



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

*“Nueve Noches y
la tensión entre realidad y ficción como propuesta política”*

Informe final de Seminario para optar al grado de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Alumna
Javiera González Celhay
Profesor Guía
Matías Rebolledo Dujisin

Santiago de Chile
Año 2018

Agradecer a mi madre, por su comprensión, cariño, esfuerzos y sabiduría

A mi familia, por sus sonrisas y profundas conversaciones

A mis sobrinos, que lo alegran todo

A mis amigos, por sus hombros y charchazos necesarios

A los que están y resisten

A los que no están, pero permanecen

*“Hey, you!
Don't help them to bury the light.
Don't give in without a fight. (...)
Hey, you!
Out there on the road,
Always doing what you're told.
Can you help me? (...)
Hey, you!
Don't tell me there's no hope at all.
Together we stand,
Divided we fall.”*

Pink Floyd

Índice

Introducción	4
Capítulo 1 Realismo, Nuevos Realismos y literatura inespecífica	8
1.1 Realismo y Nuevos Realismos: continuidades y rupturas	8
1.1.1 Relación Realidad y Realismo	8
1.1.2 La relación de la Realidad con los Nuevos Realismo: continuidades y rupturas	13
1.2 Inespecificidad y no pertenencia	20
1.3 De la memoria, la presencia: la práctica del archivo y arte que interroga	23
Capítulo 2 Realidad y ficción en <i>Nueve Noches</i>	26
2.1 Formas Narrativas	28
2.2 Subjetividad y “confusión” autobiográfica	31
2.3 Plano Real	37
Capítulo 3 y Conclusión	40
Bibliografía	46

Introducción

En general, cualquier estudiante de Literatura Hispánica tiene diversos intereses y preocupaciones. Intereses que van desde la música, el cine, a la danza, el teatro etc., y preocupaciones en su mayoría -y esto lo menciono a raíz de diversas conversaciones con mis pares- de corte existencial. En mi caso, mis intereses son más que nada la fotografía, el cine, el medio ambiente, los conflictos socioambientales y sus seres vivos, siendo las aves quienes se llevan el primer lugar. Pero considerando que los seres humanos formamos parte de ese ecosistema tan diverso, es que mis preocupaciones se cruzan en ese mundo. Las relaciones humanas me intrigan, y considero que los problemas de comunicación entre humanos son precisamente los culpables de malentendidos: que tú dijiste, que quise decir, que no me entendiste, que no me expliqué... en fin. Me preocupa que hoy, en un mundo dominado por las pantallas, la comunicación instantánea y las redes sociales, en donde uno elige qué mostrar y por lo tanto qué es lo que el resto ve de mí, nos estemos perdiendo. Que perdamos esa capacidad de relacionarnos con otros, pero mostrando nuestra completitud, no lo que quiero que vean. Porque esa es la diferencia, el conocer y conversar con alguien en “vivo y en directo” captamos cosas que por otros medios no. Llevándolo al extremo, esas “cosas” son las que nos permiten decir frases como “es que tiene ángel” o “no me da buena espina” o “no sé por qué, no lo conozco pero me cae bien”, frases que en general son atribuidas al instinto. Estas son algunas de las razones por las que *Nueve Noches* me parece una novela clave, puesto que nos impulsa como lectores a reflexionar sobre nosotros mismos, y sobre nuestra relación con el otro. Además de que -y sí es una crítica- debido al apellido de nuestra licenciatura, a pesar de cierto enaltecimiento de “lo latinoamericano” poco y nada -más nada que poco- podemos leer, estudiar y apreciar literatura en portugués. Tomé la decisión- quizás por lo que acabo de mencionar- de dejar en su idioma original las citas en inglés y portugués, pero como siempre he criticado a aquellos que asumen que todos hablamos otro idioma además del nativo y colocan citas sin su respectiva traducción, cada cita en otro idioma las traduje en las nota al pie de página.

Nueve Noches

Nueve Noches de Bernardo Carvalho es una novela compleja. Si bien fue publicada en el año 2002, al español aparece recién en 2011. Si pensáramos en cuál es el tema de la novela, creo que no existe uno solo, de ahí su complejidad al momento de intentar describirla en pocas líneas. Pero hay ciertos ejes temáticos que la estructuran, como la tensión entre la verdad y la mentira, entre realidad y ficción o también en cómo se aborda la subjetividad y la identidad. Resulta evidente, desde la primera página, que la novela está llena de tensiones y confusiones. Por ejemplo, al comenzar la lectura de *Nueve Noches* nos encontramos con un narrador que escribe una carta-testamento que nos descoloca: con letra cursiva, se dirige a un “usted” y le advierte:

“1. Esto es para cuando usted venga. Necesita estar preparado. Alguien tiene que prevenirlo. Entrará en una tierra donde la verdad y la mentira no tienen ya los sentidos que lo han traído hasta aquí. Pregunte a los indios. Cualquier cosa. Lo primero que le pase por la cabeza. Y mañana, al despertar, haga de nuevo esa pregunta. Y pasado mañana, una vez más. Siempre la misma. Cada día recibirá una respuesta diferente.” (Carvalho, 1)

Más adelante se nos entrega más información. Buell Quain, antropólogo americano, se suicida de manera violenta en 1939, sin nadie saber el por qué ni dónde es enterrado. La novela se estructura como una especie de diálogo, entre este narrador, que llamaremos testamental (en adelante NT o Manoel Perna) y un segundo narrador (narrador-periodista o narrador sin nombre), que de manera defensiva nos contesta *“2. Nadie nunca me preguntó, por eso nunca precisé responder”* (Carvalho, 13). Las reflexiones de uno y de otro se van intercalando y el tema en común es (o parece ser) la razón del suicidio de Quain. Esto va adquiriendo características polares, pues NT parece saber muy bien las razones del suicidio, mientras que el narrador-periodista las desconoce e intenta resolver. Todo gira a una octava carta que Buell Quain habría escrito antes de su suicidio, en donde estaría la verdadera razón de su muerte, cuyo destinatario sería ese “usted” a quien Manoel Perna se dirige. Es en esta especie de diálogo en donde las tensiones aparecen. El relato se va tejiendo mediante la investigación del

narrador-periodista sobre el antropólogo que -realmente- se suicida en Brasil en 1939, la cual está colmada de menciones explícitas a documentos reales que uno puede rastrear, como fotografías o noticias de periódicos, junto con la correspondencia de Buell Quain, y sobre Buell Quain (como cartas entre su madre y la profesora a cargo de él), etc. A través de dicha investigación se van desplegando las distintas posibilidades y supuestos de la muerte de Quain. Sin embargo, en la medida que avanzamos en la lectura, nos damos cuenta de que poca relevancia tiene la pregunta ¿por qué se suicidó? ya que en la novela son más relevantes otras problemáticas ligadas con el narrador-periodista (que carece de nombre) como su búsqueda identitaria y episodios de su infancia que lo marcaron profundamente.

El espacio-tiempo en donde los escenarios se despliegan son diversos, así como también las suposiciones en torno al suicidio. New York, São Paulo, Río de Janeiro, y también sus tiempos 1939, 2001, 2002 etc. La exhaustiva investigación termina por llevar al narrador a internarse con los indios Krahô, en donde su experiencia se enlaza con sus recuerdos de infancia junto a su padre en el Amazonas. En la búsqueda del misterio -generalización deliberada- que deriva en su obsesión por obtener respuestas, viaja a Estados Unidos y simulando ser otro, habla con el hijo de un fotógrafo americano, alguien que conoció someramente en sus últimos días, cuyos finales estertores llegan a resonar en la cabeza de nuestro narrador transformándose en una obsesión.

1.2 Objetivo

El propósito de este trabajo es presentar la novela brasileña *Nueve Noches* de Bernardo Carvalho como una modalidad de los Nuevos Realismos y vincular esta lectura con la propuesta del arte contemporáneo como arte inespecífico de Florencia Garramuño, en donde se propone que las nuevas manifestaciones implican repensar el potencial político del arte, que es inherente a él. Esto se manifiesta en la novela a través de la tensión entre los límites de la realidad y la ficción que llevan a cuestionarnos sobre la identidad y la subjetividad. La vinculación entre los Nuevos Realismos y la literatura inespecífica se sustenta en lo que Schøllhammer, y luego Luz Horne llaman *índices* y que para Garramuño son la inclusión de fotografías, referencias directas

a la historia de Brasil, el suicidio de Buell Quain y los viajes del autor con su padre al Amazonas, como ejemplos de las formas en que el arte contemporáneo tensiona sus propias fronteras estéticas. Dicha tensión se manifiesta también en momentos de metaficción.

Primero se presentarán las problemáticas centrales del Realismo decimonónico, como la representación de la realidad, los prejuicios que se tienen sobre él y algunas características generales a partir de las reflexiones de varios autores. Se dará énfasis a la relación -compleja- que existe entre la realidad y el Realismo, para revisar las continuidades y rupturas que existe entre Realismo y Nuevos Realismos. A continuación se analizará si los Nuevos Realismos están -o no- en continuidad con la idea general de Realismo, para lo cual se verá la propuesta de Karl Erik Schøllhammer y Luz Horne sobre este tipo de literatura y se debatirá con algunas ideas que esta última presenta.

Debido a la relación que se establece entre estas nuevas formas y la realidad contemporánea, es que a partir de la tesis de Lukács sobre la aparición de los realismos en épocas de crisis, se tomarán algunas de las reflexiones de Frederic Jameson sobre la postmodernidad y el descentramiento del sujeto para contextualizar la crisis del siglo XX¹ para luego vincular dicha crisis con la descripción del arte contemporáneo de Florencia Garramuño. Se expondrán los principales planteamientos de la propuesta sobre el arte inespecífico en su contexto general, y en particular sobre la literatura latinoamericana. Así, se dará paso a presentar algunas características presentes en la novela de Bernardo Carvalho como literatura inespecífica para luego revisar de qué manera el potencial político asociado a las obras de arte inespecíficas están presente en *Nueve Noches*, enfocadas en la tensión de los límites de la realidad y la ficción. Se tomarán algunas ideas de autores en torno a la forma en que la novela juega con la realidad, la ficción, la mentira y la verdad, para reflexionar sobre la construcción de la novela. Se planteará que dicha construcción se articula en tres planos²: formas narrativas, subjetividad y “confusión” autobiográfica y finalmente el plano real.

Finalmente dar paso a una lectura personal de *Nueve Noches* sobre la necesidad de re pensar la realidad y la subjetividad para combatir el dominio postmoderno.

¹ Que continúan en el presente siglo.

² A modo de ilustración serían tres planos paralelos entre sí, en donde una recta pasa por el centro de cada una de ellas, recta que representa la tensión entre la realidad y la ficción.

Capítulo 1

Realismo, Nuevos Realismos y literatura inespecífica

1.1 Realismo y Nuevos Realismos: continuidades y rupturas

Normalmente, se identifica al Realismo con el apellido de decimonónico. Es inevitable pensar en él sin imaginar el siglo XIX. Por eso el adjetivo de *nuevos* pareciera otorgarle una especie de actualización a los Realismos, pero esto se da de manera dinámica, porque como veremos más adelante, el realismo en sí lo es. Es decir, no se trata de decir que en las nuevas tendencias de la literatura latinoamericana exista un traspaso “copy-paste” de los temas y formas del Realismo decimonónico a la literatura contemporánea, sino que las novelas proponen una renovación temática y formal del mismo. Para indagar en estas relaciones, se hace necesario revisar algunas de las características del Realismo y de los Nuevos Realismos, de manera que se pueda dar cuenta de sus continuidades y rupturas.

1.1.1 Relación realidad y Realismo

A la palabra Realismo o Realismos se le suele asociar la imagen de un libro grueso, gordo, grande, copado de descripciones sin fin y personajes del ‘bajo mundo’. Pero esa imagen no es más que prejuicio, imagen que varios escritores han intentado derribar. Además sus temas y formas abren un espacio para debatir sobre la relación de ‘la realidad’ con la realidad literaria. Esto último creo que es el pivote sobre el cual se balancean las dificultades de su problematización. Sin ánimo de simplificar, una de las maneras en que puede entenderse el Realismo es como una forma que busca representar la realidad. Naturalmente esta pobre definición poco sirve para abordar el problema en su completitud, pero desde ahí es posible una de las muchas entradas que existen para abordarlo. Me explico: si hoy es posible hablar de Realismos, según Horne, es porque en la misma palabra *Realismo* existe algo intrínseco (a ella) que permite entender el dinamismo del concepto: si cambia la temporalidad, lo que se entiende por realidad y la forma en que se percibe o los parámetros con los que se entiende lo verosímil, implica que los modos de representación también deberían cambiar. Es decir, la ambición por

representar la realidad también debe transformarse en la medida que mute la misma. Los Nuevos Realismos o manifestaciones de corte realista se caracterizan por mostrar “algo del orden de lo real de su propia época, pero que para hacerlo, recurra a formas diferentes a las del realismo clásico para lograrlo” (Horne, 14). Si bien la autora menciona que los Nuevos Realismos toman “estrategias” de las vanguardias para lograr su cometido, me parece que es un poco contradictorio con su mismo planteamiento sobre lo “intrínseco” al Realismo. Es decir, si la capacidad que tiene el Realismo de adaptarse a su contexto material es parte de sí, ¿por qué entonces tomaría estrategias de un movimiento artístico o corriente anterior? ¿No es precisamente su cualidad adaptarse a los cambios temporales y formales sobre los cuales se sustenta? Por otra parte, me parece que esas “estrategias” más que corresponder a un movimiento o corriente en particular, corresponden al campo literario en general³.

