente interés para evitar que pronto desaparezca, no puedo sustraerme al hecho de que si no fuera por la búsqueda, en mi lectura, de esa unión, difícilmente me interesaría por ella. Lo que busco es, por un lado, comunicarme con una subjetividad que pervive en el modo de expresarse, en la particular disposición de la trama o en los momentos específicos de la vida que elige para dejar caer en ellos sus reflexiones; por otro, una enseñanza que pueda usar en mi vida cotidiana; en resumen, busco en la literatura el

¹ Estoy pensando en autores como Peter Bürger, Jean-François Lyotard, Max Horkheimer y Theodor Adorno.

consejo que no se me ocurre pedir. Aquí debo reconocer la influencia de *El narrador* de Walter Benjamin (1936): por mucho tiempo creí buscar el sentido de la vida en las novelas y ahora solo añoro un consejo en ellas.

La subjetividad en tanto que experiencia real y afectiva fue algo que eché de menos en mi paso por la carrera, en parte porque el formato académico de los estudios literarios exige que uno mantenga a raya la propia y en parte porque me aferré al narcisismo de nuestro tiempo. Sin embargo, el auge de gobiernos de extrema derecha, que reivindicaban el rechazo hacia la diferencia como modo legítimo de vivir, muchas conversaciones afectuosamente críticas este año y la lectura reveladora de “La lógica cultural del capitalismo tardío” de Fredric Jameson (1991), me han hecho tomarle el peso a la carencia de experiencia real y afectiva que existe en el presente. En el contexto social y político, en mi vida, en las producciones culturales actuales, en el arte. De manera muy breve adelantaré que Jameson sostiene que es propio de la dominante cultural de nuestro tiempo, la postmodernidad: una nueva superficialidad que se expande al ámbito de la teoría contemporánea y a una nueva cultura de la imagen o del simulacro, la progresiva desaparición del sujeto individual y del estilo que se le atribuía en el mundo artístico, el debilitamiento de la historicidad, entre otros. Semejante gama de elementos catastróficos hizo que mi lectura distraída de *El hermano alemán* de Chico Buarque (2014) fuera tomando cada vez más fuerza y cariño.

La última novela del aclamado músico y escritor brasileño se basa en un hecho real y biográfico: la existencia de un medio hermano alemán al cual nunca conoció y cuya búsqueda, a los aproximadamente setenta años, es llevada a cabo en el transcurso de la escritura de la novela en cuestión. Su padre, el reconocido sociólogo Sergio Buarque de Holanda, durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial, se fue a Alemania para trabajar como corresponsal de prensa. Allí inició una relación que dejó embarazada a la alemana Anne Ernst, regresando a su país natal, poco antes de que ella diera a luz. Años después, según números testimonios -incluidos el propio-, Chico Buarque se enteró de la existencia de ese medio hermano alemán por un comentario al aire del poeta Manuel Bandeira, a la edad de veintitrés. Luego de encarar a su padre frente al resto de sus numerosos hermanos, sólo pudo sacar en limpio que su hermano había sido dado en adopción y que, tras varios intentos, su padre no había podido hacerse con la custodia,

siendo su rastro una incógnita hasta el momento en que Buarque comenzó a escribir este libro y unos historiadores, contratados por la editorial que lo publicaría, dieron con su paradero². Así, la novela trata sobre la atolondrada búsqueda que, a lo largo de la vida, lleva a cabo el ignorado hijo del prominente intelectual Sergio *de Hollander* y su esposa italiana *Assunta Ciccio* -cuyo nombre se nos revela recién hacia la mitad de la novela- estudia literatura portuguesa en la Universidad de São Paulo con el objetivo de llamar la atención de su padre, quien, no obstante, sólo tiene ojos para los libros, los platos de su esposa y su otro hijo: el guapo Mimmo, cuyas únicas lecturas consisten en la revista *Playboy*. La novela comienza en el momento en que Ciccio adolescente encuentra una carta, entre medio de uno de los libros de su padre, de una enamorada alemana de éste y con la cual se entera de que tiene un medio hermano alemán. El protagonista toma la resolución de encontrar el paradero de su hermano, en un desesperado intento por suscitar la atención y el cariño de un padre que casi nunca le dirige la palabra. Entre sus aventuras de adolescente rebelde, su paso universitario como estudiante y profesor de portugués, y sus amores de juventud, nos enteramos del contexto histórico político de un Brasil acuciado por la dictadura, a la par que Ciccio encuentra nuevas pistas sobre su hermano que le permiten imaginar sus posibles destinos. En el momento en que Ciccio se encuentra inmerso en el equivocado acecho de la familia Beauregard, convencido de que el único hijo del matrimonio, Christian, es su medio hermano, la situación política del país afecta directamente al círculo del protagonista. Su mejor amigo de la juventud engrosa las filas de los detenidos desaparecidos y así también lo hace su apolítico y mujeriego hermano brasileño, Mimmo, tras ayudar a la novia argentina de éste a salir del país. Sumidos en la desesperación, Sergio de Hollander muere al poco tiempo al no poder sobreponerse al golpe y su esposa le sobrevive varios años más, al precio de volverse loca, esperando que su hijo mujeriego regrese casado de Argentina. Así, Ciccio envejece abandonando, en parte, la búsqueda de su medio hermano por sentirse recriminado por su madre -nunca le prestó atención a Mimmo-, intentando seguirle el juego a ésta de que su hermano volverá en cualquier momento y finalmente, una vez que ella muere, viviendo solo en una casa que se está cayendo a pedazos, rodeado de libros polvorientos y ocasionales personas que se los llevan. En este desolador panorama, Ciccio

² Jiménez Barca, Antonio. “Chico Buarque, una leyenda brasileña”. *El País Semanal* (2015). Periódico *El País*. Web. 04 mar. 2019. https://elpais.com/elpais/2015/05/22/eps/1432308262_225624.html

decide rehacer el viaje de su padre a Alemania para encontrar a su hermano. Gracias a solidarios desconocidos alemanes y a la casualidad de escuchar en la radio la voz de su padre cantando, se entera de que su hermano era un conocido artista de variedades -esto es, reportero, actor, cantante, recitador- de la RDA y, tras concertar una cita con uno de sus colegas, éste lo lleva al estudio donde al fin Ciccio puede ver a su hermano: lo que encuentra son fotografías y videos de él -Sergio Günther murió hace treinta años- en los que reconoce a su hermano, a sí mismo y a su padre. En la novela existen dos relatos: el primero sería el que acabo de resumir y que consistiría en la vida de Ciccio, el segundo, que se trata de la vida de Sergio Günther, es una parte importante de aquel, puesto que el protagonista se pasa gran parte de la historia investigando y haciendo suposiciones sobre la vida de su hermano. Así, una vez que Ciccio viaja a Alemania, la vida incierta de su hermano se aclara: el pequeño Sergio fue dado en adopción por Anne Ernst -acaso para proteger a su hijo de su posible ascendencia judía durante Alemania nazi-, siendo adoptado por una familia aria, que lo rebautizó como Horst Günther, para evitar las sospechas de su incierta ascendencia. Crece en el lado soviético de Berlín y, tras enterarse de su verdadero nombre y de la identidad de sus padres, decide volver a usar su antiguo nombre. Trabajó en la televisión del Estado y murió de cáncer en 1981.

A pesar de que la ficción parece ser cercana a la realidad -sobre todo al final de la novela-, las diferencias resultan evidentes para quien tiene presente la biografía del icónico Chico Buarque y de su también célebre familia: el protagonista se llama Ciccio, es profesor de portugués, su madre es una italiana llamada Assunta y tiene un solo hermano brasileño, Mimmo, desaparecido durante la dictadura. A su vez, la búsqueda también está alejada, en parte, de la realidad: Ciccio se entera en la adolescencia de la existencia de su hermano a partir de unas cartas escondidas de su padre y se pone a investigar la existencia de su medio hermano con el objetivo de acercarse al distante Sergio de Hollander; y se revela como un joven apático que lleva a cabo una búsqueda torpe y errante. Eso en lo que respecta a los datos falsos o ficticios de la novela. Por otro lado, el hecho de que los nombres personales de la ex novia de su padre y su hijo alemán, se mantengan intactos, al igual que ciertas anécdotas biográficas del autor, hacen que la forma de la novela devenga problemática, sobre todo si consideramos que, en medio de toda esta mezcla de ficción y realidad, se introducen documentos que, jocosamente, parecieran querer demostrar la veracidad de la

historia: cartas dirigidas a *Sergio de Hollander*, fotografías y libros dedicados a su padre son escaneados a lo largo de toda la novela.

Así, para los estudiosos de Chico Buarque en su faceta literaria, la discusión está en torno a cómo clasificar su última novela, en tanto la rareza de su forma hace que oscile entre lo autobiográfico y lo ficcional. Lo que me dejó entre este grupo de estudiosos es un hecho generalizado por lo que pude leer en los otros artículos: pensando que se trataría de la autobiografía de un ídolo, mis expectativas se vieron considerablemente decepcionadas y eso me dejó enganchada en el enigma sobre el sentido de la extraña forma de *El hermano alemán*: su relación problemática con la figura autorial, la tensión entre la realidad y la ficción, la tensión entre lo moderno y lo posmoderno también y el lugar efectivo del hermano alemán en la novela. Solo cuando me puse a tijearte con teoría la novela me di cuenta de que el enigma estaba conectado con la representación de la subjetividad como una experiencia real y afectiva, así como con la necesidad de hacer de éste un tema de reflexión en el ámbito académico, cultural, artístico o con quién se interese. En otras palabras, me sentí inspirada.

Por lo que el siguiente trabajo es una suerte de ensayo en la que busco recrear el camino que me llevó a resolver lo que, para mí, es el enigma de la novela. Mi lectura no pretende cerrar la discusión en torno a la extraña forma de *El hermano alemán*, sino que, al contrario, está motivada por el deseo de que más gente lea novela, sea cautivada por su emotividad -en tanto se trata de un tema altamente íntimo- y exprese, en sus propias palabras, el efecto que provocó en ellos, las preguntas que suscitó, las respuestas que se deslizan o se agolpan. Sobre todo, mi lectura está motivada por el deseo de compartir por qué es necesaria la representación de la subjetividad como una experiencia real y afectiva, ya sea en el plano del autor, de los personajes, como de los lectores- y cómo es posible llevarla a cabo en tiempos en que las categorías por las cuales abogo: el sujeto, el realismo y el afecto, parecieran estar en decadencia.

Dicho en otras palabras, mi propuesta es que en *El hermano alemán* existe una conexión entre la crisis de la subjetividad -en tanto que experiencia real y afectiva en nuestros tiempos- y el problema de la forma de la novela. Como es evidente, la investigación que lleva a cabo Ciccio es, antes que todo, la búsqueda de una subjetividad, la de su hermano

alemán pero también la de su distante padre. Esta podría considerarse la primera búsqueda. La segunda sería aquella que la novela refiere directa y ambiguamente: la búsqueda que Chico Buarque llevó a cabo en la realidad extraliteraria. Y, por otro lado, tenemos la tercera que sería la que realiza el propio lector, ya que la célebre figura autorial de Chico Buarque nos incita, sobre todo en una novela que se trata declaradamente de un hecho biográfico, a buscar aquellos hitos de su vida con los que estamos familiarizados sus fanáticos: su faceta de músico, su papel como ícono de la resistencia, su exilio en Italia, etc. Esas búsquedas vistas en conjunto permiten comprender en qué medida la búsqueda de la subjetividad que se relata se vuelve algo real -ya sea como sentido o como un efecto performativo- para el lector.

De allí que para dilucidar cómo se relacionan estos dos problemas, primero hablaré de la crisis de la representación del sujeto y de la historicidad, según Fredric Jameson, en el panorama cultural postmoderno y de la consecuente necesidad de que surjan nuevas obras artísticas que le devuelvan a los receptores su dimensión activa frente al mundo. Teniendo en cuenta que en *El hermano alemán* la representación de la subjetividad se encuentra cruzada por la relación problemática entre la ficción y la realidad, esto es, que, por un lado, no sabemos cuánto de todos los datos dados en la novela son ficticios y que, por otro, de qué manera es posible experimentar la subjetividad del otro como una experiencia real; me pareció pertinente encuadrar la novela en lo que la crítica literaria argentina y brasileña ha llamado los “nuevos realismos” para poder descifrar el enigma de la forma de la novela. Este apelativo sirve para designar a aquellas obras literarias que, haciéndose cargo de las críticas vanguardistas al realismo decimonónico, desarrollan nuevas estrategias para generar un efecto de realidad en los lectores. A su vez y antes de ello, me remontaré al realismo decimonónico para abordar la importancia que le otorgaban a la subjetividad y su relación con la también vilipendiada historicidad. En consecuencia, a lo largo de este trabajo espero demostrar la presencia del realismo tradicional y nuevo en *El hermano alemán*, en tanto que dicha modalidad me permite dar cuenta de cómo el autor representa la subjetividad como una experiencia cercana al lector y, al mismo tiempo, me permite reflexionar sobre los alcances éticos de esta representación.

1. La afirmación de un sujeto sensible: el autor en *El hermano alemán*

Muchas y diversas interpretaciones se han hecho con respecto al sentido de *El hermano alemán*. Si uno se pone en la situación hipotética de contársela a alguien tendría que decir que, en una primera instancia, se trata de la búsqueda que el protagonista brasileño Ciccio, a lo largo de su vida, hace de su medio hermano alemán, Sérgio Günther, sin saber en un comienzo siquiera su identidad. En una segunda instancia, habría que añadir que Ciccio se llama Francisco de Hollander, que el padre que comparten los dos hermanos también se llama Sergio de Hollander, que la búsqueda es bastante mediocre y constantemente postergada, y que, finalmente, no encuentra a su hermano porque murió treinta años antes de que el protagonista se decidiera a arribar a Alemania. Y ya en una tercera instancia, habría que añadir que el autor, efectivamente, tuvo un medio hermano alemán llamado Sérgio Günther; que llevó a cabo una investigación sobre su paradero mientras escribía la novela y que tampoco pudo conocerlo nunca, debido a la razón antes expuesta. En el documental *Chico: Artista brasileiro*, se muestra incluso el momento en que Chico Buarque viaja a Alemania y ve imágenes de su hermano actuando y cantando en una película. Las palabras que ahí el autor le dedica al libro son resumidas por Nathalia de Aguiar Ferreira Campos, sin escatimar su belleza:

[...] meu livro, no plano da imaginação, e ao mesmo tempo, a da busca do meu irmão na vida real. Chegou a um ponto em que hoje meu livro está sendo lançado, a história acabou, e a história do meu irmão continua. O que deu origem ao livro, que era essa indagação – “quem foi esse meu irmão?” – continua existindo (224).

Aquí alguien podría decir que, entonces, se trata de una novela autobiográfica. Las fotos, las cartas que se adjuntan en el transcurso de la novela, así como la nota que aparece al final de ella:

Conocí el destino de mi hermano Sergio Günther gracias al empeño del historiador João Flug y del museólogo Dieter Lange. Sus trabajos de investigación en Berlín se basaron en los documentos contenidos en este libro, preservados por mi madre, Maria Amelia Buarque de Holanda. El contacto con Klug y Lange se dio por intermediación del editor Luiz Schwarcz y del historiador Sidney Chalhoub.

En mayo de 2013 estuve en Berlín con mi hija Silvia Buarque, cuya contribución fue fundamental para que pudiera entrevistarme con la hija de Sergio, Kerstin Prügel, la nieta, Josepha Prügel, la ex-mujer, Monika Knebel, y sus amigos Werner Reinardt y Manfred Schmitz.

CHICO BUARQUE (177),

ciertamente le darían la razón a esa hipótesis. Sin embargo, uno no estaría siéndole fiel al libro si no agrega, además, las particularidades que tiene el relato: que Ciccio no es el famoso músico que se esperaba, que sus seis hermanos son sustituidos por uno de extrema belleza, llamado Mimmo, y que su madre es una italiana de nombre Assunta. Los cuatro miembros de la familia Buarque de Holanda viven en una casa cuyas paredes son, literalmente, estantes de libros y sus personalidades también están exageradas al máximo: Ciccio es un profesor de portugués mediocre que estudió literatura para acercarse a un padre inaccesible y que se acuesta con las mujeres desvirgadas por su hermano; su madre es una mujer sagaz e indulgente, que vive para mantener en pie la casa y complacer a su marido, mediante la búsqueda inmediata de libros y la preparación de pastas y postres; Mimmo es un hombre de extrema belleza cuyo único propósito en la vida es desvirgar jóvenes; Sergio de Hollander es un hombre hermético que se pasa la vida encerrado en su escritorio leyendo (lo cual es cierto, según entrevistas) y que solo es accesible para uno de sus hijos, Mimmo. Estos elementos hacen que la crítica prefiera hablar de *autoficción* para referirse a la novela, en lugar de autobiografía. La autoficción, en oposición a esta última, es un género postmoderno que, como tal, busca subrayar el conflicto entre lo fáctico y lo

ficticio, mediante la identidad onomástica entre el autor, el narrador y el personaje de la obra en cuestión, y la inclusión en ella de hechos biográficos mezclados con hechos imaginados. Esta auto-representación ambigua provocaría en el lector una sensación de incerteza ante la imposibilidad de precisar si se trata, efectivamente, de una autobiografía o de una ficción (Rodrigues 1321). El panorama se vuelve todavía más complejo, no solo si uno se mete en la discusión sobre si realmente hay una distinción tan clara entre estos dos últimos conceptos, sino que también si se considera otra dimensión real de la novela, aparte de la ya aludida dimensión autobiográfica. La búsqueda de ese medio-hermano alemán está determinada por la presencia de tres acontecimientos históricos que, inamovibles como rocas, afectan directamente a los individuos reales y a los personajes ficticios: la Segunda Guerra Mundial, la dictadura en Brasil y la Guerra Fría. Por carecer de documentos que demostraran que no era judío, Sergio Günther habría ido a parar a un campo de concentración, si no fuera porque una familia aria se hizo cargo de él (en la ficción y en la vida real); en el medio del relato, la violencia de la dictadura impacta de lleno a la familia Buarque cuando desaparece Mimmo, luego de haber desaparecido, meses antes, el mejor amigo de la infancia de Ciccio, Thelonious; cuando viaja a Alemania, Ciccio se entera de que Sérgio no pudo viajar a conocer a su familia paterna, debido a que residía en Berlín Oriental. La presencia de dichos acontecimientos históricos vuelve imposible, a su vez, concebir la novela solamente desde la modalidad postmoderna de la autoficción, esto es, como si de la mera expresión de la libertad creativa del escritor se tratara o como si fuera una mera crítica a la historiografía oficial.

La razón por la que se hace inevitable intentar encasillar *El hermano alemán* en algún género narrativo es porque la novela misma es un enigma por la extrañeza de su forma. Campos, por ejemplo, atribuye la siguiente razón al hecho de que existan tantas lecturas de la novela como autoficción:

Ao que parece, o mencionado segmento do público espera encontrar no livro, que vem sendo largamente vendido como um exemplar da chamada autoficção, o Chico músico, patrimônio cultural do Brasil, venerado e odiado; o Chico político, ícone da resistência artística à ditadura militar, membro da ilustre linhagem de intelectuais e artistas Buarque de Hollanda, e por aí vai (221).

Si bien acepto que Campos está en lo correcto con respecto a mi lectura, de todos modos, considero que esta razón vale para cualquier lectura que se haga sobre la novela, ya que es

imposible eludir el cargado universo semántico que está asociado a esa figura autorial que se hizo conocido, en primer lugar, como ilustre músico. A su vez, considero que es evidente Chico Buarque es consciente de eso y por alguna razón decidió jugar con las expectativas de su público creando a Ciccio como su álgter ego. Pareciera ser que la dimensión íntima de su vida, la subjetividad que hay detrás de todas esas facetas atrayentes y admiradas en el espacio de la esfera pública, le fuera vedada a los lectores en un último gesto de libertad postmoderna. Y, sin embargo, se vuelve necesario recordar que esta novela se trata de un secreto íntimo, de poca difusión incluso dentro del círculo privado del autor. El enigma, como si fuera poco, crece cuando se piensa en el desenlace de la novela: que la búsqueda de Ciccio -así como la de Chico Buarque- no termina en un encuentro, sino que termina con la certeza de que esa subjetividad ya está irremediabilmente fuera de alcance, en tanto Sérgio Günther ya murió. *El hermano alemán*, por consiguiente, más que ser la representación de una subjetividad concreta es la suma de evocaciones provenientes de una subjetividad alterada, la de Ciccio, que también vuelve inalcanzable al autor.

La pregunta que surgiría, en consecuencia, es: ¿por qué o para qué Chico Buarque escribió la novela?

La crítica literaria centra la mayor parte de sus análisis sobre *El hermano alemán* en la discusión sobre la relación entre Chico Buarque y su obra, por lo que resulta más que evidente que el autor constituye una preocupación al interior de la novela, lo que, no quepa duda, resulta contradictorio si consideramos que el título promete, de alguna forma, el énfasis en su hermano. De esta manera, es posible afirmar que en el libro se problematiza la capacidad de representar la subjetividad tanto del autor como la del otro, en un presente en el que la progresiva desaparición de esas categorías amenaza con volver irreversible el aislamiento de la literatura. Así, se advierte el vínculo que existe entre esta problemática subjetividad y el sin sentido de la novela. Mi hipótesis, en consecuencia, es que Chico Buarque escribe *El hermano alemán* con el objetivo de volver a hacer de la subjetividad una experiencia real y afectiva para el lector, en un contexto en el que la capacidad de generar empatía y afecto hacia el otro se echa en falta. Sobre todo, a la luz del resurgimiento de gobiernos de extrema derecha y de la indiferencia de masas narcisistas que, sin embargo, están conectadas.

Ya en *Budapest* (2005), Chico Buarque había ahondado en el tema de la figura autorial, al hacer de su protagonista un escritor fantasma. Lo que comenzaba, en la novela, con una celebración irónica de la muerte del autor en una línea muy bartheana, termina con un giro inesperado que obliga al lector a releer la novela desde la primacía de la perspectiva autorial. En el siguiente libro, *Leche derramada* (2009), ya no se habla de autoría, pero sí se nos presenta una sinergia entre la voz del narrador y la historia de Brasil, en tanto se trata de la narración de un viejo aristócrata que, venido en menos, pasa sus últimos días repasando su vida en un hospital público, entre la lucidez y el delirio. Así, en *El hermano alemán* (2014), Chico Buarque vuelve a la problematización de la figura autorial, esta vez redirigiéndola hacia sí mismo, mas también entroncando la narración de Ciccio con la historia reciente de Brasil, al ser afectado éste -como el narrador de *Leche derramada*- directamente por la dictadura militar (1964-1985). A su vez, la investigación de Ciccio, primero guiada por las cartas de su padre, después por el internet y sus buscadores; así como el carácter apático del protagonista con respecto a su entorno -y que, por lo demás, también está presente tanto en las obras aludidas como en *Estorbo* (1992), sobre todo en esta última-, me permiten afirmar que existe cierta preocupación en torno a la manera en que las nuevas tecnologías y los hechos históricos recientes afectan al sujeto contemporáneo.

Para Fredric Jameson, la postmodernidad trae consigo una nueva superficialidad que se expande a nueva cultura de la imagen y del simulacro -que treinta años después de la primera publicación de su ensayo, en la era de *Instagram* reconocemos bien-, mas también a la teoría contemporánea. Uno de los peligros de esta nueva superficialidad es el descentramiento del sujeto. Jameson elige hablar de la postmodernidad no como un estilo estético, si no que como una nueva dominante cultural, esto es, como un reflejo superestructural de una nueva oleada de invasión llevada a cabo por Estados Unidos. En esa línea, el autor considera que la teoría postestructuralista -y, en un nivel general, la teoría contemporánea- es en sí misma un fenómeno postmoderno, ya que, en su pretensión programática de luchar contra la ideología y la metafísica, rechazan los «modelos de profundidad» -la hermenéutica, el marxismo, el psicoanálisis, el existencialismo y el estructuralismo- que, precisamente, permitirían ver que el otro lado de la cultura sigue siendo “la sangre, la tortura, la muerte y el terror” (27). Así, uno de los temas favoritos de

la teoría contemporánea es el de la muerte del sujeto como tal -como mónada, como ego, como individuo burgués-, con el consiguiente descentramiento del sujeto antes centrado o de la psique. Ya no se habla en dichos análisis de un sujeto alienado, sino que de un sujeto fragmentado. El postestructuralismo, dice Jameson, incluso ha llegado al extremo de afirmar que tal sujeto centrado nunca existió, si no que fue una suerte de espejismo ideológico. Así, se comprenden lecturas como la realizada por Giorgio Agamben quien, ante la crítica a Michel Foucault de que este, en sus escritos, suele dejar de lado al individuo viviente, lo defiende afirmando que una subjetividad “se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él” (Agamben 94). El peligro ante la imposibilidad de conceptualizar al sujeto mediante el lenguaje es, precisamente, que la teoría deja de ser una herramienta para conocer el mundo porque ya no existe un sujeto que se posiciona en él de manera práctica. Por descontado, la muerte del sujeto que menciona Jameson como un fenómeno postmoderno, trae consigo, en el ámbito literario, la muerte del autor, de la mano de Roland Barthes y su ensayo del mismo nombre. El rechazo programático de los modelos de profundidad fundamentales hace que el mundo objetivo devenga, para la teoría contemporánea, solo textos y simulacros, lo que hace que la literatura sea concebida, en consecuencia, solo como un mundo de intertextos que el lector, obviando su propia biografía, debe reconocer (Barthes), y que el autor sea considerado solo una función dentro del texto (Foucault). Así vemos que en la dominante cultural de nuestros días existe un rechazo hacia la capacidad, de la obra de arte, de representar una subjetividad tanto del autor como la del otro.