La última parte de esta declaración implica necesariamente que para intentar explicar los Nuevos Realismos o realismos contemporáneos -prefiero esta denominación- no es posible sin hablar de EL Realismo. Puesto estas nuevas formas vendrían a ser una renovación temática y formal del mismo.

La relación entre realidad y Realismo no es algo nuevo. Ian Watt, por ejemplo, aborda la problemática del Realismo no desde la idea de un tipo de género, sino desde la problemática que representa la forma novela. Para el autor, la novela (moderna) como forma, es realista y lo es por la manera en que los hechos son presentados. Es en ella donde se plantea de manera más clara la problemática de “la correspondencia entre la obra literaria y la realidad que imita” (3). Intuyo que el autor se apega a la tradición aristotélica de mimesis y podríamos decir, a muy grandes rasgos, que la obra literaria imita la realidad⁴. La novela es la forma en donde se ve de manera más exacerbada la problemática de correspondencia vida-literatura, pues es el método de la

³ La inclusión de fotografías, jugar con los límites de la realidad y la ficción no son cosas exclusivas de los Nuevos Realismos ni tampoco de las vanguardias. Son elementos que encontramos desde el *Quijote* de Cervantes, hasta *Nadja* de Breton. Son -creo- un conjunto de características las que permiten hablar hoy de realismo actual o contemporáneo o Nuevos Realismos, las que iremos revisando a lo largo de este trabajo.

⁴ Sé que esto es más complejo que decir que la obra literaria imita a la realidad, pero entrar en este debate sería poco práctico además de que da para una tesis aparte. Pero solo mencionaré que para Aristóteles la mimesis es de acciones humanas.

forma novela, el “realismo formal” -algo que ha estado presente a lo largo de la literatura- el que “permite una imitación más inmediata de la experiencia individual instalada en su entorno temporal y espacial que cualquier otra forma literaria” (Watt, 16). La particularización es un elemento que forma parte del espíritu formal de la novela. Esta se compone del tratamiento del nombre, del lugar y del espacio-tiempo, es decir, los personajes son tratados con un nombre particular en un momento particular. La *particularización* de los personajes entendida como la cuestión del nombre, toma especial relevancia, pues para el autor dar nombre propio, tanto en la novela como en la vida real, tienen la misma función: “son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona individual” (9). Estos personajes dotados de identidad son, además, vinculados a un espacio y tiempo determinados, lo que contribuye a entender el mundo como una “sumatoria de seres particulares con experiencias particulares en momentos y lugares particulares” (14).

Auerbach, por otro lado, plantea otro tipo de relación entre Realismo y realidad, pues da cuenta de los cambios socio-políticos y culturales del periodo que nos ayudan a entender a Stendhal, Balzac y Flaubert. Incluso menciona que en *Rojo y Negro* de Stendhal no sería posible comprender las situaciones novelizadas sin entender el contexto real al que se refiere, pues “todas las figuras y todos los episodios descansan en su obra sobre un fondo político y social móvil” (Auerbach, 435). En los tres autores mencionados, está presente la plasmación de una realidad cotidiana, episodios reales y corrientes de una clase inferior, insertos en una determinada época histórico-contemporánea⁵. Estos episodios son tratados seriamente, es decir lo cotidiano pasa a tener un tratamiento serio y sin la clásica “separación de estilos” en donde el muro que solía separar lo elevado y lo bajo es eliminado. Así, el autor da cuenta de su visión de Realismo moderno, el cual retrata al hombre anclado a una “realidad total en constante evolución político-económico-social”.

Levine en *Repensando el Realismo* propone que las transformaciones sociales y económicas durante el siglo XVIII y XIX en Inglaterra se encuentran estrechamente ligados a los cambios formales en la narrativa realista (13). La preocupación por los problemas relacionados con categorías del ser, como la virtud, problemas ético-morales etc., causan una crisis que

⁵ Esto sería una especie de particularización del nombre, del lugar y el espacio-tiempo.

termina por transformar la práctica realista. Estas transformaciones formales del Realismo se corresponden en realidad con una crisis del periodo, una “crisis secular”. El desplazamiento de clase que produce la irrupción estelar del dinero, por ejemplo, es tema en varias novelas del periodo y para Levine esto no es casual. Parte de la base de que el Realismo depende tanto de la mente como de la “naturaleza externa” y que el Realismo está comprometido con la idea de que el mundo físico es real y que está *realmente* allí, lo que implicaría que “el Realismo es el compromiso de registrar lo real externo y luego (o al mismo tiempo) la interioridad que lo percibe y distorsiona o penetra” (4-5). Levine desarma la idea de que los Realismos buscarían casi suplantar a la realidad y presentarse como verdadera frente al lector, ayudando a desmitificar esa idea mecánica sobre él de la crítica postmoderna que califica de “ingenua” la idea de representar la realidad de manera verosímil (1). Esto lo hace introduciendo una característica -y que me parece la más relevante- de/los realismo/s literario/s: que estos son esencialmente autoconscientes, tanto para el escritor, para la novela misma, como para el lector. En el primer caso, y también haciendo frente a la crítica postestructuralista, sería muy difícil que el supuesto intento del Realismo por suplantar el lugar del mundo externo fuese algo espontáneo: “El realismo hace de las dificultades del ejercicio de la representación algo inescapablemente obvio para el escritor; hace inevitablemente una intensa autoconciencia, a veces explícita, a veces no” (5). Así, se deslinda otra de las características de los Realismos literarios, y es que son ilusorios, puesto que “la ficción realista requiere pensarse a sí misma”, pues en el compromiso por registrar lo real, se necesita establecer qué es lo real, y eso implica que la “novela debe enfrentar al hecho de que es una ficción” (6). Finalmente, la autoconsciencia del realismo vista desde la perspectiva del lector y las transformaciones formales en la ficción realista, se relacionan tanto con la aparición de un nuevo estilo como con la transformación del sistema económico social y la consecuente crisis en el sistema precedente.

Rachel Bowlby, por otra parte, resalta la vinculación del/os Realismo/s con los movimientos democratizantes del siglo XIX. Menciona también que en la década del ‘50, se produce un nuevo “giro realista”, por ejemplo en los comentarios de autores como Robbe-Grillet, quien “No solamente argumenta que todas las nuevas formas de arte se presentan en oposición a las anterior o actualmente dominantes, sino que toda nueva literatura es en realidad una nueva

forma de realismo, una nueva forma de imaginar la realidad” (xvi). Por lo que se hace necesario “la presentación de un programa estético asociado a lo que la teoría particular de lo que se considera imagen de la realidad” (Ibid.). Así, la autora inserta la problemática no solo filosófica, relacionada con la interpretación de la realidad y la definición de un programa estético, sino que también en términos literarios, implicaría que sí podemos hablar de Realismos. Me interesa la parte del programa estético, pues la presentación de este y de lo que se considera como imagen de la realidad, trae inseparablemente asociado lo que por realidad se entiende. Es decir, el presentar una imagen de la realidad implica que me estoy posicionando frente a ella, y esa postura es, por lo tanto, política. Estoy consciente de que esto presenta un problema respecto de uno de los prejuicios asociados al realismo: *ese* realismo panfletario que no necesariamente se le asocia una calidad literaria, pero eso no quita el hecho (y aquí me posiciono siguiendo a Lukács) de que existe una realidad objetiva externa que es independiente de la conciencia humana. Por muy mecánica que haya sido catalogada la Teoría del Reflejo, creo en lo que menciona Lukács en la Introducción a “Problemas del Realismo”, al afirmar que “toda concepción del mundo exterior no es más que un reflejo en la conciencia humana del mundo que existe independientemente de ella” (11). La importancia de las palabras de Lukács, que están plasmadas también en la Introducción de “Ensayos sobre el Realismo” radica en que esa manera de comprender la realidad está ligada a la idea de que el Realismo es actual (entiéndase por “actual” 1935 aproximadamente) y esto porque:

“Toda gran época es una época de transición, la unidad plena de contradicciones de las crisis y de la renovación y contradicciones. En similares épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y responsabilidad de la literatura. A tal responsabilidad no puede responder, más que el verdadero gran realismo” (Lukács, 18).

Así, para Lukács, Realismo “significa por lo tanto plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y de las relaciones entre personajes” (Ensayos, 14). Ya que el problema estético del Realismo es retratar al hombre total, tal tarea adquiere un carácter estético-político, puesto que la función del arte (o que debiera tener el arte) es esclarecer el

camino y combatir aquel pesimismo (que rondaba la época de producción del texto de Lukács, fines del '45) que acosaba al espíritu humano. No, no se ha acabado la Historia. Porque todo es política, se entiende que “todas las acciones, todos los pensamientos y sentimientos del hombre [...] están indisolublemente fusionados con la vida de la sociedad, o sea con la política” (Ensayos, 17). Así lo político-filosófico se entremezcla en un programa estético (como mencionaba Bowlby) el que estaría “determinado por la delimitación de su territorio”, que para Lukács es el terreno político. La categoría central del Realismo menciona Lukács, sería la de tipo, aquella categoría en donde lo general y lo particular se unen orgánicamente, en donde confluirían “todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un periodo histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento” (Ensayos 13). Así, el tipo presentaría las contradicciones de su desarrollo en un proceso histórico, por lo que tiene sentido que el Realismo se acompañe de él, como ya mencionamos, este se presentaría precisamente como una forma de dar cuenta de ese complejo desarrollo, considerando también su propia individualidad, alejándose así de lo prototípico.

Si seguimos esta línea lukacsiana, podemos hacer dos preguntas en base a una realidad. Esa realidad es que hoy existen nuevas formas que se le han denominado “Nuevos Realismos”, por lo tanto significa que hoy se han configurado ciertas condiciones de época que permiten su aparición (o reaparición), lo que implica que podemos preguntarnos cuáles son esas condiciones del periodo, por una parte, y de qué manera se relacionan estas nuevas formas con el Realismo decimonónico, por otra. Pero primero es necesario introducir este realismo contemporáneo.

1.1.2 La relación de la Realidad con los Nuevos Realismo: continuidades y rupturas

Con lo revisado hasta ahora, podemos entender lo que Gramuglio menciona, es decir, cuál es nuestro punto de partida para hablar del Realismo o de *los* realismos. Para la autora, existen dos grandes perspectivas sobre el Realismo: una que lo aborda como una “actitud” que busca asemejarse a la realidad, y por lo tanto como una “modalidad” que trasciende a la historia del arte, y la otra que lo entiende como un concepto asociado a un movimiento literario del siglo XIX. Creo que ha quedado claro que la primera tiene más sentido que la segunda. Así, si

entendemos al realismo como una actitud que trasciende épocas, no es extraño entonces que ciertas narrativas hoy sean asociadas al Realismo, bajo la denominación de Nuevos Realismos o realismos contemporáneos, eso sí, no sin dificultad.

Para Schøllhammer, por ejemplo, resulta problemático hablar de un realismo hoy, cuando este no se pretende ni mimético ni representativo. No significa que al hablar de ellos haya que tomar y aceptar “premisas representativas de la identidad de la realidad modelada literariamente” (Schøllhammer, 1) ni tampoco volver a los “lenguajes representativos” y menos cuando pareciera que hoy se concilia entre una “‘vocación realista’ y la experimentación modernista del lenguaje” (Ibid.). Para esclarecer esta problemática, Schøllhammer establece un paralelo entre Realismo histórico y los realismos contemporáneos, en donde el primero nacería de una visión utópica de justicia social, mientras que los autores de hoy tienen diversas motivaciones, distintos focos y hasta algunos declaran su voluntad de vincular la literatura y realidad social, incluso comprometidos con la denuncia y la intervención política. Mientras que el Realismo histórico se caracterizaba por un lenguaje -supuestamente- transparente⁶, pues a través de este era posible aprehender la realidad empírica, en los Nuevos Realismos pareciera que los lenguajes “se aproximan a la afectividad oral y táctil de la percepción sensible” (2). Luz Horne, a su vez, reflexionado sobre las declaraciones de João Gilberto Noll⁷ presenta ciertas características de los realismos contemporáneos, en donde se ve que el modo de representación del Realismo decimonónico se transforma en estas literaturas, de manera que esas transformaciones permiten dar cuenta de la realidad contemporánea. Para Horne, son tres las características del Realismo clásico que son transformadas en las novelas que estudia: 1. Ilegibilidad del lenguaje, pero sin dejar de lado la construcción de un lenguaje ostensivo -esto último como característica del Realismo decimonónico- ; 2. Intento de construir una representación de la realidad, en donde

⁶ Esto es debatible, puesto que entra en contradicción con la visión de Realismo que trabajo aquí, en particular con las ideas de Levine y Lukács, pues implicaría entender de una manera mecánica la relación entre lenguaje, mundo real y su representación. Si el lenguaje fuera transparente, entonces la autoconciencia del Realismo moderno perdería valor, puesto que es un ejercicio de representación y por lo tanto un proceso. Si el lenguaje por sí solo es capaz de aprehender la realidad, el ejercicio del autor no sería un trabajo autoconsciente, ni la novela se vería enfrenada al hecho de que es una ficción.