El hermano alemán, no lo olvidemos, es una novela cuya representación de la subjetividad se enmarca entre lo real y lo ficticio, en tanto el autor altera la vida íntima que pretende narrar. Al mismo tiempo, no permite que nuestra distancia con respecto al asunto que se trata sea completa, pues se trata del autor lamentando el no haber alcanzado a conocer a su hermano alemán en la vida real.

2. Una subjetividad nueva dentro de un pensamiento viejo

Sin duda que resulta problemático representar la subjetividad, hoy en día, como una experiencia real y afectiva para el lector. No solo porque el sujeto, en el presente, deviene como una mera fragmentación de textos y de imágenes, sino también porque el lenguaje - posibilidad y límite de la obra literaria- tiene una relación, aparentemente, conflictiva con respecto a la subjetividad y al estatuto ‘realista’ de algo: por un lado, la naturaleza arbitraria del lenguaje es lo que lleva a J. Hillis Miller a afirmar que la representación de la realidad es imposible (Levine 1³), por otro lado, que el lenguaje sea la condición de la subjetividad, esto es, que la enunciación sea un proceso, en última instancia, vacío de «persona», es lo que le permite a Barthes anunciar la destrucción total del autor como categoría necesaria dentro del texto (78).

Si bien es cierto que Émile Benveniste, en “De la subjetividad en el lenguaje”, establece que el hombre se constituye como *sujeto* en y por el lenguaje, y que esta capacidad del locutor de plantearse como “sujeto” es lo que se conoce como subjetividad (180), también

³ Los números de página de Georg Levine, Ian Watt, Denílson Lopes y Karl Erik Schøllhammer corresponden a los de sus respectivas traducciones, que fueron realizadas para uso interno de los seminarios consignados, junto con los números de página originales, en la bibliografía.

es cierto que, al comienzo de este capítulo, el autor sostiene que, lejos de ser un instrumento, el lenguaje está en la naturaleza del hombre:

Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo. Nunca alcanzamos el hombre reducido a sí mismo, ingeniándose para concebir la existencia del otro. Es un hombre hablante el que encontramos en el mundo, un hombre hablando a otro, y el lenguaje enseña la definición misma del hombre (ídem).

En otras palabras, nunca veríamos al lenguaje existiendo por sí mismo, tal y como parece creer Barthes al sostener que la enunciación es un proceso vacío que existe de manera independiente a las personas de sus interlocutores. El lenguaje y la escritura, si seguimos la analogía de Barthes, es una experiencia que está anclada en el humano que se refiere a sí mismo como *sujeto* y autor.

A su vez, Benveniste habla de la polaridad de los pronombres personales para precisar de qué manera se da la subjetividad en el lenguaje. Comienza diciendo que la conciencia de sí solo es posible si se experimenta por contraste, es decir, la necesidad de referirme a mí mismo como un *yo* se debe a la presencia de un *tú*. Luego afirma que el diálogo es la condición que constituye a la *persona*, en tanto esta está sujeta a la reciprocidad: que *yo* sea el *tú* de ese otro *yo*. La polaridad de las personas tiene, en consecuencia, una naturaleza muy especial: el *yo* siempre tiene una posición de trascendencia con respecto al *tú*; sin embargo, son términos reversibles y, al mismo tiempo, complementarios, según una oposición “interior/exterior” (181). Así se puede afirmar que el lenguaje, que es aquello que viene a designar lo más personal de uno mismo es, simultáneamente, lo menos personal de uno, en tanto su esencia es prestarse para la comunicación entre dos seres. La idea, proveniente de esta concepción lingüística, de que el sujeto no puede concebirse a sí mismo sin el otro, en tanto no podemos concebir la experiencia de la realidad sin el lenguaje y éste no puede existir sin el otro, se entrelaza con el realismo clásico, debido a la consecuencia filosófica que Benveniste desprende de la polaridad de las personas. Sin embargo, antes de referirme a ella, es necesario que aclare la relación entre el realismo, el lenguaje y la subjetividad.

El realismo decimonónico -el más aclamado y repudiado- hace del problema de la correspondencia entre la obra literaria y la realidad que ella imita el centro de su lucha artística. Quien afirme lo contrario olvida que el arte realista es, ante todo, una ilusión que

es consciente de serlo (Levine 5) y que la representación de la realidad va variando con el tiempo y según los individuos (cf. Jakobson, Levine). Como ya señaló Miller, este problema de la correspondencia entre vida y arte es también el problema epistemológico de la correspondencia entre el lenguaje y su referente. El 'realismo' literario en su mismo origen arrastra este debate filosófico. Siguiendo a George Levine y a Ian Watt, es posible hacer una genealogía del realismo, desde su vertiente filosófica, para evidenciar cuán paradójica es la forma realista en su misma naturaleza y cómo, en sus múltiples manifestaciones artísticas, "siempre tiende a contender (en ambos sentidos de la palabra) algún tipo de idealismo" (Levine 3). En filosofía, el término 'realismo', dice Watt, se usa para denominar una visión de la realidad diametralmente opuesta al uso común (11): se refiere a la visión promovida por el realismo escolástico de la Edad Media -y, en una primera instancia, por Platón-, que sitúa la realidad en los universales y la irrealidad en los particulares. En consecuencia, en sus orígenes está lo que es considerado un absoluto idealismo hoy en día. Con el advenimiento de la secularización moderna y el empirismo, esta primera noción de realismo pasó a invertirse: la única realidad es aquella que se conoce mediante la experiencia. Posteriormente, el concepto derivó de la filosofía a las artes plásticas, cuando en 1835 se habló de 'Réalisme' para describir la "vérité humaine" de Rembrandt en oposición a la "idéalité poétique" de la pintura neoclásica; para finalmente pasar a consagrarse como un término específicamente literario con la fundación, en 1856, del periódico editado por Edmond Duranty, que ayudó a promover a la escuela francesa (10). Así, mientras con más ahínco el empirismo critica al idealismo -su visión de las ideas como más reales que la materia o su priorización de la intuición y de la imaginación, por ejemplo-, más evidente se vuelve que el realismo depende tanto de la mente como de la 'naturaleza externa' (Levine 3). El giro del realismo hacia la interioridad, manifestado en Virginia Woolf (cf. Erich Auerbach, Rachel Bowlby), da cuenta de ello.

De aquí se derivan, por lo tanto, otras dos grandes disyuntivas con respecto al realismo: la naturaleza de lo que éste busca imitar y el modo en que lo lleva a cabo. Cuando Auerbach, en el capítulo "La mansión de La Mole" de su célebre libro *Mimesis* (1946), hace un catastro de la evolución del realismo decimonónico francés, a partir de tres figuras centrales del mismo: Stendhal, Honoré de Balzac y Gustave Flaubert, dictamina que estos tres coincidían en dos características completamente rupturistas con respecto a la tradición

literaria anterior: en la representación seria de episodios reales y corrientes de la pequeña o baja burguesía, por un lado; y en el engarzamiento de éstos, exacta y profundamente, en una determinada época histórico-contemporánea, por otro (457). De la misma opinión es Levine, quien señala que el realismo inglés y francés, dentro de sus divergencias temporales, nacionales e individuales, fue consistente “en tratar los problemas éticos que surgen del desarrollo de la economía y sociedad contemporáneas” (21). Sin embargo, es la visión de Georg Lukács sobre el realismo clásico la que mejor ilustra la relación entre el realismo y la subjetividad, visión que, por lo demás, es la que más orbita en nuestro inconsciente por ser la que más ha incentivado el rechazo contemporáneo hacia el realismo.

Lukács, para fundamentar su convicción de que el arte realista puede aspirar a la verdad objetiva, explica en qué consiste la teoría del conocimiento marxista-leninista y su relación con la teoría base del materialismo dialéctico: la teoría del reflejo. En el capítulo “Arte y verdad objetiva” del libro *Problemas del realismo* (1954), comienza señalando que, para conocer de forma justa la realidad -ya sea entendida como naturaleza o sociedad- es necesario reconocer que el mundo exterior existe independientemente de la conciencia humana: en esto radica su objetividad. En esa misma línea, toda concepción que el ser humano se hace del mundo exterior no es más que un reflejo en su conciencia. De allí que la teoría del reflejo sea, según el marxismo, el fundamento común de todas las formas del dominio teórico y práctico de la realidad, incluyendo su reflejo artístico, pues se trata de la relación dialéctica de la conciencia con el ser de las cosas (11). Así, el reflejo artístico de la realidad solo es posible, según Lukács, si este cumple la siguiente meta:

proporcionar una imagen de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y de ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión inmediata de la obra de arte ambos coincidan en una unidad espontánea, que ambos formen para el receptor una unidad inseparable (20).

El lector debe reconocer, en la obra de arte, el flujo del materialismo dialéctico presente en todos los ámbitos de la existencia. Una de las razones por las cuales Lukács se ha granjeado el rechazo de la crítica es su tendencia al totalitarismo: no solo por su relación con Stalin – que, por cierto, terminó con su exilio-, sino que también porque consideraba que el arte debía ser, ante todo, realista y como tal, debía ceñirse a los criterios de representación tradicionales. De ahí que, para él, no hubiera distinción entre el realismo y lo que debía ser

la unidad del arte en general: “el reflejo del proceso de la vida en su movimiento y en su concreta conexión animada” (22).

El rasgo que hace del arte realista el medio idóneo para conseguir esta unidad es precisado en la introducción de *Ensayos sobre el realismo*. Allí Lukács le atribuye al marxismo la tarea de ver y reconocer “la dirección principal de la evolución humana en sus leyes objetivas” (8). Aquí, debo precisar que si bien se trata de un voto de fe al que no adhiero, sí aprecio el planteamiento ético que se puede rescatar de este. La filosofía marxista de la historia busca analizar al hombre total, analizar los desmenuzamientos de su totalidad en las distintas épocas de la historia para, así, liberarlo de la “deformación y la *fragmentación*⁴ de la existencia humana, causada por la sociedad clasista” (12). De igual manera, Lukács considera que el realismo sirve para estos fines porque su concepción literaria se ocupa del *tipo*: la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, partícipe de la vida pública, tanto en el campo de los caracteres como de las situaciones que constituyen la obra. Es, precisamente, en el tipo donde confluyen y se funden “todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos en momentos en máximo desenvolvimiento” (13).

En el contexto en que Lukács escribe, solo reconoce en Thomas Mann un sucesor digno del realismo clásico, el resto no es más que subjetivación burguesa, esto es: obras que no logran la unidad dialéctica entre forma y contenido del arte (*Problemas* 29). Para el autor, este es uno de los problemas más tristes de la literatura moderna, que se remonta, incluso, a la constitución de la sociedad burguesa moderna. El panorama que reconoce en la literatura de su tiempo es también el panorama de nuestro presente, en donde en la superficie de la vida social pareciera que el hombre privado y el individuo social son totalmente diferentes entre sí:

cuanto más claramente se viene delineando la sociedad burguesa moderna; tanto más se acentúa la apariencia del carácter atómico del individuo; esto es, la apariencia de que la vida psíquica, la verdadera vida privada, se desarrolla según propias leyes autónomas, que sus realizaciones y tragedias se vuelven cada vez más independientes de la vida social. Y correspondiendo a esto, en el polo opuesto, surge la apariencia de que un contacto con la vida pública no puede manifestar más que en abstracciones patéticas, cuya adecuada expresión puede ser más que la retórica o la sátira (*Ensayos* 16-17).

⁴ La cursiva es mía.

Lo mismo opina Gilles Lipovetsky, por ejemplo, cuando habla de que el narcisista, como patología central de la era posmoderna, solo se centra en su crecimiento personal; o Fredric Jameson cuando afirma que la nueva superficialidad de la postmodernidad descentra al sujeto y hace del mundo exterior solo textos y simulacros. Se vuelve necesario, en consecuencia, concebir un nuevo tipo de subjetividad que se experimente como algo real y afectivo, una subjetividad que le permita al lector salir de su ensimismamiento y recuperar su lazo con el mundo exterior, a través de la sensibilidad y la empatía.

En otras palabras, el realismo enfatiza el lazo social entre las personas. Si volvemos a Benveniste, nos damos cuenta de que su concepción no dista mucho de este pensamiento. El fundamento lingüístico de la subjetividad, como dije, descansa precisamente en la relación trascendental, complementaria y reversible entre el *yo* y el *otro*, en la condición de diálogo. Por lo tanto, dice el autor, las antinomias entre éstos, entre el individuo y la sociedad, entre el yo y el otro, devienen ilegítimas y erróneas. No es necesario reducir esta dualidad a un solo término original, ya sea “el *yo*, que debiera estar instalado en su propia conciencia para abrirse entonces a la del *prójimo*” o “por el contrario, la sociedad, que preexistiría como totalidad al individuo y de donde éste apenas se desgajaría conforme adquiriese la conciencia de sí”; como la sociedad moderna es propensa a creer. “Es en una realidad dialéctica, que engloba los dos términos y los define por relación mutua”, afirma Benveniste, “donde se descubre el fundamento lingüístico de la subjetividad” (181).

3. Del realismo o la pertinencia del pasado

En 1991, Jameson publica *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, texto que ya había aparecido en una revista el año 1983. Allí el autor se enfrenta a las teorías de lo postmoderno que, distanciándose de la tradición marxista, pretenden ver en la formación de un nuevo tipo de sociedad⁵ la superación de la primacía de la producción industrial y de la omnipresencia de la lucha de clases (25). En oposición a esta creencia en la superación del capitalismo clásico, Jameson realiza una periodización cultural que está inspirada en el libro *El capitalismo tardío* de Ernest Mandel, en el que se analiza la originalidad histórica de esta nueva sociedad. Allí el economista marxista establece un esquema tripartito consistente en los tres momentos fundamentales que ha conocido el capitalismo, siendo cada uno una expansión dialéctica del anterior: el capitalismo de mercado, la fase del monopolio o imperialista, y el capitalismo tardío, multinacional o de consumo. Lo que caracteriza nuestro momento es que constituye la forma más pura de capital que jamás haya existido, en tanto elimina los enclaves de la organización

⁵ La llamada sociedad «postindustrial» (Daniel Bell), «de consumo», «de los *media*», «de la información» o «electrónica o de la alta tecnología», entre otras designaciones familiares (25).

precapitalista y se expande por zonas antes no mercantilizadas. De allí que parezca, inicialmente, inconsistente con el análisis hecho por Marx en el siglo XIX (55).

Como señalé arriba, Jameson inspira su periodización cultural en el esquema tripartito de Mandel, reconociendo estas tres fases: el realismo, el modernismo⁶ y el postmodernismo. Cuando analiza la nueva superficialidad de esta última -que, como ya mencioné antes, se prolonga tanto a la teoría contemporánea como a una nueva cultura de la imagen o del simulacro- enfatiza la problemática situación del sujeto y su expresión en el presente postmoderno. En el pasado, el modernismo concebía al sujeto como un recipiente monádico⁷, es decir, como un recipiente “que siente las cosas en su interior y las expresa proyectándolas hacia el exterior” (36), por lo que su noción de *estilo* único, así como sus ideales colectivos adjuntos de una vanguardia artística o política, estaban estrechamente vinculados al llamado sujeto centrado.

Así, otro rasgo postmoderno que se deriva directamente de esta nueva superficialidad o, si se prefiere, de la incipiente desaparición del sujeto individual y de su estilo formal, es el debilitamiento de la historicidad. Este debilitamiento, dice Jameson, está ligado a la popularización de la práctica postmoderna del «pastiche», siendo éste, para él, una parodia sin impulso satírico, puesto que se limita a imitar neutralmente estilos idiosincrásicos, a imitar sin reivindicar una sana normalidad lingüística desde la cual sea posible posicionarse (38). El pastiche y su masificación se originan en la precariedad de los productores culturales postmodernos que, tras la desaparición del sujeto individual, y el consiguiente quiebre de la ideología modernista del estilo (37), se ven obligados a dirigirse únicamente al pasado; mas también se originan en la mercantilización de la imagen, que despierta en los consumidores un apetito, único en la historia, de “un mundo transformado en meras imágenes de sí mismo” (39). La naturaleza de estas imágenes, nos dice Jameson, no dista de lo que Platón concebía como «simulacro», a saber: “la copia idéntica de la que jamás ha

⁶ Que, para nosotros latinoamericanos, es sinónimo de las vanguardias.

⁷ “Está citando a Gottfried Leibniz y su teoría de las mónadas; que, para definir las en un encuadre muy general, son formas sustanciales dotadas de una determinación interna cuya génesis se halla en Dios, la mónada primigenia, creadora de las infinitas otras mónadas que conforman el mundo. Todas son sustancias individuales, son almas y tienen, en contraposición de Dios, un cuerpo”: Cohnen, F. y S. M. “Leibniz y la teoría de las mónadas”. *MuyHistoria*. Revista *Muy Interesante*. Web. 9 dic. 2018. <https://www.muyhistoria.es/h-moderna/articulo/leibniz-y-la-teoria-de-las-monadas-291462876109>

existido un original” (ídem). Semejante modalidad para acceder al pasado es, entonces, lo que determina el debilitamiento de la historicidad, en tanto que experiencia afectiva y material (real). De allí que la teoría lingüística postestructuralista, por ejemplo, promueva el poner entre paréntesis el pasado como referente para acceder a los textos (ídem); o su interés en las múltiples superficies del texto (34), esto es, la «intertextualidad» que, para Jameson, evidencia un desplazamiento de la «verdadera» Historia a la historia de los estilos estéticos (41). En cualquier caso, lo que hay en el ámbito de la producción cultural es su reinscripción en un espacio mental en el que ya no puede “contemplar directamente un supuesto mundo real, una reconstrucción de una historia pasada que antaño fuera un presente” (46); sino que, al contrario, desde un “degradado «espíritu colectivo» objetivo”, está condenada a buscar la Historia a través de simulacros e imágenes pop de la historia (ídem).

La diferencia entre el realismo de Stendhal y el de Balzac, dice Auerbach, radica en que al primero lo afectó poco el auge del historicismo. No existe en sus obras un “sistema racionalista preconcebido sobre los factores generales que determinan la vida social, [...] una noción que sirva de modelo acerca del aspecto que habría de ofrecer la sociedad ideal” (435). Por el contrario, Balzac, el favorito de Lukács, comprendía el presente como historia, como algo que ocurre surgiendo de la historia; siendo sus hombres y sus ambientes “representados siempre como fenómenos engendrados por los acontecimientos y las fuerzas históricas” (542), a pesar de lo vívida que fuera su presentación. Incluso Ian Watt, crítico para el cual el realismo es, más que nada, la forma, por antonomasia, de la novela moderna, comparte la idea de que este es el método narrativo idóneo para encarnar la visión circunstancial de la vida, anclada en un aquí y ahora, del individuo moderno; el método que más se acerca a la experiencia humana en todas sus particularidades y, por lo mismo, el que mejor satisface el deseo de la correspondencia entre el arte y la vida. El tiempo en la época secular moderna, nos dice Watt, aparece como la fuerza configuradora de la historia individual y colectiva del hombre.

Treinta años después de publicarse el texto de Jameson, y en un contexto latinoamericano, todavía nos es posible relacionar *El hermano alemán* con esta modalidad postmoderna, aunque no tanto por la representación de Ciccio como un sujeto distópico, como Marinês

Andrea Kunz y Luis Felipe Loro, en “As memórias da dor no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque” (2017), sostienen. Al presentar *El hermano alemán* como una novela memorialística, enmarcan la novela en el contexto histórico-político de la dictadura en Brasil (345). Sin embargo, lo hacen desde la construcción de la memoria y, en consecuencia, en desmedro de la historiografía, pues consideran que esta es insuficiente para darle voz a las subjetividades que fueron marcados por la represión y la violencia⁸ (354). La subjetividad, por consiguiente, también toma relevancia, aunque en contra de la historiografía oficial, y se expresa en el carácter de narrativa testimonial que tiene la novela, en tanto esta es memorialística, autobiográfica y ficcional (347): la familia de Ciccio vive de manera directa la violencia de la dictadura con la desaparición de Mimmo; y la violencia de la Segunda Guerra Mundial, ante la posibilidad de que a Sergio Günther lo hubieran enviado a un campo de concentración. A su vez, la subjetividad es abordada, por Kunz y Loro, mediante la noción de sujeto distópico que ellos estudian en la novela. El narrador sería un sujeto distópico, puesto que se percibe en su narración y en sus acciones un sentimiento de apatía extrema, marcada por la falta de cualquier tipo de perspectiva con respecto al futuro. Para los autores, más que una invención que expresa la libertad creativa de Chico Buarque, se trata de la representación de lo que queda del individuo al imponerse sobre él, de forma aplastante, las cicatrices dejadas por la brutalidad del Estado: un sujeto desilusionado, incapaz de imaginar un futuro mejor (355). Así, centrado el interés de los autores en la representación del trauma, a pesar de su rechazo hacia la historiografía, rescatan hechos reales que son arrastrados por subjetividades, en oposición a una visión del mundo como simulacro y a la subjetividad como un mero ejercicio estilístico.

Sentado este precedente, el rasgo postmoderno que observo en la novela está en la manera en que es representado el pasado, esto es, testimoniado a través de cartas, fotos o dedicatorias: como si tal colección de documentos se tratase, precisamente, de un pastiche. A su vez, estas cartas serían deudoras de la ambigüedad propia de la «sociedad de los *media*» con respecto a la no distinción entre la realidad y la ficción, en tanto pareciera que Ciccio o Chico Buarque busca darle veracidad a su relato, pero de manera burlesca. Así lo testimonia el capítulo 5 que comienza con las siguientes frases:

⁸ Por lo demás, ellos hacen la aclaración de que su reivindicación de la construcción de la memoria, proviene de lo que Seligmann-Silva refiere como la disputa simbólica entre la cultura de la memoria y las «fuerzas del olvido», originada después de la redemocratización. Por supuesto, venció esta última (346).

Es un enterado, un creído, un charlatán, mis compañeros no me perdonaban que hiciera ostentación de los libros autografiados de mi padre por los pasillos de la facultad de Letras. Y arriesgándome a cabrearlos un poco más, no me resistía a nombrar con familiaridad los autores asiduos a mi casa, João, Jorge, Carlos, Manuel. ¿Sartre? De paso por São Paulo insistió en visitarnos con Simone, me excedí durante una clase de filosofía (41),

y que termina con una copia de una dedicatoria del mismo João Guimarães Rosa a su querido amigo Sergio. También un momento sumamente curioso del documental de Chico Buarque ilustra esto, pero de una manera distinta: en el momento en que éste está viendo una filmación de Sergio Günther abrazado a una mujer, se ve que de fondo está una muralla blanca que probablemente pertenece a un túnel de metro o algo parecido; sin embargo, para quienes leímos la novela, la escena provoca un ligero remezón, puesto que nos damos cuenta de que es casi la misma imagen que sale adjunta al final del libro, solo que a esta le cambiaron el fondo por lo que parece el Puente de Oberbaum. Independiente de si fue Chico Buarque el que alteró la foto, el tono provocador y juguetón es evidente. Georg Wink, que analiza este hecho y adjunta las dos fotos, en “A propósito de um irmão” (2017), sostiene que esta es una estrategia narrativa llamada «ilusión de referencia», la cual consiste en inducir al lector a creer que lo escrito es real a partir de la inclusión de documentos, fotografías o archivos en el relato (54). Otra de ellas, señala, es la primera carta de Anne para Sergio que, siendo la más importante para la trama, pues da comienzo a la novela, nunca se adjunta, por lo que es probable que no exista:

Entretanto, a carta precisava ser inventada, porque ela cumpre a importante função de antecipar o momento da tomada de conhecimento sobre o irmão: o autor Chico descobriu sua existência em 1967, com 23 anos, o protagonista Ciccio em 1960, com 16 anos. Assim torna-se também possível recontar a juventude do protagonista como se ela fosse toda delicada à busca pelo irmão, além de permitir a inclusão dos deliciosos atos de rebeldia (ídem).