⁷ Escritor brasileño (1946-2017), cuya escritura se caracteriza por mezclar prosa, poesía, biografía y ficción etc., cuya escritura (que comienza en 1980) puede considerarse paradigmática del posmodernismo literario, al menos en su primera etapa.

dicha construcción utilizará recursos de la imagen, que sería una herramienta para dar cuenta de la temporalidad actual, en donde existe la intención de referenciar el mundo extraliterario, transformación que se relaciona con la tercera característica del realismo clásico 3. La “Ubicación espacio-temporal de la obra en un ámbito contemporáneo y ambición de ofrecer un testimonio de la época” (Horne, 17). Entonces si estamos frente a formas que buscan retratar o dar cuenta de la realidad o que buscan mostrar un testimonio epocal, se hace menester introducir nuestra época para intentar responder la pregunta sobre cuáles son las condiciones del periodo.

Para indagar en esto, se revisará someramente las propuestas de Jameson en *Teoría de la postmodernidad*. En él, el concepto postmodernidad es entendido como una denominación histórica (literalmente: después de la modernidad) y como una variante cultural, lo que permite comprender y visualizar de manera heterogénea las distintas manifestaciones de la misma. El término o denominación depende de una ruptura que se habría producido a finales de los ‘50 (Jameson, 23) en donde las fronteras de la alta cultura y la cultura de masas desaparece (25). Pero esto no es algo exclusivo del ámbito cultural, sino que son las transformaciones del sistema económico-social asociados a la denominada “sociedad postindustrial” los que provocan cambios en la esfera cultural, en lo afectivo y en la estructura social. Los cambios en la producción de mercancías son innegables, afectando incluso “la producción estética actual” pues ésta “se ha integrado en la producción de mercancías en general” (27). Los rasgos que expone Jameson son: “una nueva superficialidad” y el consecuente debilitamiento de la historicidad; “un nuevo subsuelo emocional al que llamaré intensidades” (28) y las relaciones de lo anterior con nuevas tecnologías. La nueva superficialidad o “ausencia de profundidad” (Jameson, 31) lleva al ocaso de los afectos, lo que no significa que en las nuevas formas artísticas carezcan de emoción o subjetividad, sino que ciertos conceptos como el de angustia y alienación “ya no son adecuados en el mundo de lo postmoderno” (Jameson, 35), es decir existe un cambio en la “patología cultural” porque “la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación” (Ibid.). Según el autor este es uno de los temas de moda de la teoría contemporánea -la muerte del sujeto-, pero esta muerte es entendida como descentramiento del sujeto, que antes estaba “centrado” en su psique,

siendo así el fin del “ego o del individuo burgués” (36)⁸. La postmodernidad viene a poner fin a la estrecha relación que existe entre la concepción de un sujeto que siente en el interior y expresa hacia el exterior, de un sujeto monádico, y por lo tanto el fin de las “psicopatologías de este ego (lo que vengo llamando el ocaso del afecto)”. Las emociones del sujeto en la sociedad contemporánea pueden producir una liberación de todo sentimiento

“al no estar ya presente un yo que siente. Esto no significa que los productos culturales de la época postmoderna carezcan totalmente de sentimientos, sino que ahora tales sentimientos -que sería más exacto llamar, siguiendo a J.-F Lyotard, <<intensidades>>- flotan libremente y son impersonales, y tienden a estar dominados por una peculiar euforia” (Jameson, 36)

¿De qué manera el descentramiento del sujeto, la desaparición del sujeto individual, se relacionan con los Nuevos Realismos? El paso de la modernidad (en donde estaba inserta el Realismo) hacia la postmodernidad (en los que se enmarcan los Nuevos Realismos) puede entenderse como un cambio de época, que implica también cambios en la percepción del tiempo. Ahora pareciera que todo es instantáneo, inmediato, tanto en lo cotidiano como en el arte⁹. Para Horne -quien reflexiona sobre las declaraciones de Noll- uno de los principales cambios en estas nuevas formas literarias se da precisamente en el campo de la temporalidad. De las “largas peregrinaciones” o “temporalidad fluida” del siglo XIX, narrada con una “escritura de acción, con una trama sólida” (26), pasamos a un tiempo instantáneo, discontinuo, o una “falta de tiempo” que se daría en forma de diálogo entre literatura y otras disciplinas estéticas. Nos volcamos a una escritura que tiene más relación con “la fotografía y las artes plásticas”. Esta relación se da principalmente con la inclusión de “algo relacionado con la imagen” que

⁸ Esta transformación la podemos ver reflejada precisamente en el paso de la novela decimonónica con sujetos “fuertes” a la novela actual, en donde los personajes ahora se presentan de una manera fragmentada. En *Nueve Noches*, por ejemplo, la construcción de Buell Quain es en base a fragmentos. Son las descripciones y opiniones de otros personajes sobre el antropólogo, junto con algunos fragmentos de sus cartas, y la construcción que hace el narrador sin nombre sobre él, que vamos armando el puzzle que formará la identidad de Quain. La construcción no es lineal, al contrario es desordenada pues toma una pizca de opinión de cada personaje, y de la historia de Quain, que se va mencionando de manera casi azarosa -pues ni siquiera es periódica- que se presenta en un momento y luego se retoma, lo que hace difícil describir al personaje.

⁹ Por ejemplo en las comunicaciones, de la carta al teléfono, y del teléfono a las redes sociales. El tiempo se ha ido acortando cada vez más, hasta hacer de la comunicación a distancia algo inmediato.

interviene en el texto “generando una impresión de discontinuidad” (27), que es considerada por la autora como “un ajuste del realismo a su propia contemporaneidad y el resultado de un cambio percibido en la temporalidad” (107). Para modificar la “estética realista” la literatura se ha transformado “acogiendo formas no lingüísticas dentro de su entramado”, por lo que se incluyen “modos de significación que le son ajenos [...] a incluir escenas en las que se apropia del funcionamiento de otras esferas no simbólicas (imágenes, instalaciones, espectáculos, performances exhibiciones, experiencias)” (15). Es precisamente en estas discontinuidades donde el realismo se logra, ya que no se busca representar la realidad, sino más bien incluirla como un “indicio” o “huella” buscando una “intervención en lo real” (15) que sirven para construir un “retrato de lo contemporáneo” (21).

Para Schøllhammer, quien busca revisar cómo se expresa en la literatura contemporánea el “anhelo de volver a la literatura real, de crear efectos de realidad y de hacer de la experiencia de lectura un encuentro con la realidad” (2), los realismos no representativos son formas en las que se conjuga el “ser referencial sin ser representativo y de ser comprometido sin necesariamente suscribir a ningún programa crítico” (3)¹⁰. El autor analiza estas formas bajo dos presuposiciones complementarias:

- a) La necesidad de referenciar se da a través de un realismo indicial o indexical
- b) La existencia de un realismo performativo que sitúa a la representación como un mero elemento en el “agenciamiento afectivo”.

La idea de lo ‘indicial’ se basa en la teoría del signo de Peirce, para el cual el símbolo tiene una relación puramente formal con su referente (como el lenguaje en general), el ícono mantiene una relación de homología formal (como las imágenes), mientras que el índice “posee un vínculo existencial con aquello que representa” (Horne, 114), indicando la presencia del referente en sí mismo, en donde existiría una especie de relación física, como el fuego y el humo. Entonces en los Nuevos Realismos operaría una “ficción de significación indicial” (1:6).

Pero es necesario primero mencionar cómo se ha llegado a esta reflexión. Schøllhammer menciona la importancia del estudio de Hal Foster, *El retorno de lo real*, donde se propone un

¹⁰ En estas formas se encuentran “efectos de realidad que se dan por aspectos performativos de la escritura literaria que actúan agenciados por la expresión textual en un nivel que denomino no-hermenéutico”(3).

tercer realismo, uno *traumático*¹¹ entre el *referencial*¹² y el *simulacral*¹³. Lo real llega al espectador de manera afectiva, pues al ser irrepresentable el trauma, solo lo real es posible indicarlo en la ruptura de la imagen, en la repetición. Es lo que Barthes denominó *punctum*, es decir un “efecto de ruptura que llega al sujeto en un punto entre percepción y consciencia, creando una confusión en la imagen entre sujeto y mundo” (Schøllhammer, 4). Esto viene de un “detalle” del efecto de realidad que Barthes menciona, en donde habría una “pista” para hablar de realismo indicial. Entonces qué se entiende por índice: para Peirce, según Schøllhammer, éste se “caracteriza por la relación física y existencial entre objeto y signo; el signo es la marca del objeto o el efecto directo de la presencia del objeto” (Schøllhammer, 5), en donde no existe semejanza entre objeto y signo. Como antecedente de los Nuevos Realismos, Schøllhammer menciona que para Rosalind Krauss, en la narrativa de Breton, hay algo que “trae para dentro del texto el índice de su producción” (Schøllhammer, 5) que lleva a una “deconstrucción de la estructura narrativa tradicional de las novelas”, ya que se entremezclan “relatos autobiográficos en primera persona, la inclusión de protagonistas reales y la inserción de fotos y dibujos” (Ibid.). Algo similar ocurre en las narrativas contemporáneas brasileñas y para Schøllhammer en particular en *Nueve Noches*, en donde las fotografías tensionan “los recursos narrativos convencionales y la relación equilibrada entre la historia y la imagen” (Schøllhammer, 6). En la novela de Carvalho hay elementos que son parte de una “indexicalización del relato, índices reales que proyectan su propia sombra en el texto” (Ibid.) y que generan un desequilibrio entre “ficción y documento” producido por un “realismo textual” al incluir citas, cartas, dibujos, nombres propios etc., cuyo sentido veremos más adelante en el análisis. Así se produce el paso de un realismo descriptivo a uno performativo.

Según Horne, el efecto de realidad que es descrito por Barthes es reemplazado por un efecto material o indicial, pues poco importa ya si la composición es verosímil o no; si antes la ilusión de realidad se basaba en la convención del verosímil, ese “sentido clásico” se quiebra. Ahora lo que importa es “que el texto haga como si pudiera conservar ciertos rastros materiales o

¹¹ “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” (Schøllhammer, 4).

¹² imágenes que se refieren al mundo real.

¹³ imágenes que reflejan otras imágenes.

corporales de lo real” (116) a través de una “retórica particular que se utiliza en los textos”, de una retórica ontológica. Lo que se busca entonces es crear la ilusión de que el texto puede conservar algo de “la materialidad propia de lo real” (117) y esto radica en que los textos hacen como si pudieran -por eso ilusión- nombrar algo de la experiencia. Mediante sus palabras, el texto busca retener algo de la materialidad del mundo, de las sensaciones básicas. No son sólo palabras, son el rastro que invocan, en donde existe una sensorialidad, una materialidad que excede lo discursivo.

Entonces se busca sacar la palabra del campo de lo simbólico y traspasarlo al indicial, mediante la inclusión de elementos que apelan a la materialidad, “incluyendo algo del orden de lo testimonial y extraliterario”¹⁴, que es posible gracias a lo performático. Este término nace en las conferencias de Austin, quien se refiere, según Schøllhammer a “un acto de habla particular que realiza la acción a la cual parece estar refiriéndose” (8); así nace un estudio sobre frases que no denominan realidades preexistentes “sino que proyectan y realizan realidades en función de su gestión performática” (Schøllhammer, 8). En otras palabras, en los Nuevos Realismos el paso de lo simbólico a lo indicial se logra porque el texto simula este paso mediante una ilusión realista, que adquiere carácter performático. En la novela de Carvalho, por ejemplo, tanto la carta-testamento de Manoel Perna o la mención explícita del narrador-periodista de escribir una novela, son situaciones que enuncian la acción a medida que la realizan.

Una de las consecuencias del paso de lo simbólico a lo indicial es el “efecto sensible”, el cual permite vincular el texto con la realidad pues:

Hay algo sensible, material, casi físico o corporal que no entra en lo discursivo y que sin embargo, se expone, se dice. Es un efecto que la literatura tiene en el exterior, y es allí -y no en la autenticidad- que se produce su contacto con el mundo; es allí -y no en una cualidad intangible y ‘modernista’- que se encuentra su valor literario (Horne, 143)

¹⁴ En *Nueve Noches* por ejemplo, vemos que el personaje Buell Quain y su historia corresponden al campo de lo extraliterario, así como también la “investigación” que realiza el narrador-periodista, pues incluye imágenes reales, cartas e incluso en la mención a artículos periodísticos que pertenecen a nuestra realidad material.

Así, la relación del texto con la realidad se da de afuera hacia adentro y de adentro hacia fuera, en un solo movimiento. Por una parte la inclusión de la realidad (efecto indicial) y por otro el contacto del texto con la misma (efecto sensible). Para Schøllhammer, la voluntad de inclusión de la realidad en la literatura no debe confundirse con un “documentalismo”, pues lo que se intenta hacer es “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” (6). Es decir no se trata de un retrato de la realidad, de mostrarla sólo de manera representativa, sino de dar cuenta de ella mediante un ejercicio creativo, artístico. Son el índice y la performance dos elementos centrales en estas formas literarias contemporáneas pues:

Entre el índice que trae para dentro de la escritura la marca de la realidad como evidencia y testimonio y la performance que convierte a la recepción en intervención poética sobre el mundo la búsqueda de la literatura es de los efectos y afectos que marcan las intersecciones en nuestros cuerpos en la realidad de la cual todos somos parte (Schøllhammer, 10).

El autor menciona que el efecto indicial se puede entender cuando se trata de palabras en la prosa contemporánea, mediante el “impacto afectivo”¹⁵, el cual a diferencia del efecto de realidad que describe Barthes¹⁶, surge de una “reducción radical de lo descriptivo” (6).¹⁷ Deleuze, según Schøllhammer, menciona por una parte que la conciencia forma parte del mundo externo y por otra está en contacto con él, lo que nos sitúa en “el límite del campo semiótico, en que la semiología se convierte en pragmática y donde los efectos de la performance sustituyen la representación del sentido” (Schøllhammer, 7). Esto implica pensar en lo que hace el texto en la realidad y no de lo que este representa. En los Nuevos Realismos, la relación entre obra y realidad estaría dada porque estos ofrecen “una posibilidad para sacar el texto de su propio marco y simular un contacto con el mundo” (Horne, 145). Estas transformaciones de los

¹⁵Schøllhammer, tomando la idea de Deleuze, menciona que el *afecto* se define como “la transformación visual, audible y táctil producida en reacción a cierta situación, cosa o evento”, que debe ser entendida como algo distinto a la experiencia sensible y como una “fuerza que interviene performativamente”.

¹⁶ El cual propone que surge como resultado de lo superfluo, en donde la autonomía de detalles descriptivos apenas indican su existencia pues no parecían tener funcionalidad dentro del relato.

¹⁷ Este impacto se relaciona con la autonomía del signo sin referencia.

realismos actuales son las que permiten recuperar la temática social vinculada al Realismo decimonónico y permiten “abordar lo político” pero no solo de manera descriptiva, sino logrando una intervención en lo real. Es decir, existe potencialmente una transformación en la forma de entender lo real y una posible transformación de lo real. Así, no es extraño encontrar escritores de estas formas que expresen voluntad de ligar arte y literatura, además de la necesidad de relacionar esta con los problemas sociales “motivada por la búsqueda de convertir la literatura en potencia política y ética” (Schøllhammer, 9).

Esta última reflexión de Schøllhammer me parece muy relevante, puesto que pone énfasis en la relación de literatura y política. Algo ya se había anticipado con las reflexiones de Lukács, pero es necesario pensar esta relación en el contexto actual.

1.2 Inespecificidad y no pertenencia

La relación entre crisis y Realismo planteada por Lukács, como se menciona más arriba, donde la aparición de los realismos se relaciona con periodos de crisis y la tarea de Literatura adquiere tinte político, creo que subyace a la idea del Realismo como un modo de “abordar lo político” (Honre, 13). Esto, teniendo presente las reflexiones de Lukács, permite colocar en la palestra una idea que en adquiere relevancia -o no- en distintos periodos históricos: que el arte contiene potencial político. Pero ¿cómo se relaciona esto con el arte contemporáneo y el contexto actual?

Florencia Garramuño propone que en el arte latinoamericano contemporáneo ha habido transformaciones de la estética que han vuelto a colocar en la palestra la discusión sobre el potencial político del arte. Dichas transformaciones consisten en la “utilización de diferentes medios y soportes en una misma obra” (25) que otorgan al arte latinoamericano una nueva condición testimonial (20), en donde se yuxtaponen fotografías, ficción, imágenes, ensayos etc., y se establecen conexiones originales y novedosas entre distintos campos de la estética¹⁸. Esto

¹⁸ Si bien el cuestionamiento de las fronteras viene más o menos desde los años '60, son las transformaciones en el paisaje de la estética contemporánea las que permiten dar cuenta del cuestionamiento de la pertinencia, especificidad y autonomía.

junto con lo que para la autora es esencial -la “exploración de la sensibilidad”-, logra poner en crisis y de manera continua, las nociones de pertenencia, individualidad y especificidad. Es por esto que uno de los ejes abordado en *Mundos en común* es

comprender la redefinición del potencial político del arte en el seno de la cultura contemporánea y el modo en que el arte latinoamericano interviene en una redefinición de la estética en tanto fundamento de una relación ética: una relación con el otro y, por lo tanto, con el mundo (Garramuño, 14).

En la historia del arte moderno se pensaba que ese potencial crítico estaba en la capacidad de transformar los modos y medios de producción, pero hoy en las obras del arte contemporáneo, ese potencial crítico para la autora está en “*la manera* en que ellas colocan en crisis sus propios materiales” (14). Existe en conclusión una “porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética”(Ibid.).¹⁹ Lo que propone Garramuño es otra forma de pensar ese potencial y entenderlo como un “fruto extraño”, “algo que no pertenece ni se reconoce”. Los artistas contemporáneos habrían abandonado esa idea algo mesiánica del sabio frente a los espectadores, y por ende, en las obras en vez de cristalizarse mensajes dogmáticos “condensarían en esa ignorancia un tipo de saber diferente: el saber -podríamos proponer- de la ignorancia” (Garramuño, 38). En esa conjugación del saber y el no saber, junto con la no pertenencia “residiría el potencial crítico del arte, ya que en la deconstrucción de las jerarquías entre autor y espectador -según Rancière- entre acción y contemplación, ese tipo de arte estaría propiciando una nueva escena de igualdad” (Ibid.). es decir, una especie de democratización en el arte, en la forma de concebirlo y en la forma en que se construye. Así, lo inespecífico sería una *práctica* de la no pertenencia: “Ni en uno ni en otro lado, ni de uno ni de algún otro lugar, ni en una práctica ni en otra” (19-20).

¹⁹La apuesta por la inespecificidad no es solo formal, sino que se busca la elaboración de un lenguaje de lo común “que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia” que ayuda a la invención de medios diversos, es decir se plantea la idea de un arte “como una práctica inespecífica”. Como ejemplo de literatura inespecífica, la autora toma *Ellos Erán Muchos Caballos* de Ruffato, en donde existe “un tipo de escritura que se distancia constantemente de cualquier tipo de particularización o especificación, creando siempre puentes y lazos de conexión inesperados entre personajes y comunidades heterogéneas y distantes entre sí” (28).

1.3 De la memoria, la presencia: la práctica del archivo y arte que interroga

Otra arista del potencial político en las obras contemporáneas, es la “práctica del archivo”. Esta nace en las reflexiones sobre la memoria y el pasado, donde se abre una “posible contradicción entre memoria y vestigio” (Garramuño, 60), pues si se entiende que la memoria destruye el recuerdo, ¿de qué manera entonces la memoria conserva esos restos? Frente a esta aparente contradicción, la autora propone una “práctica del archivo”: la práctica de lo que “permanece en el presente” ya sea a modo de recopilación o de investigación. Es la vinculación que tiene el pasado con el hoy, pero no como memoria sino como *presencia*, cuestión que estaría presente en novelas contemporáneas.

La autora contrapone la noción de memoria y recuerdo a la de archivo, pues este último no es estático, ya que “ellas insisten en hacer presente, en exhibir, en mostrar la materialidad de esos restos [...] que conducen al surgimiento de otras historias, de otras realidades [...] pero que abandonan el pasado en favor de la *presencia*” (65). Porque el archivo funciona como presencia²⁰ puede “albergar más historias que la memoria” (74). En estas reflexiones, la Garramuño se pregunta si la noción de “archivo” es adecuada para “pensar en las formas en que estos restos y vestigios aparecen y son utilizados en algunas obras contemporáneas” (64). Para explicar esto, la autora cita a Foster:

“el archivo es anterior al recuerdo, y en esa anterioridad cifra, además, una persistencia. El archivo posibilita la memoria, pero siempre atentando contra las memorias ya construidas, contra las historias ya contadas, puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un documento o un objeto que desdiga o corrija esas historias.” (Garramuño, 64)

En las obras de arte entonces se encontraría “una operación para pensar nuevos modos de reflexionar sobre los hechos y los acontecimientos, históricos o contemporáneos” (Garramuño, 74). Una de las ventajas que tiene esta noción de archivo resulta relevante para relacionarla con la idea del arte comprometido con la realidad, pues implica que las novelas pueden ser leídas no

²⁰ La presencia entendida - según Nancy- como “el hecho por el cual una cosa se presenta” que se resiste a asumir “que algo ya haya pasado” (Garramuño, 74).

de manera estática mirando hacia el pasado, como a la luz de una reconstrucción o de una cronología, sino de una manera dinámica, en donde se instalaría una pregunta: “qué hacer en el presente con los restos y residuos” (69). Es en la práctica del archivo donde “se pregunta por el modo de lidiar, en el presente, con el olvido, los restos, la amnesia y los vestigios vivos” (74). Si bien la autora sospecha que esto tiene relación con el compromiso del arte con lo real, creo que se relaciona directamente con su propuesta de re pensar el potencial político, pues implica pensar y recibir la lectura o el arte no como una rememoración de un pasado, sino fagocitando esos vestigios en el presente para -y esto ya es mi idea- entender y transformar nuestra realidad. Implica mirar con un ojo crítico aquellos vestigios del pasado para entender el presente, implica posicionarse frente a ellos para perpetuar o transformar la realidad desde la que se es espectador.

21

Nueve Noches comienza precisamente desestabilizando la veracidad del relato: el narrador testamental se dirige a un tú, a quien le aconseja que no confíe, que dude siempre, que la “*verdad y la mentira ya no tienen el sentido que lo han traído hasta aquí*” (Carvalho, 1). Así, la investigación, las cartas, las fotografías etc., funcionan como retazos de archivo, que contribuyen a desestabilizar los mismos, poniendo en duda el relato y los límites de la realidad y la ficción, que sería un desborde de la novela en sí, de lo literario como parte de una literatura inespecífica, que nos hace repensar nuestra realidad, mediante la duda de lo que leemos, y de lo que estamos viviendo, que para mí consiste en el potencial político de la novela. De hecho, la autora menciona que al revisar dos novelas de Kohan y Pauls bajo la noción de archivo, permite “distinguir en ellas una pregunta –más que una respuesta- sobre qué hacer en el presente con los restos y residuos” (69). Esto implica un dinamismo intrínseco de la noción de archivo que no está presente en la noción de memoria, de reconstrucción y rememoración, las cuales se quedan en una hermenéutica, pensándose sobre sí mismas. En cambio el archivo permite pensar los

²¹ Si se entiende como archivo una posibilidad de memoria, pero que a su vez atenta con lo ya contado, las contradicciones existentes en la novela adquieren -a mí parecer- un doble carácter. El primero, contribuir a la tensión entre verdad y mentira, como por ejemplo en las dos opiniones de Quain sobre la fiesta en Homenaje a Humberto de Campos, que se manifiestan en dos cartas, una dirigida a María Julia Pourchet, y otra a Ruth Landes. En una elogia la instancia, en otra la aborrece. El segundo carácter, tiene relación con la noción de archivo, pues permite entender la fragmentación y desestabilización del recuerdo o de la historia (Garramuño, 64), que permite ese posicionamiento frente a un hecho o situación, e incluso sobre una persona.

relatos también desde un hoy, lo que a mi juicio adquiere y significa potencial político del arte: el de entender el pasado desde el presente para transformarlo.

Nueve Noches se construye mediante una “exhibición de restos y retazos” de diversas historias que no terminan por encontrarse en un único relato:

“En muchos de esos relatos, restos de historias que a veces pertenecen a un pasado identificable se muestran como despojos de un relato posible que podría ser construido a partir de ellos, pero otras veces, en cambio, encuentran en el puro presente de su exposición el sentido último de la escritura” (Garramuño 60).