Por consiguiente, simultáneamente las cartas y las fotografías testimonian la existencia de su medio hermano, y dan la impresión de que Francisco de Hollander o Chico Buarque buscan compartirle esa certeza a los lectores al adjuntarlas en la novela, de convencernos de que existió más allá del texto y de la ficción. Sin embargo, resulta por lo menos confuso para el lector el hecho de que se inserten en un relato que, al mismo tiempo, busca ser evidentemente ficticio, puesto que se alteran notoriamente los datos biográficos del autor, datos de conocimiento público, como ya dijimos. De esta manera, la tensión entre lo real y

lo ficticio, al interior de este roce de textos que es *El hermano alemán*, provocaría en el lector un constante retrotraerse a la realidad. Realidad que, paradójicamente, no es más que el mito en torno al artista, una suma arbitraria de textos e imágenes sobre la familia Buarque con las cuales, involuntariamente, tendemos a comparar el relato de esta celebridad, como bien critica Campos. Pareciera que volvemos a un mundo postmoderno condenado a la intertextualidad infinita: que, así como el lector solo tiene referencias textuales para reconstruir un pasado y un sujeto, el narrador, en su vejez, también se sitúa en el juego metatextual del presente, esto es: en el presente de un anciano que solo tiene cartas viejas para reconstruir lo que acabó. Desde esta modalidad postmoderna, la historia de su padre, de su medio-hermano y de su propia juventud pareciera diluirse en mera ficción inerte, de quien en su vejez recuerda el pasado y se lamenta por no poder cambiar lo hecho. Y, sin embargo, nos hallamos ante la necesidad de reparar en dos cosas evidentes: la primera es que Chico Buarque, hasta cierto punto, hace precisamente eso al escribir esta novela: es un viejo que recuerda el pasado y se entristece por no haber actuado a tiempo, o sea, es un acto real su lamento y lo está compartiendo con nosotros; y la segunda es que la historicidad no está del todo perdida, puesto que en medio de toda esa evidente ficcionalización de su biografía, los hechos históricos que son referidos como contexto de su relato, destacan irrefutables, objetivos, inamovibles como rocas: me refiero a la violencia de las dictaduras, de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría. Destacan para quien se compromete a buscar ese tiempo y sujeto perdido.

Un tercer rasgo que Jameson le atribuye a la postmodernidad es la aparición de nuevas tecnologías, tales como los diversos *media* y el Internet -aunque el autor, en este escrito, todavía no experimentaba ese invento, indudablemente, revolucionario-, que, a su vez, son de difícil representación para nuestros hábitos perceptuales que, sobre todo en el ámbito de la arquitectura -no olvidemos que desde allí Jameson comenzó a preguntarse sobre la postmodernidad-, fueron formados en el espacio del modernismo. En consecuencia, en nuestras representaciones actuales, solo tenemos una imagen distorsionada de una inmensa red comunicativa e informática, global y descentralizada, que corresponde a la tercera fase del capital (57-58). Dicha imagen distorsionada es el terreno en el que se mueven las producciones culturales, ya sea por quienes intentan desenmascarar esa red como por quienes intentan ocultarla. Tal es el caso, ya aludido, de la lógica del simulacro: que, al

transformar antiguas realidades en imágenes televisivas, refuerza e intensifica la lógica del capitalismo tardío (64). La expresión de la incapacidad de esta representación es lo «sublime postmoderno», para Jameson (67). Todo lo dicho hasta aquí correspondería a un análisis dialéctico para el autor, es decir, un análisis histórico y no meramente estilístico. Lejos de condenar la lógica cultural de la postmodernidad, el autor sigue las enseñanzas dejadas por el *Manifiesto*:

Marx nos insta con energía a que hagamos lo imposible, es decir, pensar este desarrollo positiva y negativamente, al mismo tiempo; conseguir, en otras palabras, un tipo de pensamiento que pueda captar, en un solo concepto y sin que un juicio atenúe la fuerza del otro, los rasgos funestos del capitalismo junto a su dinamismo extraordinario y liberador (65).

Lo que, a su vez, implica hacerle frente a lo que Jameson denomina «momento de la verdad» de la postmodernidad: que la distancia estética, reivindicada por la teoría vigente de izquierdas, para atacar el enorme Ser del capital, ha sido abolida en el nuevo espacio de la postmodernidad. “Tan inmersos estamos”, nos dice Jameson,

en sus volúmenes repletos y saturados que nuestros cuerpos, ahora postmodernos, han sido despojados de sus coordenadas espaciales y son incapaces de distanciarse en la práctica (y menos aún en la teoría); mientras que ya se ha observado que la prodigiosa expansión del capital multinacional termina por penetrar y colonizar esos mismos enclaves precapitalistas (Naturaleza e Inconsciente) que constituían apoyos arquimédicos y extraterritoriales para la eficacia crítica (67).

De allí que Jameson, al final de su texto, sostenga que, para recuperar nuestra capacidad de acción y de lucha, hoy neutralizada por nuestra confusión espacial y social, es necesario que surja una estética de la cartografía cognitiva, una cultura política pedagógica que intente dotar al sujeto individual de un sentido más agudo de su lugar en el sistema global (72). Se trata de una reivindicación del sujeto y de su importancia para pensar la realidad histórica. El hecho de que Jameson recurra a Althusser y a su redefinición de la ideología (también lacaniana) como “representación de la relación *Imaginaria* del sujeto con sus condiciones *Reales* de existencia” (cit. en Jameson 69), representa su deseo de devolver al sujeto su autonomía llevando la disputa al campo de lo Simbólico: solo allí las nuevas producciones culturales se valdrán de esta representación dialéctica, inventando una forma “radicalmente nueva para hacerle justicia” (72). Deberán conciliar, de algún modo, lo nuevo y lo viejo para hacerle frente, a través de la representación, a la situación actual.

Aquí es donde entran los nuevos realismos y su rol central en la representación de la subjetividad como una experiencia real y afectiva.

4. La evocación y el encuentro: los nuevos realismos en *El hermano alemán*

La crítica literaria brasileña ha llamado “novos realismos” a las narrativas actuales que comparten el retorno al realismo como preocupación ética y estética, con la particularidad de que estos autores (tales como Bernardo Carvalho, Luiz Ruffato y Paulo Lins) asumen, temática y formalmente, las críticas que las vanguardias de comienzos del siglo XX le hicieron al realismo decimonónico. A saber: la ingenua o doctrinaria pretensión de representar la “realidad” como algo verosímil y objetivo, el consiguiente olvido de la subjetividad y de la relación arbitraria que mantiene el lenguaje con su referente, entre otros. La mezcla que dichos autores llevan a cabo da como resultado narrativas fragmentarias, anacrónicas -en tanto pareciera abandonarse la linealidad temporal tan cara al realismo del siglo XIX- y metaficcionales que, sin embargo, tienen un alto componente político y social.

En los últimos años -y ahora estoy pensando en Latinoamérica, concretamente- han surgido diversas narrativas que buscan hacerle frente a este panorama postmoderno global, en el

que tanto la historia, como el sujeto y su estilo, están perdiendo terreno. El estatuto de la realidad, además, también se está viendo mermado por esta nueva cultura de la imagen o el simulacro, en tanto las imágenes mediáticas se vuelven referentes de información más relevantes que las relaciones presenciales, siendo nuestro cotidiano permeado por la visión de los medios de comunicación masiva, como señala el crítico literario brasileño Denílson Lopes en “Estéticas do artifício, estéticas do real” (2012).

Lopes, en el ensayo señalado, ahonda en el debate sobre el retorno de lo Real en el arte contemporáneo. Esta formulación pertenece a Hal Foster y su libro del mismo nombre que, en la década de los noventa, gozó de mucha popularidad; formulación que, para Lopes, es, ante todo, una estrategia discursiva en un campo en tensión, tanto cultural como social, que no puede sustraerse a la presencia de los medios de comunicación de masas, en tanto estos ya no son solo técnica o mercancía, sino que también experiencia, afecto, memoria (1). Prueba de ella, dice el autor, es que la década anterior, predominó la categoría del artifício, así como sus diferentes alternativas estéticas y éticas. Lejos de elegir posicionarse en una de estas dos para hacerle frente a la paradoja de que fue la industria cultural y no las neovanguardias la que consiguió, en la práctica, la unión entre arte y vida -en tanto todo se ha vuelto simulacro-, Lopes busca, en su artículo, sugerir posibilidades de un real en modo menor, que se manifiesta a través de una poética de lo cotidiano, esto es:

espacio de conciliación, posibilidad de encuentro, habitado por un cuerpo que se disuelve en el paisaje, ni mero observador, ni agente, apenas siendo parte del cuadro, de la escena; el reposo activo de la fantasía en que el mundo y el paisaje implosionan al sujeto, sus dramas íntimos y psicológicos (5-6).

Lo cotidiano está siendo destrozado por las transformaciones urbanas y mediáticas. Jameson ya nos alertaba sobre ello. De allí que se vuelva de suma importancia pensar los espacios y las narrativas de la intimidad como verdaderos focos de resistencia éticos y estéticos, siendo sumamente importantes los espacios y las narrativas ligados a la casa, puesto que se trata del lugar que aún no ha sido totalmente absorbido por la reificación y que, en consecuencia, apela directamente a nuestra subjetividad como lectores. Lopes nos dice que el reconocimiento de lo banal en la trama social -como ocurre, por ejemplo, cuando leemos *Madame Bovary* de Gustave Flaubert- nos conduce a la valorización del espacio natural. En la representación del espacio cotidiano y de la banalidad que existe en

él, nos dice el autor, el hombre aparece “con una intensidad y una presencia frente al mundo, de la realidad, con sus deseos, fantasías, delirios, sueños, utopías; con una dimensión de fe y confianza, espacio frágil, inestable, fluido y ambivalente” (Lopes 7), que lo libera, momentáneamente, de la cultura del simulacro. En *El hermano alemán*, un ejemplo de esto lo encontramos en las primeras páginas del libro, cuando al final del primer capítulo de la novela, Ciccio recuerda, en el inconsciente, el descubrimiento de la existencia de su medio hermano alemán:

Me meto en la cama con lo puesto, y después me doy cuenta de que no he apagado la luz. Pero no hace falta que me levante, puedo taparme la cara con la manta, debajo de ella no hace calor ni frío. Se está bien para recapacitar sobre mi amistad con Thelonious, lo que me lleva a mi padre y mi hermano, que entra en el despacho cuando quiere pero que solo lee cómics, lo que me lleva a pensar en revelarles algún día a mi padre que, bien o mal, he leído en francés *Guerra y paz* hasta la mitad, y que ahora, con la ayuda del diccionario de inglés, sufro para entender *La rama dorada* hasta encontrar la nota alemana, nota que por cierto me lleva a recordar que Thelonious, cuando todavía se llamaba Montgomery, anduvo por ahí con otro amigo, un suizo o austríaco, uno a quien sus padres enviaron a un colegio interno, y de repente, sin más, estoy en un Oldsmobile con Thelonious, que me conduce a un internado, el Instituto Benjamenta, donde el austríaco, o suizo, un pelirrojo de cara roja e hinchada de tantos granos como tiene, ese alemán lee la carta con su monstruosa boca, con las espinillas que le invaden los labios, con espinillas hasta en la lengua y en las encías; un muchacho solícito y de gran delicadeza en verdad, que me traduce la carta de Anne muy despacio, explicándome el significado de cada palabra, su origen, su etimología, con una voz tan suave que nada escucho, lo que me lleva a sumirme en el sueño (15-16).

De alguna manera, este pasaje revela lo que será la tónica del resto de la novela: el imperceptible paso de la realidad a la imaginación de Ciccio, la cual sería, al mismo tiempo, el puente hacia su hermano, pero también un medio de evasión que le impide actuar en el momento para buscar a sus dos hermanos o para relacionarse con su padre. Tanto en el espacio del sueño como en el de la imaginación, vemos cómo se cristalizan con extrema claridad, para el lector, los deseos de Ciccio sin que estos puedan ser comunicados en el exterior. En este espacio en el cual él raya en lo banal o en lo absurdo, también aparecen secretos, anhelos, tristezas y miedos de los cuales nosotros, como lectores, nos volvemos confidentes, en tanto la imaginación, simultáneamente, nos retrotrae a la experiencia cotidiana y al acto mismo de leer la novela. En otras palabras, mediante la curiosidad de Ciccio frente a su medio hermano, mas también mediante la curiosidad por la intimidad del

protagonista -y el autor- es que escapamos a la cultura del simulacro que amenaza con insensibilizarnos.