Esos restos “que componen la novela son de índole diverso: la historia de Quain, sus fotografías, el diario la historia del mismo narrador y de la investigación que la novela también cuenta”. En *Nueve Noches* entonces, el uso de la memoria y del pasado se da de la manera en que los recuerdos y memorias no se enlazan en una única historia. Existen diversos rastros que serían como despojos de un relato posible que algunas veces podría construirse a partir de ellos, y otras veces que en su misma exposición encuentran el sentido último de la escritura: por ejemplo, el relato de Manoel, o cartas de personas que conocieron a Buell Quain, como el relato mismo del narrador, del por qué escribe la novela, su obsesión con Buell, etc.

En la obra de Ramos²² el “arte no cuestiona –simplemente– la institución, sino que cuestiona –en el sentido de plantear preguntas– a la sociedad y a la cultura general. Es lo que ocurre también en gran parte del arte inespecífico que inspira este libro” (Garramuño 174). Nos es posible ampliar la pregunta: ¿de qué manera *Nueve Noches* interroga a la sociedad y a la cultura general? Y ¿cómo se ve la práctica del archivo en la novela?; ¿cómo se absorben los vestigios para transformar la realidad? Si consideramos entonces la práctica del archivo en la novela, vemos que estaría ese cuestionamiento sobre qué hacer con el presente, algo que tiene relación con el pensar sobre la subjetividad y las relaciones humanas. Como lectores, si nos hacemos la pregunta de qué hacer con “el presente” lleva implícita la pregunta para qué y hacia

²² Artista brasileño cuya característica son las instalaciones: obras que entremezclan y condensan distintas disciplinas como música, fotografía, escritura etc. y del que la autora toma el nombre de un capítulo: “Fruto extraño”, que es una de las instalaciones del artista.

dónde. Esa reflexión permitiría una reflexión sobre nuestra realidad, y si se aborda de manera crítica, puede transformarse en una lectura política sobre el presente y el pasado, para encaminarnos a un futuro. ¿Por qué en la novela es posible esta reflexión? La forma en que se presentan la subjetividad y la tensión de la realidad con la ficción nos lleva a cuestionarnos sobre nuestra propia realidad, sobre lo que parece o no verosímil. Nos permite ampliar nuestra lectura sobre el momento actual.

Capítulo 2

Realidad y ficción en *Nueve Noches*

Algo habíamos adelantado sobre la tensión entre los límites de la realidad y la ficción como tendencia contemporánea presente en la literatura latinoamericana. Tanto Horne como Schøllhammer y Garramuño identifican un escenario común, pero lo abordan de manera diferente. Para los dos primeros, la tensión entre la realidad y la ficción es una forma de renovación tanto temática y formal del realismo y para Garramuño una manifestación que se presenta en el arte contemporáneo. En el diagnóstico de estos autores, la relación de la literatura con otras disciplinas estéticas es central. Si para Garramuño esto significa poner en tensión las fronteras de las disciplinas estéticas, para Schøllhammer y Horne es una forma de incluir la realidad en la literatura.

Creo que -como ya mencionamos- tanto Garramuño como Horne comparten el mismo diagnóstico sobre la literatura contemporánea latinoamericana, solo que la lectura que hacen del momento se ramifica de manera diferente. Para una, implica pensar en un arte de la no-pertenencia, y una literatura fuera de sí y, para la otra, entender estas formas como Nuevos Realismos. Pero hay algo en común en ambas autoras y que resulta central: que en estas formas, los límites de la realidad y la ficción se ven cuestionados. Así, la forma en que se cuestionan o se tensionan estos límites, es también una manera de cuestionar los límites de sus fronteras estéticas. Florencia Garramuño propone pensar el arte y en particular la literatura como parte del mundo, inmiscuida en él, "y no como una esfera autónoma". Una literatura "fuera de sí" que se vincule con la realidad "que parece proponerse para sí funciones extrínsecas al propio campo

disciplinario”. Esto en el contexto actual en donde existen muchas obras que dan cuenta -mediante la articulación con otros textos²³ - de la voluntad “de imbricar las prácticas literarias en la convivencia con la experiencia contemporánea” (45).

Si bien la tensión entre realidad y ficción es algo que ha estado permanentemente presente en la historia de la literatura²⁴, creo que en esta novela se desenvuelve de una manera tal que abre una arista interesante a considerar en el contexto de Latinoamérica hoy: la arista política. Esta última declaración la dejaré para el final a modo de conclusión para, por ahora, abordar en estas páginas las distintas formas que adquiere la tensión entre la realidad y la ficción en la novela de Carvalho.

Nueve Noches se enmarca en el contexto del “retorno a lo real” en donde se han hecho más masivas manifestaciones que buscan volver “borroso el límite entre lo real y lo ficticio” (Horne, 12), lo que para Garramuño está presente en la novela hasta el punto de hacer “indistinguibles lo real y lo ficticio desautorizando -al suspender formas de identificación de uno y otro orden- la posibilidad de tal distinción” (46). Dicha tensión o indistinción del plano ficcional y real se da no solo al ficcionalizar el suicidio de Buell Quain sino que además se revela en la construcción de novela. Dicha construcción, a mi parecer, se articula en tres planos. Uno, el textual-discursivo, en el que se entremezclan distintas formas narrativas (escritura periodística, informe antropológico, diario personal etc.); otro biográfico y autobiográfico, y un tercero *real*, incluyendo situaciones y hechos históricos como la presencia de Levi-Strauss, las tribus de nativos de Brasil y el contexto político del Estado Novo. Estos planos están superpuestos, por lo que la relación entre ellos es directa. Hay elementos que pertenecen a más de un plano, pero por una cuestión metodológica prioricé su pertenencia a uno.

²³ Electrónicos, blogs, discursos antropológicos etc.

²⁴ Desde el Quijote hasta Bretón, por ejemplo.

2.1 Formas Narrativas

Siguiendo a Marília Ribeiro, la novela se estructura mediante un diálogo. Primero se presenta la carta-testamento de Manoel Perna y luego el discurso del narrador sin nombre o narrador-periodista que se confunde -intencionalmente, ya lo explicaremos- con la voz autorial. En ambos están presentes discursos no ficcionales²⁵. En el primero, el género o discurso epistolar, y en el segundo, el discurso periodístico y antropológico. Estos funcionan como medio para presentar el juego de la verdad y mentira, de la realidad y la ficción, puesto que se presentan elementos tipo archivo y situaciones reales a modo de investigación que se construye mediante el relato del narrador sin nombre. En él conviven datos, cartas e incluso la experiencia del narrador en el Amazonas y sus suposiciones y reflexiones sobre Buell Quain, los indios, y su propia historia, por lo que la autora menciona también la presencia de la autobiografía.

La presencia del discurso epistolar en el primer narrador es bastante evidente: se dirige hacia “usted” además de que explicita que escribe un testamento. Los motivos de su escritura son (al parecer) revelar a un tercero información relevante sobre las razones del suicidio que estarían guardados en una octava carta que Buell escribe antes de quitarse la vida, carta que él escondió y que nunca llegó a su destinatario, por lo que escribe un testamento dirigiéndose a ese usted, sin embargo “*nadie ha sabido nunca de la carta que él le dejó a usted. He estado esperándolo todos estos años*” (Carvalho, 26). El segundo narrador fabrica su relato a partir de una investigación sobre Buell Quain, además de su experiencia en el Amazonas (de niño y adulto) y su posterior viaje a Estados Unidos, utilizando recursos pertenecientes a los discursos periodístico y antropológico. Pero primero, me detengo en algunas breves reflexiones sobre la problemática que esto representa y que son aspectos relevantes en la novela.

Marília Ribeiro comenta que según Roberto González, la relación entre ficción y discursos no ficcionales está presente en las novelas latinoamericanas, ellas “endowed with truth-bearing power by society (the law in the sixteenth century, science in the nineteenth century and anthropology in the twentieth century)”²⁶ (310), y en el siglo XXI -para la autora- la

²⁵ Esto no es algo exclusivo de esta novela en particular, sino algo presente en las novelas en general.

²⁶ “Fueron dotadas con el poder de la verdad por la sociedad (la ley en el siglo dieciséis, la ciencia en el siglo diecinueve y la antropología en el siglo veinte)”.

ficción se enlaza con el discurso periodístico. La relación entre los discursos privilegiados en este siglo y el pasado, radica en la posición y nivel de compromiso que toma la o el autor con lo que observa. Mientras en el periodístico el autor sólo es observador, en el antropológico se escribe en base a su propia experiencia, es decir, tiene una participación activa con aquello que escribe. El efecto -pienso- que se produce al leer un texto que narra sobre la experiencia “científica” o de observación de hechos y situaciones además de entregar datos y fechas, es de veracidad, en el sentido que nosotros como lectores creemos lo que leemos, no dudamos sobre si los relatos son reales o no. Por ejemplo, en *Nueve Noches* no dudamos de las fotografías, y de los hechos con pretensión investigativa y si llegamos a dudar, muchos de los hechos presentes pueden ser rastreados para ser -o no- comprobados²⁷. Sin embargo, a medida que avanzamos en la novela, como lectores estamos más confundidos que resueltos. Esto para Riberio radica en la forma en que los datos son presentados, puesto que no se condicen con el supuesto objetivo de revelar el misterio del suicidio de Quain. La autora estima entonces que existen “deception techniques”²⁸ que llevan al lector a trampas que confunden lo que es material de ficción y archivos reales. Esto se explica por el juego implícito propuesto por Carvalho, pues “while from one point of view the narrator seems perfectly reliable and presents himself as such, the narrative sequence points in another direction, leaving the reader confused”²⁹ (313). La primera aparición del narrador-periodista por ejemplo se sitúa en un espacio-tiempo cercano, más cercano que el relato de Manoel Perna. Pero lo que llama la atención es cómo comienza:

“2. Nadie nunca me preguntó. Por eso nunca precisé responder. No puedo decir que no hubiera oído hablar de él, pero la verdad es que ya no tenía la menor idea de quién fuese, cuando leí por primera vez el nombre de Buell Quain en un artículo de periódico, la mañana del 12 de mayo de 2001 [...] Leí varias veces el mismo párrafo y repetí el nombre en voz alta hasta asegurarme de que no estaba soñando, hasta entender -o confirmar, ya no sé- que lo había oído antes” (13).

²⁷ Tanto sobre Buell Quain, la expedición de Levi-Strauss, como reportajes o noticias de periódicos.

²⁸ “Técnicas de decepción”.

²⁹ “Mientras desde un punto de vista el narrador parece perfectamente confiable y se presenta como tal, la secuencia narrativa apunta en otra dirección, dejando confundido al lector”.

¿Qué es lo que nunca nadie preguntó? No queda claro, por lo que es tarea de nosotros como lectores inferir. Esta dinámica está presente a lo largo de la novela, pues nos arrojan ciertos datos sobre los cuales nos queda a nosotros conectar e interpretar, pero esto no es completamente libre: las situaciones relatadas, los documentos adjuntados sirven de guía para nuestras suposiciones.

En la primera aparición de Manoel, nos quedamos un poco perplejos por sus advertencias, pero también nos introducen en la historia; se nos comenta brevemente quién es Buell Quain, qué sucedió con él y en qué fechas. Las referencias entregadas nos sirven para situarnos más o menos en un espacio-tiempo determinado, además de entregarnos algunos datos que son rastreables en nuestra realidad. Lo mismo ocurre con la aparición del narrador periodista y esta vez se menciona sin darle mucha importancia (supuestamente) un artículo periodístico³⁰ que habla sobre esta tragedia.

De ahí en adelante, su relato se estructura en base a datos de Buell Quain, sus estudios, sus viajes, además de una fotografía e incluso la correspondencia entre Quain y otros, o entre personas que conocieron a Quain, como por ejemplo:

“El día 13 de septiembre de 1939, Marion Quain Kaiser, la hermana de Buell, escribió, desde Chicago, una carta extrañísima a Ruth Benedict: ‘Sabido que mi madre intercambiaba correspondencia con usted, nunca había sentido que hubiera necesidad de escribirle [...]’” (Carvalho, 93).

Pero entonces ¿en qué medida podemos observar la presencia del discurso antropológico y cuál es el conflicto con el periodístico? Cuando el narrador periodista viaja al terreno de los Krahô junto con un antropólogo en busca de respuestas, su relato se vuelca sobre su propia experiencia, es decir, adquiere una tonalidad antropológica, pues ahora relata sobre su experiencia en el “campo”, por lo que se marca una diferencia con lo relatado hasta ese momento. Sabemos “de primera fuente” el comportamiento de los indios y la palabras de Manoel Perna parecen adquirir más sentido: “*la verdad y la mentira ya no tienen ya los sentidos que lo han traído hasta aquí*”, lo que adquiere aún más sentido cuando el narrador periodista se resiste a

³⁰Artículo que podemos rastrear.

participar y a relacionarse con los indios y un niño le susurra “ ‘Ellos le están mintiendo’ ” (Carvalho, 111), que desencadena en el narrador pensamientos obsesivos, pues “La frase quedó martillando en mi cabeza. Era lo más cercano a una verdad a que yo hubiera llegado. Y no sabía si se refería a eso que me preparaban para aquella noche, o a algo que me escondían sobre el pasado y la muerte de Quain”(Ibid.) El narrador-periodista no quiere ser parte de los rituales de los indios, como tampoco recibir su comida. No queda claro si hay o no un misterio, y el propio relato del narrador resulta confuso en sí, tanto en la exposición de su experiencia como sus fracasos al intentar obtener más información.

Si el objetivo de ambos narradores es revelar un misterio, por qué entonces a medida que se avanza pareciera que esa verdad se va alejando cada vez más, perdiéndose entre supuestos sobre la muerte de Quain, sobre su personalidad, sobre la verdad y la mentira, que ambos narradores nos advierten en reiteradas ocasiones que debemos desconfiar y la experiencia del narrador periodista con los indios contribuye a profundizar aún más lo que debemos o no creer, lo que creemos o no como verdad.

En la carta-testamento de Manoel pueden leerse frases como “*fui el único en notar en sus ojos la desesperación que trataba de esconder*” (Carvalho, Nueve 10) y “*Si procedí como quien ignora los motivos que lo habían llevado al suicidio fue para evitar la investigación*” (24), las que nos transmiten por una parte que existe una razón sobre el suicidio del antropólogo y por otra que él conoce dicho motivo, lo que implica que se posiciona como detentor de un misterio que tanto él como el narrador periodista buscan (en primera instancia) revelar. El problema está precisamente en la supuesta intención que se infiere de ambos narradores pues generan confusiones entre aquello que corresponde a archivos y lo ficcional.

2. 2 Subjetividad y “confusión” autobiográfica

Como mencioné anteriormente, si el objetivo es esclarecer un misterio, la forma en que la novela es narrada poco se condice con ese objetivo. Mónica Maranhão observa que el uso de la primera persona en ambos narradores no es una buena elección si lo que se busca es revelar los misterios del suicidio de Quain. El relato se compone de dos narradores en primera persona, una

carta testamento y una autobiografía, es decir, la novela se estructura a través de dos procesos de enunciación: la carta de Manoel y el relato del periodista. El narrador-periodista, al tomar el testamento de Manoel Perna como un documento a consultar en su búsqueda de la verdad del suicidio de Buell Quain (que pareciera ser su intención u objetivo), no tendría mucho sentido (spoiler alert) confesar que lo imaginó e invalidar el documento³¹, por lo que si toma la forma de carta-testamento es porque pretende crear un efecto de sentido. Lo mismo con el relato del periodista, pues como tal, si su intención era averiguar los motivos del suicidio, mientras más alejado o imparcial el narrador más convincente serían sus especulaciones, por lo que una autobiografía no es coherente con dicho fin; al igual que la carta, no son formas que permitan revelar los misterios del suicidio del antropólogo.

A pesar de esta aparente contradicción entre forma y objetivo, la carta-testamento y la autobiografía son las formas en que está estructurada la novela. Son relatos que están involucrados emocionalmente a tal punto que asumen la función de objeto/objetivo del texto, por lo que Buell Quain quedaría en segundo plano. Para la autora, esta elección tiene otro motivo: mostrar la subjetividad del discurso para constituirse como sujetos. Maranhão justifica el tomar las reflexiones de Benveniste como punto central de sus reflexiones en torno a la subjetividad, puesto que su estudio busca entender los modos de inserción del sujeto en los enunciados que produce. Para Benveniste, el discurso es “el lenguaje puesto en acción” (Benveniste, 179) y entendiendo que “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto” (Benveniste, 180), la subjetividad sería “la capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’” (Ibid.). La capacidad del ser humano de constituirse como individuo, es una consecuencia del lenguaje, pues nace de una propiedad fundamental del lenguaje así como este es inherente al ser humano.

Para Maranhão, la capacidad del locutor de proponerse como sujeto, es decir, como una unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas, que asegura la permanencia de la conciencia, se determina por el estatus lingüístico de "persona". El acto de decir *yo* está relacionado con el desenvolvimiento de la conciencia que el individuo adquiere

³¹ Creo que esto no es tan así, pues la revelación busca desestabilizar el texto en función de poner en duda la veracidad de la investigación y del relato del narrador periodista.

acerca de sí mismo, consciencia que se construye cuando se crea por contraste. El yo y tú se oponen a la tercera persona, y se oponen entre sí. Son pronombres que no remiten al concepto de individuo, sino que se agotan en el acto del discurso individual en el cual son enunciados para designar al locutor e interlocutor, es decir a la persona.

Para Maranhão, las consecuencias de la elección de la primera persona en ambos relatos, que se resumen en revelar la subjetividad del discurso, se ven en tres supuestos: a) La primera persona es la responsable por la ejecución de la acción de designar a sí mismo y al otro; b) *Yo* y *tú* son reversibles y *él* (como tercera persona, o como no persona, pues se constituye fuera de la designación de un *yo*) es el objeto un instrumento a través del cual se compone la polaridad discursiva; y c) La primera persona es la única dotada de consciencia, ya que para Benveniste, decir *yo* es una forma de revelar la consciencia de sí mismo, y tal consciencia solo puede ser revelada a través del contraste entre un *yo* y *tú*, entre la primera y segunda persona en relación a la tercera, pues el *yo* es único y específico.

Existe entonces una marca de subjetividad que es reforzada en las declaraciones de los narradores en un principio al estar enunciadas en primera persona. Tanto en el género carta como la autobiografía, en las relaciones de oposición entre el *yo* y el *tú*, el *yo* se constituye como sujeto, es decir desenvuelve su consciencia y compone su identidad. Existe en esos géneros una coincidencia entre el *yo* que escribe y el que firma, es decir existe una correspondencia que hace que podamos identificar al *yo* que escribe y el *yo* que leemos como el mismo. Pero ese *yo*, para Maranhão, en *Nueve Noches* asume más importancia que el nombre propio, tanto así que no sabemos quién es el periodista, y no importa saberlo. El *yo*, sea periodista sea Manoel Perna, se construye a partir de la relación con el otro, con el ausente, con el que está fuera de la relación por la cual *yo* y *tú* se especifican en este caso, pues para Benveniste, la tercera persona debe ser entendida como ausencia y no como supresión de persona; esa no persona, esa ausencia, es Buell Quain. Ambos narradores, al estar en la primera persona que implica su constitución como sujetos, hacen posible asumir que el tema de sus relatos no es, como afirman, revelar el misterio del suicidio de Quain, sino precisamente enunciarse y revelarse como sujetos. Es decir, el discurso de la subjetividad, o más bien el relato, consiste en un discurso sobre los sujetos y por lo tanto revela subjetividad. La primera persona permite revelar la subjetividad en el lenguaje que

junto con otros indicadores (adverbios, pronombres demostrativos...) organizan las relaciones espaciales y temporales en torno al sujeto que es tomado como punto de referencia: proponerse como sujeto es también vivenciar un proceso de toma de conciencia, de autoconocimiento.

Así, en *Nueve Noches* hay una reflexión sobre la experiencia en sí, lo que solo es posible a través de la acción de enunciar. Entonces es probable que ambos narradores en sus relatos, como ya mencionamos, no intenten revelar los misterios que rodean el suicidio de Buell Quain, sino que buscan analizar sus propios conflictos. El diálogo como forma de establecer comunicación, como configuración de la subjetividad humana, es necesario, pues según Safra, en reconocer al otro es posible reconocer la existencia del ser (Maranhão, 144). En conclusión, para Maranhão la primera persona permite colocar a los narradores como objeto del relato “já que este contém as formas apropriadas à sua expressão”³² (Ibid.). El proceso de enunciación permite la toma de conciencia de los narradores, pues en la primera persona se revela la subjetividad del lenguaje, que se relaciona con la construcción del sujeto. Ambos narradores tienen su propio proceso de enunciación, y esa diferenciación o “polaridade” es que “permite a constituição do sujeito do discurso”³³ (Ibid.) Creo que las personalidades de ambos narradores se van entremezclando, dando paso de una a la otra, y en la medida que avanza la novela, se va definiendo la identidad del narrador-periodista o narrador sin nombre, mientras que la de Manoel o narrador testamental comienza de una manera definida para luego desdibujarse, como un paralelo con el juego sobre los límites entre la realidad y la ficción. Pero estas no se dan de maneras cerradas, no se presentan de manera tajante (es y no es) sino que se van desarrollando a lo largo de la novela y junto con los datos reales, tanto fotos como sucesos, diluyen aún más las fronteras del mundo autónomo de la obra y el mundo desde el cual es leída.

En la primera aparición del narrador periodista radica otra confusión sobre los límites de la realidad ficción, solo que ésta se relaciona directamente con el proceso de creación de la novela que el mismo Carvalho, en “Fiction as exception” explica, pero no resuelve. En este ensayo, como veremos más adelante, se profundiza la confusión entre la historia del narrador sin

³² “Ya que este contiene las formas apropiadas a su expresión”.

³³ “Permite la constitución del sujeto del discurso”.

nombre con la identidad de Carvalho, e incluso la relación del narrador con su padre se confunde con la del autor, que es profundizada con la portada de la primera edición de la novela, en donde aparece Carvalho de niño de la mano con un indio.

Si bien este escrito corresponde a un ensayo, es posible leerlo como un complemento de *Nueve Noches*, ya sea porque contribuye a la confusión sobre la identidad del segundo narrador con el mismo Carvalho, o porque comienza de la misma forma. En las primeras líneas se nos advierte que hay que tener desconfianza sobre lo que se lee, además de desconfiar del autor mismo y sobre los autores que hablan sobre sus obras. Además de esto, explica cómo fue el proceso mediante el cual llegó a escribir la novela y enfatiza en la problemática de la tensión entre la realidad y ficción, en particular con aquellos rastros que parecen ser autobiográficos. Así entonces este escrito no solo sigue la línea de tensión entre realidad y ficción presente a lo largo de la novela, sino que también permite hablar de un proyecto *carvalhiano*. El autor define su literatura en oposición a obras “previously conceived” (1), en su obsesión con el hecho de que los lectores en general no se sienten atraídos por la ficción literaria, sobre todo en la que a él más le interesa, la “experimental”, pues los lectores suelen confundir lo que leen con los orígenes de los autores.

Lo interesante es que en *Nueve Noches* utiliza lo que precisamente le molesta: la confusión de la ficción con su propia biografía. Esto, entonces, no es casual, sino que representa justamente uno de los entramados de su literatura. Explica en “Fiction as exception” que se encontraba en un punto de inflexión en términos literarios y como si estuviera esperando que pasara, se encuentra con la breve mención del suicidio de Buell Quain en un periódico brasileño, nada más que como una pasajera anécdota en lo que era la muerte de otro antropólogo en Brasil:

“I became obsessed with him. Not only with the mystery of his death, but also with the potential of this story to comply with the current standards of the literary market and public taste that I felt so uncomfortable with. And that is when my research on this man began. I told you I did not know how conscious I was in the beginning, but soon enough I realized that if the reader wanted a non-fiction book, I had found something for him or her, but I would deliver it in a corrupted way, a sort of a trap, albeit a playful one. I have been a reactive writer all along, someone that would

write like a child in tantrums, in reaction to a reality in which he does not fit, so I kind of decided to use this story as a provocation”³⁴ (Carvalho, Fiction 2-3).

Así, esa forma corrupta de entregar algo de interés para los lectores contemporáneos, también está presente en este ensayo, pues existe una ambigüedad al describir su investigación sobre Buell Quain, ya que no queda claro si supone cómo se sentía el antropólogo o si presenta sus determinaciones como resultado de su investigación. Por ejemplo, su rechazo a los Krahô “from the start”³⁵, o que Quain antes de llegar a la villa de los indios estaba “morally devastated”³⁶. ¿No es esto similar al relato del narrador sin nombre? Y más aún, ante la crítica de la relación que se establece entre la novela y autor, hace hincapié en su propia experiencia como autor:

“I wanted to put myself in Quain's shoes in order to understand his death - and, curiously, that drive pushed me to the most comical part of my novel. I went to the Krahô with an anthropologist from Sao Paulo. I wanted to feel the same fear Quain had recognized and experienced among the Trumai. As soon as I got to the village, I began to feel that some kind of negotiation was taking place between the Indians and the anthropologist who took me there and that I was the unconscious subject at stake. They only wanted to baptize me in a ritual that would make me part of the village, part of the family, but, predisposed as I was (and paranoid as I am), I began to hallucinate that I was in danger and, maybe, something really bad was being concocted.”³⁷
(Carvalho, 3-4)

³⁴ “Me obsesioné con él. No sólo con el misterio de su muerte, sino también con el potencial de esta historia para cumplir los estándares del mercado literario y el gusto del público con el que me sentía tan incómodo. Ahí fue cuando mi investigación sobre este hombre comenzó. Ya te dije que no sabía qué tan consciente estaba al principio, pero rápidamente me di cuenta que si el lector quería un libro no ficcional, había encontrado algo para él o ella, pero lo entregaría en de manera corrupta, una suerte de trampa, aunque como un juego. Yo he sido todo este tiempo un escritor reactivo, alguien que escribiría como un niño enrabiado, en reacción a una realidad en que él no calza, así que de alguna manera decidí usar esta historia como una provocación”.