Por otra parte, el espacio de *El hermano alemán* está estrechamente ligado al tiempo histórico, puesto que la búsqueda del medio hermano, la reconstrucción de su biografía y el descubrimiento de su paradero, ocurre en el espacio de la casa de la familia de Hollander, el espacio que, según Lopes, preserva lo cotidiano de ser destrozado por las transformaciones urbanas y mediáticas. Tratándose de un relato cuya situación de enunciación, como ya se dijo, está ubicada en la vejez de Ciccio, tiene sentido que el repaso de su vida, de su juventud y del secreto de sus padres, transcurra principalmente allí. No obstante, la casa de los de Hollander tiene un rasgo peculiar: es la casa de un bibliófilo, el reputado intelectual Sergio de Hollander, e independiente de si la enorme cantidad de libros, que en ella había fuera real o la exageración de una mente senil, lo cierto es que el narrador nos dice que concebía así, en su infancia, dicho espacio:

Hasta entonces, para mí, las paredes estaban hechas de libros, sin su soporte se derrumbarían casas como la mía, que incluso el cuarto de baño y la cocina tenía cubiertos de estanterías desde el techo al suelo. Además, era en los libros donde yo buscaba apoyo, desde muy pequeño, en los momentos de peligro real o imaginario, igual que todavía hoy, en las alturas, arrimo la espalda a la pared al menor atisbo de vértigo (19).

La casa es, al mismo tiempo, ese mundo intelectual e intertextual que constituye su núcleo familiar y resguarda las etapas de su crecimiento:

En casa se hablaba poco de política, aunque mi padre, por lo que sé, tendía a tener ideas socialistas. No las expresaba últimamente en público quizá porque, como supervisor general del Cambesp, era el subordinado de un gobernador partidario del régimen militar. No obstante, en las estanterías de la habitación de matrimonio, un territorio hasta entonces casi alienígena para mí, además de teóricos más conservadores y del ya sobado Marx, había obras de Engels, Trotski, Gramsci, autores que leí por encima para poder citar algún que otro pasaje por ahí (42).

Ese paisaje material de las estanterías es, para el protagonista y para nosotros, el recordatorio cotidiano del paso del tiempo, en tanto constituyen el esfuerzo de toda una vida: el de su padre por llenarlas, el de su madre por ordenarlas; pero también el de aquellos escritores por compartir sus ideas. La descripción trivial, si se quiere, de la biblioteca paterna, hace que el mismo relato de Chico Buarque deje de ser un mero soporte, para recuperar su materialidad y su pertenencia a ese ámbito de la curiosidad por el esfuerzo

remoto. Aunque a ratos pareciera que ese mundo intelectual aísla a la familia del exterior, cada uno de esos libros y de las cartas que se esconden dentro de sus páginas, son testimonio de un tiempo pasado que cobra fuerza, y vida, gracias al arte: ya sea mediante la mención de acontecimientos históricos o mediante los escasos registros de una vida personal ya finalizada. Esos estantes que, en cierto sentido, protegen la casa del exterior, son el testimonio de una práctica civilizada y afectiva, en oposición, a la violencia descarnada de la dictadura:

Le propongo una inspección en el cuarto en el que dormí [una exiliada argentina que huyó junto a su hermano], en un intento de poner un límite a los maderos, que ya estaban atacando los estantes de los autores chilenos y cubanos. Interrumpido en sus lecturas, papá contempla desde la puerta de su despacho a los cuatro sujetos de pelo aceitoso y americanas llenas de caspa que suben la escalera detrás de mí. ¿Quiénes son esos cuadrúpedos?, pregunta, pero por suerte solo yo entiendo esas palabras, ya que la dicción de mi padre, cuando está nervioso, es peor que su letra escrita a mano (124).

Mas también son una apertura al mundo exterior, a otras realidades, a otras subjetividades, que no nos permiten renunciar al pasado. Las poéticas de lo cotidiano, nos dice Lopes, son justo aquellos embates éticos y estéticos que, al pensar los espacios y producir narrativas de la intimidad, nos recuerdan que nuestro mundo, la cotidianidad de nuestro presente, no es totalmente colonizado por la cosificación. Así, los libros y las cartas que son la casa de los de Hollander, son también el testimonio de vidas pasadas, de una *humanidad* que no se puede olvidar ni dejar de evocar.

En la introducción de su libro *Literaturas reales* (2011), Luz Horne resume las dos preguntas que han estado orbitando silenciosamente sobre este trabajo de investigación: “qué escritura es necesaria *hoy* para lograr un modo de representación acorde a la época contemporánea; qué se necesita en esta época para que a través de una textualidad se adivine una presencia real” (25). Amparada en la idea de que el realismo es una forma que atraviesa la historia de la literatura, para Luz Horne lo que es específico de nuestro presente es que no solo cambia lo que se considera verosímil -lo que podría ser según la opinión del público-, sino que incluso se abandona ese término. “Ya no se busca *representar* lo real en forma de indicio o huella, y, al mismo tiempo, producir una intervención *en* lo real” (15), al contrario, estos nuevos realismos buscan provocar un efecto de materialidad que “habla *sobre* el propio mundo contemporáneo y que, sin embargo, no es representativo” (22).

Siendo, en el presente, la nueva cultura de la imagen o del simulacro la dominante cultural, no es de extrañar que Horne le atribuya a la fotografía un lugar central como estrategia literaria que permite captar algo del mundo exterior o del presente, sin mostrar a ninguno de estos en su totalidad (23). Esta estrategia sólo puede entenderse con claridad a la luz de la definición del índice para la semiótica de Charles Peirce Sanders: a diferencia del símbolo, que funciona según una relación de semejanza entre signo y objeto; el índice remite a una “relación física y existencial entre el objeto y el signo; el signo es la marca del objeto o el efecto directo de la presencia del objeto” (Schøllhammer 5) tal y como ocurre con el humo del fuego. Así, para la autora, en los nuevos realismos la ilusión realista se logra “a partir de una construcción textual de una imagen fotográfica o de una situación performativa que hace que el texto simule el paso de un registro simbólico a uno performativo o indicial” (113-114).

En *El hermano alemán* están presentes ambos casos. El primero ocurre en el capítulo 11, en el cual ya se comienza con un juego extraño. El autor adjunta una carta que le envió la embajada alemana a Sergio de Hollander sobre la adopción de su hijo, en un lado de la página, para luego, en la siguiente página, comenzar el hallazgo de Ciccio de nuevos documentos de su padre sobre el asunto, entre las cuales transcribe una carta en la que Sergio afirma tener dificultades para probar que no tiene ascendencia judía y ofrecerle alternativas para hacerse cargo de su hijo. El contraste, esto es, el hecho de que no se haya adjuntado la carta escrita por Sergio, nos hace pensar que, probablemente, Chico Buarque la inventó, que no es real, lo que, huelga señalar, no le resta emotividad. Luego de la lectura de esa carta, Ciccio encuentra una foto de Sergio -su medio hermano- y Anne Ernst, dándose cuenta de que la mujer a la cual investiga en São Paulo, no es la madre de su hermano alemán:

Pero al volver a guardar los documentos palpo en el fondo del sobre pardo una foto un poco mayor que el naipe de una baraja, con los nombres Sergio y Anne Ernst escritos en el reverso con la caligrafía de mi madre. Me detengo en Sergio, un niño de cinco o seis meses, edad en que solo las madres saben decir con convicción a quién se parece el bebé. Para mí se trata de una criatura igual a cualquier otra, excepto por unos ojos asustados que miran hacia arriba. Pero la Anne que sonrío a su hijo, incluso teniendo en cuenta la distancia de cuarenta años, no es la Anne que conozco. Con una cara cuadrada, nariz afilada, cierto aire de campesina, la mujer se parece más a mi madre que madame Beauregard, es como un primer esbozo de mamá que mi padre hubiese dejado a un lado. Mi madre, que en este

preciso instante se anuncia abajo, recién llegada de misa: Sergio, *ti preparo un caffè?* (110).

La construcción textual de la imagen funciona, por un lado, recreando la experiencia cotidiana de observar una foto, dejando que los pensamientos fluyan libremente sobre ella; por otro, el contraste de la descripción con la llegada de la madre hace que en nosotros se genere cierto efecto de realidad, en tanto Ciccio se sobrealta, retrotrayéndose de un soporte fotográfico que, a la vez, nos hace pensar en nuestro soporte literario. Lo que ocurre en todo este comienzo del capítulo, puede resumirse con la siguiente explicación de Luz Horne: “en vez de incurrir en una ilegibilidad que insiste en negar la capacidad del lenguaje para nombrar, estas narrativas señalan el límite simbólico mediante un corte inverosímil pero siguen avanzando en la construcción de un lenguaje ostensivo” (22). Siendo, comúnmente y en nuestros días, la representación de la realidad algo inverosímil, lo que se busca con estas estrategias narrativas es que el texto “encarne” algo de la materialidad propia del “hecho” (111). La novela, lejos de presentar una teoría racionalista que busque guiar el futuro de la humanidad, busca rescatar una experiencia de lo real, mas también una experiencia afectiva que, en la cultura postmoderna, pareciera estar en decadencia. Así, por ejemplo, *El hermano alemán* tiene sus maneras de hacer sentir al lector el peso de la historia sobre las subjetividades a través de esta modalidad de construcción textual de imágenes fotográficas, como ocurre cuando, después de que se entera de que su mejor amigo de la infancia, Ariosto Fortunato, ha desaparecido en plena dictadura; y de que ha presenciado, el día anterior, el rápido fusilamiento de un civil en el barrio de la Conçolasão, Ciccio se encuentra con una noticia que expresa cómo históricamente los medios han contribuido a anular la subjetividad y la experiencia de sus lectores:

El semáforo no se pone en rojo, el tráfico no cesa, y para matar el tiempo echo un vistazo a los periódicos expuestos en el quiosco. En una primera página muy oscura, con más imágenes que texto, leo que han asesinado a un terrorista en un enfrentamiento con la policía en São Paulo, en el barrio de la Conçolasão. Después desvío la mirada hacia una foto de una jugada de fútbol nocturno, hacia una instantánea de una incautación de cocaína, hacia el primer plano de un violador y, sin querer, vuelvo a la noticia de São Paulo, ayer a las doce y media, en el barrio de la Conçolasão. Cierro los ojos para no ver sus restos mortales, pero cuando los vuelvo a abrir la imagen es la de un piloto de carreras decapitado tras sufrir una colisión en Indianápolis, y tras un reñido tiroteo con la policía de São Paulo, ayer a las doce y media, en la calle Gravataí, en el barrio de la Conçolasão. Pero el nombre

del terrorista muerto no es Ariosto Fortunado, como por un tris me pareció, y sí Akihiko Matsumoto, alias «El Japo» (115).

La construcción textual de una situación performativa se expresa, en la novela, a través de la materialidad de la lectura. Como lectores de *El hermano alemán* empatizamos con la materialidad misma de lo expresado, en tanto la obra nos permite retrotraernos al acto mismo de nuestra lectura, esto es, de nuestra cotidianidad. El hecho de que la novela comience, precisamente, de esta manera, hace que empaticemos desde un comienzo con la historia narrada por Ciccio:

Ala de insecto, billete de diez mil reis, tarjeta de visita, recorte de periódico, papelito con garabatos, recibo de una farmacia, prospecto de un somnífero, de un sedante, de un analgésico, de un antigripal, de un compuesto de alcachofa, hay de todo ahí dentro. También cenizas, sacudir un libro de mi padre es como soplar un cenicero. Esta vez estaba leyendo *La rama dorada*, en una edición inglesa de 1922, y, al girar la página 35, encontré una carta dirigida a Sergio de Hollander, calle Maria Angélica, 29, Rio de Janeiro, Südamerika, que tenía como remitente a Anne Ernst, Fasanenstrasse 22, Berlin. En el interior del sobre, una nota mecanografiada en papel sellado, amarillento y desgastado (11).

Acto seguido después de esto, Ciccio transcribe -a pesar de nunca reconocer su narración como un escrito- la famosa carta, en un acto performático que busca plasmar visualmente, a través de las tipografías -y nuevamente acentuando, en consecuencia, lo inverosímil, mas también la consciencia- la experiencia de lo ilegible de la carta para quien no sabe alemán. En ella sólo se distingue la fecha, un “Lieber Sergio: Durch Dein Schweigen errate ich”, seguido de líneas y líneas de puntos suspensivos que concluyen con un “Viele Grüsse, Anne” (12).

Las alusiones a la literatura, por lo demás, así como el contraste realista que estas alusiones constantemente generan, esto es, aludiendo a nuestra realidad sin designarla a través del lenguaje, tampoco pasan desapercibidas en la novela. El protagonista se jacta algunas veces de que durante su estadía en Alemania su padre entrevistó a Thomas Mann. Cuando desapareció Mimmo, se cuenta que su padre pasaba todo el día echado en el diván de su escritorio, con *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust en su regazo y sin poder leerlo. O dice de una antología de Fernando Pessoa que nunca le fue tan útil en clases, como cuando necesitó usarla para guardar LSD. Esta técnica, por lo demás, fue muy usada por el realismo clásico, en tanto que “la negación satírica de modos literarios anteriores” dice Levine, “se vuelve una especie de firma del realismo, que entonces le da a las viejas formas

literarias una nueva importancia y remarca sus propios procedimientos anti-literarios como literatura autoconsciente” (3-4), siendo un ejemplo clásico de esto, la ya aludida, *Madame Bovary*.

Campos, por otro lado, también alude a la materialidad de la lectura, a través de lo que se ha llamado «ficciones de archivo»: aquellos textos que problematizan la construcción de la memoria en el ámbito de los archivos históricos, literarios y artísticos, además de representar, ficcionalmente, «figuras de archivo» como bibliotecas, cartas, iconografías, etc. (223). Lo interesante de este análisis, es la explicación que le atribuye a estas figuras dentro de la novela. El escritorio, las estanterías, los libros, la escritura, las cartas; todas estas figuras son los biografemas de su padre, Sergio de Holander. El biografema, concepto que Campos le atribuye a Barthes, es la alternativa al proyecto totalizante de la biografía, en tanto una potencia biográfica y literaria -un sujeto- se representa en forma de vestigios, fragmentos “marcantes de uma trajetória de vida e criação recortados pelo olhar do leitor” (222), que es, a su vez, Chico/Ciccio, intentando acercarse a la memoria de su padre. Es, nos dice Campos, al mismo tiempo, un mapa en busca de la personalidad de su padre distante, como el descubrimiento de la vida de su hermano alemán (229).

La instancia narrativa de *El hermano alemán* se puede resumir bajo esta cita de Annalice del Vecchio de Lima, a propósito de la novela: “A investigação dos fatos concretos fez-se necessária ao homem Chico Buarque que, para além de escrever um romance, desejava elucidar um aspecto nebuloso de sua própria história familiar” (1). La novela contiene en sí misma tres instancias: la narrativa (Ciccio), la literaria (Chico-autor) y la extraliteraria (la búsqueda y los sentimientos que esta suscita), y difícilmente podemos esclarecer la relación entre éstas. Ejemplo de ello es esta cita que, si bien corresponde, estrictamente, al ámbito de la instancia narrativa, esto no impide que espejee, de forma extraña, la instancia literaria constantemente diferida en la novela:

Y así como Christian se otorga el derecho de emular a poetas rusos, seré capaz de escribir una novela inspirada en la Alemania de los años treinta, tan presente en mis lecturas y fantasías. Puedo novelar, por ejemplo, la historia de Anne Ernst, cuya foto con mi hermano en brazos guardo en el bolsillo de la camisa y tengo compulsión de mirar varias veces al día [...]. Es difícil creer que esta Anne que mira a su hijo con devoción sea una mujer capaz de abandonarlo en un orfanato. Pero lo que hoy escapa a mi inteligencia quizá se esclarezca al final del libro, cuando revise lo que escribió mi mano inconsciente: «La nieve, la nieve, la

nieve, la nieve... La vecina vino a tomar un café y de nuevo me preguntó si el amante brasileño era hijo de indios salvajes [...]. Al borde del lago, Ingeborg me preguntó si era doloroso que te señalaran por la calle como madre soltera. Me reí alto, muy alto, como le gustaba a S... Esta mañana me han señalado por la calle y alguien refunfuñó: *Jüdin...*». He aquí, al final, una hipótesis que solo se me había ocurrido en mis peores sueños, la de que Anne Ernst tuviese una parte de sangre judía (137-138).

La presente cita, del capítulo 13, corresponde al momento en que Ciccio, tras abandonar la creencia en que Michelle y Christian Borgart son Anne Ernst y su medio hermano, se pone a fantasear con la idea de escribir una novela sobre el tema, realizando una especie de reflejo metafictional, mas también distorsionado, de la novela que nosotros como lectores estamos leyendo. A su vez, como dice Lima y reconoce Buarque en varias entrevistas y al final de la novela, la investigación que el autor lleva a cabo en la vida real también constituye el argumento de la novela, siendo la escritura de ésta una coda que se sugiere en medio de la, llamémosla, conciencia o voz de Ciccio, pero que jamás es confirmada como instancia narrativa de esta voz. La confusión de voces y niveles en *El hermano alemán*, su oscilación entre lo viejo y lo posmoderno, esta búsqueda de hacer del pasado una experiencia que dé cuenta de una subjetividad en el presente y el juego de la presencia/ausencia de Chico Buarque al interior de su novela, hacen que sea necesario pensar la figura del narrador, esta vez, en un ámbito más general, es decir, filosófico, histórico y social para comprender por qué podría ser importante este énfasis en ella, hoy en día.

Walter Benjamin comienza su ensayo *El narrador*, afirmando que ese nombre ya es algo lejano de nuestra cotidianidad -baste recordar cuántos niños y adultos hay pegados en sus celulares para sopesar la perdurabilidad de este ensayo-, ya que nos parece extraño intercambiar experiencias de boca a boca (60). El que la comunicabilidad de la experiencia decrezca hace que, en última instancia, se pierda de la utilidad que trae consigo toda verdadera narración: el hecho de que el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente. Y el hecho de que esta utilidad nos parezca pasada de moda, no hace más que acrecentar la evidencia de esta pérdida. “El consejo”, nos dice Benjamin, “entretejido en la materia de la vida que se vive, es sabiduría. El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría se extingue” (64). Lejos de ser una “manifestación de decadencia” o un “fenómeno moderno” se trata, para el autor, de un fenómeno que, junto

con acompañar a unas fuerzas productivas históricas seculares, viene desplazando desde mucho antes la narración del ámbito del habla viva y que hace sentir una belleza nueva en lo que se desvanece (ídem). La novela, en consecuencia, sería una manifestación más de esto, en tanto el contar o escuchar una historia se ve relegado al espacio solitario de escribir o leer una. Si bien esta cristalizó con la incipiente burguesía, rápidamente es puesta en crisis, ante la aparición de una nueva forma de comunicación mucho más amenazante para la narración en general: la información surgida a partir de la prensa, uno de los instrumentos más importantes para el consolidado dominio de la burguesía (66-67). Lo que caracteriza esta nueva forma de comunicación es, en primer lugar, que las noticias lejanas en tiempo y espacio pierden su autoridad debido a que se pasan a privilegiar aquellas noticias que se puedan verificar en el contexto más inmediato. Por lo mismo, la información aparece a los receptores como si fuera más comprensible de suyo o más exacta, cuando en realidad solo es más plausible:

Cada mañana nos instruye sobre las novedades del orbe. Y sin embargo somos pobres en historias dignas de nota. Esto se debe a que ya no nos alcanza ningún suceso que no se imponga con explicaciones. En otras palabras: ya casi nada de lo que acontece redundará en beneficio de la narración, y casi todo [en beneficio] de la información (67).

Lo que se pierde, en consecuencia, es forma artesanal de la comunicación, según Benjamin, el cual consiste en la inmersión del asunto “en la vida del relator, para poder recuperarlo desde allí” (71). Si lo que acontece está en beneficio de la narración y no de lo “en sí” de la información, la historia queda libre de explicaciones, lo extraordinario se narra con exactitud y al lector no se le impone una conexión psicológica del acontecer: “Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende, y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta” (68).

Si dejamos el ensayo de Benjamin hasta aquí, podemos volver a *El hermano alemán* y a la problemática que nos propone no solo en torno a su relación con la figura autorial, si no que al hecho de que la novela es en sí misma una confusión de voces y niveles que difícilmente nos permiten delimitar una subjetividad única. Sin contar que ni siquiera es posible abordar todavía la subjetividad del hermano alemán pues es un punto ciego al interior de la novela, del cual solo tenemos anécdotas de su vida y una fotografía al final del libro, más o menos como le ocurrió a Chico Buarque en la realidad. Lo que sí queda en evidencia es la

pretensión de hacer de la subjetividad -ya sea autorial, ya sea la inaprensible de su hermano- un tema central del libro, en tanto que narración. La reflexión en torno a las posibilidades y los límites de la subjetividad dentro de lo literario nos remiten al estado de cosas planteado por Benjamin y que reconocemos, con claridad, en el presente: el hecho de que Chico Buarque haga de una historia íntima el tema de su novela, más que una excusa para mostrar nuevas modalidades formales, es ante todo la comunicación de una experiencia.

Lo que nos lleva, una vez más, a la historia íntima que se cuenta en la novela.

En su definición del realismo performativo, dada en “Del efecto al afecto”, Karl Erik Schøllhammer reconoce su deuda con el realismo traumático de Hal Foster que, a su vez, viene de la noción lacaniana del trauma como un encuentro fallido con lo real. El trauma, en el libro de Buarque, puede darse como el encuentro fallido con su medio hermano, que ni en la ficción ni en la vida real se concreta, pues éste murió en 1981 y el autor dio con su paradero recién en 2013, reuniéndose con los familiares de Sergio Günther en Alemania. La representación de esta búsqueda se muestra como constantemente retardada. Si bien, haciéndole honor al título, muchos hitos de la narración están marcados por la conciencia del protagonista de tener un medio hermano y por el acto de buscarlo, lo cierto es que la juventud del protagonista se va consumiendo en medio de escenarios posibles que éste imagina sobre su hermano o sobre las personas relacionadas con ellos dos.

Estas constantes especulaciones, que pueblan su búsqueda, contribuyen a resaltar la impresión, para el lector, de que las cosas no se hicieron a tiempo. Impresión que también refuerza la desaparición de su hermano Mimmo con el cual nunca intimó. Schøllhammer, nos dice que el realismo traumático sería, en el plano visual en el cual se enfoca Foster, aquellas “imágenes que, en la derrota representativa delante de lo real, reflejan la repetición y la compulsión de repetición de ese encuentro fracasado con lo real irrepresentable” (4). En *El hermano alemán*, lo real irrepresentable, por lo tanto, sería la subjetividad perdida del medio hermano, la presencia real que Buarque se empeña en representar, a través de la ficción, de diversas maneras y en función de las pistas sobre él que van apareciendo. Esta multiplicidad de destinos posibles en que se fragmenta al medio hermano resalta lo real de la pérdida irreversible de este encuentro.