³⁵ “Desde el principio/comienzo”.

³⁶ “Moralmente devastado”.

³⁷ “Yo quería ponerme en los zapatos de Quain para poder entender su muerte- y curiosamente ese norte me empujó hacia la parte más cómica de mi novela. Fui donde los Krahô con un antropólogo de Sao Paulo. Yo quería sentir el mismo miedo que Quain había reconocido en la experiencia con los Trumai. Tan pronto como llegue a la villa, comencé a sentir que se estaba llevando a cabo cierta negociación entre los Indios y el antropólogo que me llevó hasta ahí y que yo era un sujeto inconsciente en juego. Ellos sólo querían bautizarme en un ritual que me haría parte de su villa, parte de su familia, pero predispuerto como lo estaba (y como paranoico que soy) comencé a alucinar que estaba en peligro y, quizás, que algo realmente malo estaba siendo concertado”.

¿No es esto una reproducción del pasaje del narrador sin nombre en donde ocurre lo mismo que acaba de describir Carvalho? Como ensayo, la verdad, creo que viene a profundizar aún más las confusiones sobre su propia experiencia y la del narrador de la novela, lo que en un comienzo le parece frustrante sobre sus novelas. La experiencia “infernial” del narrador sin nombre cuando niño es entrelazada con la experiencia de Carvalho con los indios, como se puede leer en la cita. Si su objetivo es hacer entender al lector que la literatura es creación “invention, and that to reduce it to the direct expression of the author's experience is not only misleading, but also impoverishing, since experience is something that you can create as well as suffer”(4)³⁸, la ironía es quizás la característica de su narrativa. El mostrar el artificio justamente tensionando la realidad y la ficción, es decir revelar mediante la revelación. Hacer una novela que rodee los límites de lo real y autobiográfico para justamente presentarse como ficcional. Es necesario, según Carvalho, romper las convenciones, sacar al lector de su zona de confort, con el objetivo de provocar en él una incomodidad que lo lleve a cuestionar su realidad, todo esto a través de rupturas.

2.3 Plano real

Hasta aquí hemos mencionado algunos elementos que corresponden al plano de “lo real”, es decir a elementos que podemos reconocer de “nuestra” realidad. Las confusiones sobre este plano, constituyen a mí parecer la espina dorsal de *Nueve Noches*, y también de esta tesis. Estos se vinculan con lo ya revisado de los realismos contemporáneos (o Nuevos Realismos) en particular con lo que Schøllhammer denomina como efecto indicial. Por otra parte, hay algunos momentos clave en la novela en que se desestabilizan las fronteras de ficción y realidad.

Es necesario aclarar que, a mi juicio, la *realidad* en la novela adquiere un doble carácter, por una parte como elemento referencial (que se vincula con los Realismos contemporáneos y el efecto indicial) y por otra parte la podemos entender como resultado de una construcción, ese mundo que crea la novela. Ese universo, esa construcción que conocemos mediante los relatos de

³⁸ “Invención, y que reducirlo a la directa expresión de la experiencia del autor no es solo engañosos, sino también empobrecedor, pues la experiencia es algo que tu puedes crear así como el sufrir”.

los personajes, los dos narradores³⁹, es posible mediante la construcción identitaria y subjetiva de ellos mismos, en ese diálogo entre ellos y diálogo con el lector, porque, como declara el narrador periodista casi al final de la novela: “la realidad es aquello que se comparte” (Carvalho, 179).

Entonces, las tensiones podemos dividir las en dos, aquellas que serían de carácter indicial, que hemos mencionado a lo largo de este trabajo: fotografías reales, la historia de Quain, la mención de periódicos etc., y otras que están dentro de la novela, es decir pertenecen a ella. Aquí se incluyen principalmente los momentos en donde la novela misma se pone en tensión, ya sea revelando su carácter metaficcional o la vinculación que hacemos con la biografía del autor (principalmente con el ensayo de Carvalho). De las primeras hemos mencionado que se relacionan, según Schøllhammer, con una forma de traer la realidad a la novela, de referenciarla. Y creo también que en este caso particular, el traer datos, fechas y personajes reales sirve al fin mismo que Carvalho enuncia como su proyecto literario: entregar una “realidad de manera corrupta”. En la novela, independiente de que sean hechos reales o no, al momento de la lectura nos dejamos llevar. Sería extraño que tuviéramos una página de google frente a nosotros para ir chequeando cada dato o fecha. Pero ya el solo hecho de que la novela se pretenda investigativa, tiene la ilusión de que estamos frente a una “verdadera” investigación. Sobre esa base, si además de esto agregamos que dichas inclusiones son además “reales”, el carácter de verdad se acrecienta. Es por esto que en los momentos clave donde esa veracidad se ve cuestionada e incluso desarmada, el efecto de desilusión y cuestionamiento es aún mayor: mientras más alto subimos, más grande es la caída.

A medida que avanzamos, nos damos cuenta de que lo que en primera instancia parecía ser fundamental, no es más que una excusa. Buell Quain, su historia y muerte funcionan como un peldaño en la búsqueda identitaria del narrador. La clave está, para mí, en la relación con el padre. La muerte de este motiva una búsqueda sobre sí mismo, que está cruzada por el misterio del suicidio del antropólogo, como una metáfora del misterio sobre sí mismo. No es sólo una declaración aislada, también la continuación viene a fundar posibles interpretaciones:

³⁹ Que finalmente termina por ser la realidad del narrador periodista (sutil spoiler).

“[...] Manoel Perna no dejó ningún testamento, y yo imaginé la octava carta.

Nunca nadie me preguntó: y por eso tampoco necesité responder. Mi padre murió hace ya más de once años, en vísperas de la guerra que antecedió a la actual y que, en cierta forma, la anunció. Hoy las guerras son permanentes. Yo no vivía en Brasil. Mi hermana me telefoneó, pidiendo que me preparase para lo peor. No es una historia simple.” (Carvalho, 145)

Inmediatamente después de confesar que el testamento es producto de su imaginación⁴⁰, comienza otra historia: la muerte de su padre. Explica su compleja relación a raíz de su propia experiencia. Es cuando muere su padre que comenzamos a hacer “click”. Bill Cohen, el nombre que le había susurrado un hombre moribundo que compartía la pieza del hospital con su padre once años atrás, resuena en su cabeza al leer un artículo sobre la muerte de un antropólogo en Brasil, en el cual se menciona a Buell Quain en un par de líneas, como anécdota:

“Y fue sólo al leer el artículo de la antropóloga, y al repetir en voz alta aquel nombre que yo no conocía y aun así me resultaba familiar: ‘Buell Quain, Buell Quain’, cuando de pronto recordé en dónde lo había oído antes y, haciendo la debida corrección ortográfica en mi cabeza, descubrí de quién había hablado el viejo americano en el hospital, quién era la persona a la que él se refería, y por la que había esperado tanto tiempo.” (Carvalho, 157)

No podemos sino caracterizar la investigación de este narrador con otra palabra más que obsesiva. Sus viajes van desde Brasil a New York con tal de encontrar aquello que busca. No queda explicitado qué es, pero todo se centra en intentar resolver un misterio. Si bien está consciente de que todo pueda ser una confusión “o delirio de mi parte” (164) afirma en la pluma de Quain “La octava carta y el diario lo explicarían todo” (165).

Su investigación se cruza con fechas y situaciones que se abstraen de la novela a la realidad. Comenta que un contacto con una productora conocida por desenterrar misterios, se ve truncada por la caída del World Trade Center, y más adelante se encuentra el siguiente párrafo, que contiene dos elementos interesantes: el primero como índice, que permite vincular la novela con la realidad, y el segundo, un elemento que tensiona ese mismo intento. Es decir, si bien los

⁴⁰ No así Manoel Perna, él si existió, solo que su profesión era diferente.

datos permiten dar contexto a lo que leemos, al mismo tiempo las declaraciones del narrador nos hace dudar de lo que ya leímos:

“La ficción comenzó el mismo día en que puse un pie en los Estados Unidos. La edición del Nueva York Times del 19 de febrero de 2002, que distribuyeron a bordo, anunciaba las nuevas estrategias del Pentágono: a diseminar noticias -falsas incluso, si fuera necesario- por los medios masivos de comunicación del mundo entero; valerse de todos los recursos posibles para ‘influncian audiencias extranjeras’.” (170)

Resulta desconcertante su confesión: “la ficción comenzó el mismo día que puse un pie en los Estados Unidos”. ¿Qué ficción? ¿La octava carta? O quizás, jugando con los guiños autobiográficos del autor en el narrador, ¿la ficción llamada *Nueve Noches*? Tanto la inexistencia de la octava carta, como la metaficción que el propio narrador afirma, nos lleva a cuestionar la lectura que hasta ese momento hemos hecho. Un poco antes además, cuando el narrador explica que intenta contactar al hijo del fotógrafo, la octava carta se revela: “Y fue sólo cuando agoté todos los recursos para encontrar lo que me faltaba -eso que había llamado ‘la octava carta’, suponiendo que pudiese realmente existir; eso que podía dar un sentido a toda la historia y más específicamente al suicidio-;” (168).

Entonces a diferencia del sentido común de pregunta-respuesta, Carvalho en *Nueve Noches* invierte esto, y primero presenta su respuesta: “La realidad es aquello que se comparte”(179), pregunta ante la que debemos inferir ¿Qué es la realidad?

Capítulo 3

Carvalho, subjetividad y potencial político: re pensar la realidad para transformarla

Si hasta aquí la pregunta que acabamos de hacer se interpreta desde la metafísica, entonces no he sido capaz de posicionarme y dejar claro desde dónde estoy hablando. Es por esto que las declaraciones de Levine y Lukács -que quizás se pierden entre tanta palabra- son esenciales y se encuentran al comienzo de este texto.

A pesar de que ciertas reflexiones que he realizado hasta aquí parecieran no estar en la línea

de pensamiento del autor carioca, existen ciertos elementos que nos sirven para dar una vuelta de tuerca a sus declaraciones.

Como se señala en la introducción de la novela *Teatro* de Carvalho, el autor ha mencionado que “El mundo no tiene sentido, la vida no tiene sentido, no tiene sentido que yo esté vivo. La paranoia me atrae como una matriz de sentido, una matriz desquiciada. La idea de paranoia me atrae como ficción, como producción de ficción” (14). Y en un artículo que se encuentra al final de la misma novela, dice que “la literatura es el lenguaje que resiste al lenguaje, usual, de la simple comunicación. Resta saber hasta cuándo” (179). Esa resistencia, Ribeiro -tomando las reflexiones de Bossi- la refiere como resistencia al discurso de los medios hegemónicos, en donde la literatura resiste a la mentira. La autora declara: “I believe Bernardo Carvalho’s narratives stand precisely in this position of resistance, and it is in the name of a ‘demanding truth’ that his fiction makes use of certain techniques of deception, insisting on the power of fiction to re-imagine identities and historical events”⁴¹ (9).

En las palabras de Carvalho vemos las ideas que sustentan su escritura: el sinsentido y la literatura como resistencia. La primera podemos asociarla con la crisis del sujeto en la posmodernidad, su descentramiento, el paso del sentir individual a las intensidades no individuales. Pero si bien Carvalho expresa en esas palabras una especie de nihilismo, al mismo tiempo en su comprensión de la literatura como resistencia, puede buscarse una propuesta política. Esto debido a que una literatura que nos haga re pensar las relaciones humanas, volver a lo cotidiano, al devenir de la vida y sus consecuencias, no puede plantearse como una mera idea: requiere una acción. La idea de resistencia plantea entonces dos preguntas: resistir contra qué y para qué. La primera él mismo autor la responde: resistir a los discursos dominantes, pero la segunda parece perderse en este *sin sentido*. Pues bien, si la vida no tiene sentido, ¿para qué hacer literatura? Para qué entonces ahondar en la complejidad de las relaciones humanas, en la construcción de la identidad desde el yo y desde el otro, en las reflexiones sobre los límites de la realidad y la ficción. Creo que ahondar en la paranoia, en los sujetos que amoldan su realidad, que proponen una forma de ver las cosas para luego quebrarlas, es una forma de encontrar

⁴¹ “Creo que la narrativa de Bernardo Carvalho se yergue precisamente en esta posición de resistencia, y es en el nombre de la ‘verdad exigida’ que su ficción utiliza ciertas técnicas de decepción, insistiendo en el poder de la ficción para re-imaginar identidades y eventos históricos”.

sentido a este sin sentido. Y es que ese sin sentido está ligado a las condiciones económicas, sociales y culturales que dominan las esferas de nuestra vida: el avance del capitalismo y sus contradicciones. Pensar lo humano, aquello que nos hace humanos, puede ser una propuesta política de resistencia en un mundo que nos hace cada vez más indiferentes con el otro.