A propósito del realismo indicial, Schøllhammer dice que la inclusión de nombres propios de personajes reales y cartas -y aquí me atengo exclusivamente a los elementos aparecidos en *El hermano alemán*- desequilibran la relación entre ficción y documento, permitiendo, en su calidad de índices textuales, el tránsito de un realismo descriptivo a uno performativo. Me parece adecuado repetir la caracterización de Charles Sanders Peirce, a partir de la cual Schøllhammer recalca que el índice remite a una “relación física y existencial entre el objeto y el signo; el signo es la marca del objeto o el efecto directo de la presencia del objeto” (5). Se podría decir que existe una relación de causalidad entre objeto y signo que en la novela se presenta en dos niveles: primero están los documentos que testimonian la existencia de un hermano alemán, y que serían el signo de un objeto remoto, en la vida real; luego están los documentos, al interior de la novela, que actuarían como una suerte de origen de la novela dentro de ella: la búsqueda sería homologable al acto de escribir la novela. Sin embargo, estas dos acciones dejan una estela tras de sí: el repaso de una vida que constata, finalmente, que el narrador no llegó a tiempo para encontrarse con su hermano, porque estaba toda la vida entre ellos, con su embutido de circunstancias personales e históricas. Schøllhammer dice:

El esfuerzo de incluir la realidad en la escritura no debe ser confundida con documentalismo, por el contrario, no se trata de llevar la realidad a la literatura, sino llevar la poesía a la vida, reencantarla, comprometer la escritura al desafío del índice y hacer de ella un medio de intervención sobre aquello que representa ficcionalmente,

y a propósito de esta cita considero que ese índice del fracaso, en medio de esa vida absurdamente ficticia y autobiográfica que se relata en *El hermano alemán*, es también un intento por enfatizar la dimensión artificial de nuestras propias vidas, en el sentido de que también debemos construir su sentido y sus relaciones. Tal y como ocurre en la novela, la posibilidad de haber tenido otra vida tampoco basta para despertar a tiempo la resolución para actuar. Es, precisamente, en este punto que Benjamin, hacia el final de su ensayo, le da cabida al narrador junto al maestro y al sabio, en tanto tiene consejo que dar para muchos:

Es que le está dado remontarse a una vida entera. (Una vida, además que no sólo encierra la propia experiencia, sino también no poco de la ajena. Lo que ha aprendido de oídas se suma también a lo más propio del narrador.) Su don es poder narrar su vida, su dignidad, poder narrar toda su vida. El narrador – tal es el hombre que podría dejar que la suave llama de su narración consuma por completo el pabulo de su vida. [...] El narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo (95-96).

Por lo demás, se podría decir que esta es una aplicación de muy poco alcance para el realismo indicial, teniendo en cuenta que se trata de un asunto familiar de los Buarque de Holanda; no obstante, considero que, justamente lo que hace aquí Chico Buarque es recordarle al lector que lo personal es político. Y un ejemplo de esto sería la carta adjunta en la novela donde se le pide a Sergio de Holanda que envíe a Alemania algo que certifique que no es judío para que así su hijo pueda ser adoptado, de lo contrario, probablemente se lo enviaría a algún campo de exterminio. Sin embargo, si nos atenemos a la construcción estrictamente poética, ¿se podría decir que Chico Buarque logra algo más que desahogarse al representar el fracaso de su búsqueda?

El hermano alemán sería el referente de *El hermano alemán*, aquello que no se puede representar, una subjetividad que se perdió y que, por lo mismo, está más allá del horizonte de las palabras -como la realidad. Si Buarque relata su vida en función de ese referente, la búsqueda y la escritura, en consecuencia, aparecen como puntos muertos a la luz de ese encuentro frustrado. No obstante, insisto en que el autor narra su vida falseada en función de una búsqueda verdadera: no pretende serle fiel a los datos ya conocidos de su vida privada, satisfacer las expectativas del lector; en otras palabras, no es *totalmente* fiel a su referente. Si el encuentro entre los hermanos fuera la acción que estructuraría la trama del realismo decimonónico, esta novela no es más que palabras solitarias que constatan ese fracaso y que, sin embargo, hacen carne esa ausencia irremediable. ¿Cómo? Si la vida del autor, al interior de la novela, es una suma de hechos inexactos, exagerados o falsos a ratos, la vida de su medio hermano, al interior de la novela, también lo es; de hecho, esa constante especulación inexacta sobre su hermano es lo que guía no sólo la narración, sino que también la vida del personaje. Él y su hermano se encuentran precisamente en ese juego de especulaciones en el que sus identidades reales e históricas se desdibujan:

De su madre conservará un olor, y respecto del padre, que sería un periodista o un diplomático, de vez en cuando habrá pensado en buscarlo y contactar con él, según Robinson. Pero en razón de su atribulada vida y de las precarias, cuando no mal vistas, comunicaciones con el mundo occidental, el objetivo acabaría pareciéndole inalcanzable. Igual que a mí me hubiera parecido absurda la idea de hallarme un día en los estudios cinematográficos Babelsberg, a punto de ver a un hermano alemán casi inventado (Buarque 208).

El autor sabía que la única manera de lograr encontrarse con la subjetividad de su hermano era intentando desdibujarse a sí mismo para simular la imaginación del otro, su curiosidad, su inquietud, su ser en el margen del texto, como dice Agamben. Y esa es una construcción que, desistiendo de todo intento por representar, es realista en tanto que, en medio de la ficción evidente en la que discurre la narración, Buarque logra rescatar el hecho de que independiente de la nacionalidad, la cultura, el momento histórico y la localidad, la curiosidad por el otro, mediada por la imaginación, es algo que nos une a todos. Para Gilles Deleuze y Félix Guattari, nos dice Schøllhammer, “es en el arte [...] que reconocemos que los afectos pueden existir desligados de su origen temporal y espacial, volviéndose entidades independientes y autónomas entre sujeto y objeto”; es en el arte donde podemos participar en el encuentro de dos hermanos que nunca se conocieron, en donde las palabras se transforman en evento.

Conclusiones

Como señalé al comienzo de este trabajo, mi intención fue la de recrear, de manera personal, una experiencia personal. La subjetividad en *El hermano alemán* es el acto real mediante el cual Chico Buarque, Ciccio, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Günther y los lectores, independiente de la distancia temporal y espacial, se abren en su curiosidad hacia el otro. Ciccio puede ser leído como aquel espacio en la imaginación de Chico Buarque destinado a la evocación de su medio hermano, cuando recordaba su existencia. También puede ser leído como el punto en que la subjetividad de Chico Buarque se aproxima a la de Sérgio Günther mediante su propia alteración: Sérgio, de manera semejante a Ciccio, tiene una relación distante con su padre, del cual podía adivinar un amor por los libros y una reserva con respecto al pasado, a su vez, tampoco hubiera sido raro que se cruzase por su cabeza la triste posibilidad de que uno de sus hermanos haya sido víctima de las muchas dictaduras que se impusieron en Latinoamérica durante la Guerra Fría. Se trata de un punto en el que nuestra curiosidad se roza con la del otro, sin que nos demos por enterados, acaso porque lo importante no está en eso, si no que en el movimiento que nos lleva hacia el otro: el escribir, el leer, el investigar, el hablar y así...

Esa es mi imaginación, pero también está el hecho real: el reconocido músico y escritor que escribe una novela sobre la búsqueda de un medio hermano alemán al cual nunca pudo

conocer. En medio de tanto simulacro, de tanta violencia y de tanta apatía considero necesario, siguiendo a Benjamin, volver a los libros, al conocimiento, a la literatura como lo que son: personas compartiendo el fruto de su experiencia. Solo en ese plano es posible hablar de una realidad común en donde lo que sucede nos afecta. La imaginación, en consecuencia, ha de ser un puente a través del cual la sensibilidad se exprese, sea la mía o la del otro. *El hermano alemán*, no hay que olvidar, es ante todo la sublimación de la pérdida de ese hermano y al mismo tiempo es un homenaje a su padre, no es posible obviar esa dimensión tan evidentemente humana, aun cuando se trate de una figura pública o de un género literario en específico. El hecho tan simple de que no se pueda obviar esta búsqueda real, me hace pensar que la subjetividad, en esta última novela, tiene un lugar fundamental, en tanto que preocupación estética, como forma y como contenido.

Así, este trabajo es un intento por conciliar dos enigmas: el porqué de la subjetividad problemática en *El hermano alemán*, puesto que se trata de un Chico Buarque y de un Sérgio Günther prometidos, mas nunca alcanzados por el lector, y el porqué de la tensión entre la ficción y la realidad. Estos enigmas ya habían sido respondidos por otros críticos literarios, expresándose la discusión en la disputa entre la autobiografía y la autoficción, la literatura y la historia, la modernidad y la posmodernidad. De allí que mi aporte radique en conciliar estas disputas a través de la aplicación, en la novela, de diversos temas y autores que me permitieran dar cuenta del cruce entre la subjetividad de la ficción y la historia real en sus dos vertientes: la privada y la social.

Así, en el primer capítulo traté de realizar una analogía entre el descentramiento del sujeto en el presente dominado por la cultura postmoderna y el problema del autor dentro de *El hermano alemán* (que era también el de su sentido, para mí), concluyendo que, teniendo en cuenta el estado de cosas actual y la naturaleza de la novela, es mejor tener en cuenta al sujeto real. En el segundo traté de abordar la relación del sujeto, el autor y el realismo con el lenguaje para dar cuenta de que sí son compatibles entre sí. El realismo por su énfasis en la evolución del hombre inserto en la historia y por la consecuente evolución de sus formas de ser representado. El sujeto y el autor, entendidos a la luz de la abolición de la dualidad entre el sujeto y el otro, entre el individuo y la sociedad, son categorías válidas para hablar del presente, en tanto su experiencia lingüística no admite, en la práctica, separaciones. En

el tercero me referí a la manera en que se aborda la historia en la novela para reivindicar la presencia del realismo en ella, en tanto que contenido y para señalar la necesidad de nuevas formas de representación del sujeto en su relación con las fuerzas históricas. Para finalmente en el último capítulo mostrar cómo la aplicación de las estrategias de los nuevos realismos sirve para ilustrar el efecto de realidad que existe en la novela y su vínculo casi imperceptible con la emotividad de todo el libro.

Me hubiera gustado ahondar más en la relación con el padre y las rivalidades propias de la familia burguesa (a la luz del psicoanálisis, por supuesto, ya que la sexualidad es un tema recurrente en la novela), así también me gustaría haber ahondado en personajes apenas mencionados en mi análisis, como es el caso de Mimmo, Assunta, Thelonious, Christian y Maria Helena que, a estas alturas, devienen como gigantes alegóricos en mi cabeza. A su vez, queda hecha la invitación a investigar las diversas subjetividades que se desprenden de los otros libros aludidos de Chico Buarque (sobre todo en *Estorbo*), ya que considero que detrás de la apatía de sus personajes siempre hay, al final, un fuerte principio de realidad.

Por lo demás, me considero justificada si, en el a ratos desmoralizador contexto que estamos viviendo, este trabajo logró despertar algo del enorme cariño que Chico Buarque vertió en *El hermano alemán*.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. 67-94.

Auerbach, Erich. “La mansión de La Mole”. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 426-463.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós: Barcelona, 1987. 75-83.

Benjamin, Walter. *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general*. México D.F.: Siglo XXI, 1978. 179-187.

Buarque de Hollanda, Chico. *El hermano alemán*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial S.A., 2015.

Campos, Nathalia de Aguiar Ferreira. “De Chicos e Sérgio: uma leitura de “O irmão alemão”, de Chico Buarque, como ficção de arquivo”. *Em Tese* 22.3 (2016): 219-231.

De Lima, Annalice del Vecchio. “Aspectos da escrita contemporânea em *O irmão alemão*, de Chico Buarque”. *Revista Inventário* 17 (2015).

Horne, Luz. “Un fresco del presente (Introducción)”, “Un sueño realizado: efecto indicial y situación performativa”. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011. 11-41, 107-150.

Jameson, Fredric. “La lógica cultural del capitalismo tardío”. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001. 23-72.

Kunz, Marinês Andrea y Luis Felipe Loro. "As memórias da dor no romance *O irmão alemão*, de Chico Buarque". *Revista de Literatura, História e Memória* 13.22 (2017): 345-357.

Levine, George. "Literary Realism Reconsidered: 'The world in its length and breadth'". *Adventures in Realism*. Ed. Matthew Beaumont. Oxford: Blackwell Publishing, 2007. 13-32. Traducción y notas de Matías Rebolledo para uso interno del Seminario de Grado "Realismos y nuevos realismos en la narrativa brasileña y chilena actual", 2018.

Lopes, Denilson. "Estéticas do artifício, estéticas do real". Org. Renato Cordeiro Gomes e Izabel Margato. *Novos realismos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. 147-162. Traducción y notas de Catalina Navarrete para el Seminario de Grado "Realismos y nuevos realismos en la novela brasileña y chilena actual" (2018).

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

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

Rodrigues, Jhonatan, and Ana Cristina dos Santos. "A ficcionalização e a encenação da figura autoral em *O irmão alemão*: uma autoficção de Chico Buarque". *XV Congresso Internacional ABRALIC*. V. 1 (2017): 1319-1328.

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

Watt, Ian. "Realism at the novel form". Dorothy J. Hale: *THE NOVEL: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Ed. Dorothy J. Hale. Blackwell Publishing, 2006. Traducción de Luis Vaisman para uso interno del curso "Literatura y cine europeos del siglo XX", 2009.

Wink, Georg. "A propósito de um irmão alemão: a ficcionalização de um assunto internacional de família." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 50 (2017): 47-66.