Como ya mencionamos anteriormente, la mentira, la verdad, lo verosímil y la identidad son algunos de los ejes que dominan *Nueve Noches* de Bernardo Carvalho. La novela es una expresión de la pregunta que podría hacer el sujeto descentrado: ¿es esta realidad *la realidad*? Frente al horror que es capaz de producir el humano, y el discurso que sustenta esas acciones, ¿es verosímil? ¿Es esta realidad *la verdad*? El narrador, ya casi al final de la novela determina: “La realidad es aquello que se comparte” y la novela comienza con una advertencia del primer narrador: “*la verdad y la mentira no tienen ya los sentidos que lo han traído aquí*”. Las reflexiones que nacen de esas declaraciones tienen como bisagra el ingreso de nombres y situaciones reales (como Buell Quain y su historia) junto con las fotografías del propio Quain o de la expedición de Levi-Strauss. Estos elementos hacen que como lectores nos sintamos empujados a averiguar si estos hechos o fotografías son o no reales, pues al entrar en el mundo literario estamos frente a algo que no necesariamente es real, sino verosímil. Carvalho juega con este vaivén realidad-ficción, y lo acompaña con una especie de diálogo epistolar, en donde el paso del NT al narrador-periodista nos va sumiendo en un suspenso. Queremos saber qué pasó con Buell Quain, el porqué de su suicidio, quién es el destinatario de la octava carta, etc. Las fotografías y eventos funcionan también como índices, entendiendo éstos como aquellos que guardan en sí la presencia del referente, lo que no solo construye un relato verosímil, sino que también hace que la realidad sea traída hacia la literatura, donde ésta no es representada, sino construida. Así, la relación realidad/ficción es tensionada, desequilibrada, entre la documentación (real) expuesta, y el relato “investigativo” del narrador-periodista, ejemplificadas en conversaciones con gente que conoció a Buell Quain, además de cartas entre Buell y sus conocidos.

La relación de la verdad y la mentira son también tensionadas, y esa tensión se ve reflejada en lo verosímil. Me explico. Si bien las imágenes, por ejemplo, funcionarían como una materialidad del relato, una vuelta a la referencialidad o experiencia, lo harían de manera

diferente que el realismo clásico o representativo, puesto que dichos elementos no quiebran la ilusión literaria, sino que nos abstraen a nuestra realidad, pero sin interrumpir la realidad material. Por lo que en la lectura, el relato se hace cada vez más ‘verdadero’, pues las fotografías nos inspiran hechos, y al escarbar un poco nos damos cuenta de que son reales (fuera de la ficción). Ahora bien, sucede algo diferente ante la confesión del narrador sobre la inexistencia de la carta de Manoel, pues ahora se pone en duda todo lo que se ha leído, tanto el testamento, que ahora desechamos como posibilidad, como también el relato mismo del narrador. De a poco se nos va vislumbrando no el porqué de la invención, sino el cómo. Entre “Bill Cohen” y “Buell Quain” hay solo un supuesto lingüístico. Incluso cómo el narrador llega a desenterrar la historia del antropólogo resulta difusa. La novela es un relato que se construye en base a supuestos, ya sea como el que mencionamos, como la forma en que nos vamos construyendo una idea de los personajes. Leer los pensamientos de alguien, algún escrito íntimo tiene la ilusión y efecto de hacernos creer que conocemos a ese alguien, que reconocemos en esas palabras una identidad. La identidad es aquí empleada en lo más mundano posible, es la identidad que entendemos en el cotidiano, en las conversaciones, en las acciones del día a día que nos van definiendo. A modo de rompecabezas, vamos asociando comentarios de las personas que conocieron a Buell, las cuales algunas veces resultan contradictorias, así como también sus mismos escritos “adjuntados” en la novela por parte del narrador. Y encima de esto, de sopetón se nos revela la ilusión: no existe octava carta. Lo que está detrás de esta historia, es otra: la del propio narrador.

Creíamos haber conocido a Buell Quain, a Manoel, a Heloísa etc. Pero en el momento de la confesión nos percatamos de que ese conocimiento que tenemos de los personajes, es construido en base a supuestos que se sustentan en lo que el otro piensa. Manoel cree conocer a Buell en nueve noches, cree ser el confesor de sus pensamientos. Él se propone ante nosotros como su amigo más cercano, y por ende quien lo conoce verdaderamente. Por eso nos resulta frustrante saber que en realidad la octava carta no es más que una invención, que el narrador solo por un -quizás- alcance de nombre llega a investigar la historia de Buell Quain. Pero ahora, nuevamente nos preguntamos ¿por qué? Y es que no es extraño pensar la razón, ya que ha estado presente en toda la novela. La relación del narrador con su padre pareciera ser compleja y, siendo justa, qué relación con el padre no lo es. Cuando narra episodios de su infancia, el narrador

relaciona ese espacio exótico de Brasil, no con un paraíso, sino que con un infierno. Su obsesión con la historia del antropólogo comienza cuando su padre está ya en la recta final. Abandonado, con menos dinero y propiedades y luego de incluso mediaciones legales, el narrador y su hermana logran trasladar a su padre a un hospital. Conoce ahí a otro padre, más o menos en las mismas condiciones, y es el primer hombre que ve morir. Es en la boca del moribundo que escucha algo como Buell Quain e intentando encontrar al hijo de este -de Buell o del fotógrafo; otra ambigüedad de la obra- decide “por fin” escribir una novela “a hacer de ella realmente una ficción. Era lo que me quedaba a falta de otra cosa” (169). Aún más, incluso ya terminada la “ficción” -o no- hay algo que llama la atención: en la última página del libro, están los agradecimientos: “Aunque basado en hechos, experiencias y personas reales, este es un libro de ficción. Es una combinación de memoria e imaginación -como lo es toda novela, en mayor o menor grado, de forma más o menos directa-.” (Carvalho, 181). Así la novela termina sin finalizar la tensión entre realidad y ficción, mentira y verdad.

Carvalho propone un sinsentido de la vida, pero esto se me hace increíble. El dudar de la veracidad de un relato, de la mentira, del conocer al otro y a uno mismo no son banalidades. Al contrario, creo que en la sociedad actual, reflexionar sobre estas cosas es una necesidad, es una forma de revisar y pensar lo que ha pasado y hacia dónde vamos, a nivel personal y colectivo. Así, la novela puede ser entendida como una posible de inclusión de la realidad en la escritura, como un intento de llevar la poesía a la vida -siguiendo a Schøllhammer- interviniendo en ella de manera reflexiva.

Las ideas sobre el Realismo, abordadas desde distintos puntos de vista, permiten plantear que el contexto es relevante para varios autores. Ya sea desde lo que Watt plantea, la particularización del nombre y del espacio-tiempo, en donde es posible situar a los personajes en contextos determinados y con una identidad propia, o desde la importancia que le otorga Levine a los cambios sociales e históricos que dan cuenta de las transformaciones de la novela realista, o como Lukács, quien revela la conexión entre periodos de crisis y realismos, en donde la categoría de tipo, aquella en donde confluyen orgánicamente lo general y lo particular, se presentan todas las contradicciones, los momentos más relevantes sean históricos-

sociales-culturales etc. En fin, la realidad contextual y su representación es central al momento de hablar sobre los realismos. En el caso de los contemporáneos, es la necesidad de referenciar la realidad en las novelas la que explica -de cierta manera- el efecto indicial, pues como ya mencionamos, lo que se busca es incluir la realidad, como una huella. Los realismos contemporáneos son formas que buscan retratar la realidad -al igual que el Realismo decimonónico- pero como esta ha -naturalmente- mutado, las formas de representación también lo han hecho. La referencia a una realidad concreta, esa que de acuerdo con Levine está *realmente* allí, que para Lukács existe independiente de la conciencia humana, se vincula con la idea de que en la misma palabra *Realismo* están los elementos que permitan comprender que éste se va actualizando en los distintos contextos. Y es que la relación de estos con la realidad es dinámica, pues los realismos se adaptan a lo que en distintos periodos históricos entendemos por realidad, y son las transformaciones económico-sociales las que van adaptando las representaciones de realidad literaria. *Nueve Noches* es un ejemplo de lo que menciono, puesto que en ella el tratamiento de la realidad adquiere un doble carácter, sobre aquellos elementos que logramos identificar como referenciales, junto con la realidad que la novela crea. Hay elementos que permiten identificar ese mundo creado con la realidad a la que referencia, y a su vez la realidad a la que referencia permite crear un mundo propio. En ese juego, que cristaliza las tensiones sobre la realidad y la ficción, radica su potencial político, pues son esas tensiones el origen de preguntas que llevan a cuestionarnos como lectores sobre la identidad y la relación con el otro.

Y como la realidad a la que referencian está cruzada por cambios en la temporalidad, en donde confluyen imágenes, texto, figuras etc., -como en las redes sociales por ejemplo- es que podemos plantear que las fronteras estéticas, sus límites o barreras, han ido desapareciendo, pues si la realidad no es sólo textual, o audible o visual, ¿por qué no su representación? En las representaciones artísticas las fronteras de las disciplinas estéticas son cuestionadas. Estos cuestionamientos, según Garramuño, vuelven a poner en la palestra las reflexiones sobre el

potencial político del arte⁴². En *Nueve Noches* ese cuestionamiento se da al incluir elementos no simbólicos, propios de otras disciplinas artísticas.

La vuelta de tuerca a la interpretación de la novela desde una plataforma política, corresponde a una decisión personal. Si bien la relación del arte con la política pareciera ser algo tallado en piedra, hoy pareciera desvanecerse. Desde la influencia del pensamiento postmoderno, hasta el avance del fascismo a nivel mundial, pasando por la férrea creencia en los astros y su influencia en nuestro “destino”⁴³, hoy más que nunca es necesario leer nuestra realidad, entenderla, trabajarla y transformarla. La literatura, como esfera del arte, contiene ese potencial político del que habla Garramuño, pero eso es: un potencial. Es tarea de los lectores decidir qué hacer con ella, si entenderla como mundos creados por letras y autores y nada más, o historias que nos entretienen y enseñan, que nos ayudan a reflexionar sobre nosotros mismos, sobre el mundo y sobre los otros. La literatura puede ser interpelación, puede gritarnos, puede conmovernos, asombrarnos y empujarnos a actuar.

Quizás ahora el epígrafe adquiera más sentido.

⁴² Para Lukács lo político se vincula directamente con el Realismo, pues es éste quien podría vislumbrar las contradicciones propias de las épocas de crisis.

⁴³ En comillas pues es una ironía, no creo en el destino, pues considero que es similar a creer en dios.

Bibliografía

Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001: “La mansión de La Mole” (426-463) y “Germinie Lacerteux” (464-492).

Bajtín, Mijaíl. “Épica y novela. (Acerca de la metodología del análisis novelístico)” En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989: 449-486.

Benveniste, Emile. *Problemas De Lingüística General*. Siglo Veintiuno, 1993.

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

Bylaardt, Cid Ottoni. “Os Mortos De línguas Cortadas – Ficção e Realidade Em Nove Noites, De Bernardo Carvalho.” *Scripta*, vol. 12, no. 23, 2008, pp. 98–113.

Carvalho, Bernardo. “Fiction as Exception.” *Luso-Brazilian Review*, vol. 47, no. 1, 2010, pp. 1–10.

-----*Nueve Noches*. 1a. ed., Edhasa, 2011.

-----*Teatro*. 1a.ed, Corregidor, 2009.

Corrêa Martins Machado, Rodrigo et al. “Nove Noites: o Labirinto De Vozes.” *Vértices*, vol. 12, no. 1, 2010, pp. 31–42.

Follain de Figueiredo, Vera Lúcia. “Novos Realismos E O Risco Da Ficção”. *Comunicação*, vol 6, no. 16, 2010, pp. 29-43.

Gramuglio, María Teresa. "El Realismo y sus destiempos en la literatura argentina" En *Historia Crítica de la literatura Argentina* vol 6 Imperio realista. Buenos Aires; Emecé 2002: 15-38.

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

Jakobson, Roman. "Sobre el realismo artístico", en En Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI, 1970: 71-80.

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

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

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

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

Maranhão Fagundes Fernandino, Mônica. "É Ego Quem Diz Ego: O Discurso Da Subjetividade Em 'Nove Noites', De Bernardo Carvalho". *Matraga*, vol 17, no. 26, 2010, pp. 132-145.

----- . "Locução e Interlocução Em Nove Noites De Bernardo Carvalho." *Scripta*, vol. 12, no. 23, 2008, pp. 157-174.

Rebolledo, Matías “Mímesis, representación y realismo” Apunte de cátedra para uso interno del curso “Introducción a los Estudios Literarios”. 2017

Ribeiro, Marília. “Fiction as Deception: Anthropology, Journalism, and Narrative Traps in Bernardo Carvalho's *Nove Noites*.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, no. 3, 2014, pp. 307–316.

Schøllhammer, Karl Erik. “*Do efeito ao afeto. Os Caminhos do realismo performático*”. En Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.). *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012: 133-146. 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. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959 (“El realismo y la forma de la novela”, trad. L. Vaisman).