

Diálogos entre la
novela chilena y
brasileña actual:
una lectura de
*De mim já nem se
lembra* y *Chilean
Electric*

*Dialogues between Chilean and
Brazilian contemporary novel:
A lecture on De mim já nem se
lembra and Chilean Electric*

Matías Rebolledo

Professor de Literatura na Universidad de Chile. Autor de "Representación de la violencia y la marginalidad en el discurso de *Cidade de Deus*" (2015) e " 'Eles eram muitos cavalos' y las búsquedas del realismo actual" (2018).
Contato: majorebo@u.uchile.cl
Chile

Recebido em: 02 de julho de 2021

Aceito em: 05 de julho de 2021

PALABRAS CLAVE:

Novela brasileña; Novela chilena; Identidad; Indicialidad; Autoficción.

KEYWORDS: Brazilian novel; Chilean novel; Identity; Indexicality; Autofiction.

Resumen: En este artículo se presenta una mirada comparativa y crítica sobre algunas de las directrices que siguen la narrativa chilena y brasileña actual (así como en general del Cono Sur), a través del análisis particular de dos novelas breves, *De mim já nem se lembra* (2007, revisada y ampliada en 2016), del brasileño Luiz Ruffato, y *Chilean Electric* (2015), de la autora chilena Nona Fernández. En ellas se analizarán aspectos formales y temáticos que configuran propuestas tan estéticas como políticas, y que se vinculan con diferentes escrituras contemporáneas. En particular, se discutirán dimensiones como las nuevas modalidades del realismo y la representación (realismo indicial), los límites/diálogos entre memoria, historia y ficción (autoficción), y la posible recuperación (ficcional) del sujeto en tanto subjetividad e identidad.

Abstract: This article presents a comparative critical view of some directions taken by Brazilian and Chilean contemporary fiction (in the context of the Southern Cone as a whole), through the interpretation of two novellas, namely *De mim já nem se lembra* (2007, revised and expanded in 2016) by Luiz Ruffato, and *Chilean Electric* (2015) by Nona Fernández. I analyze formal and thematic aspects of these novellas that convey aesthetic and political stances, establishing links to other contemporary narratives. Specifically, I discuss elements pertaining to new forms of Realism and Representation (indexal realism), the limits and intermingling of Memory, History, and Fiction (Autofiction) and the possibility of the Fictional Recovery of the Self, both as subjectivity and identity.

Existe un relativo consenso en cuanto a que uno de los rasgos más evidentes de las escrituras actuales es su heterogeneidad y falta –al menos aparente– de una ‘ideología estética’ representativa. Por eso, me parece tan imposibles como infructuosas propuestas como los ordenamientos a la Goic, en Chile, o José Veríssimo en Brasil. Lo único que podemos encontrar son problemas y preguntas, y desde esas preguntas, búsquedas que son lo que proponen en su diversidad gran parte de escrituras más críticas y propositivas en la actualidad. Desde ese mismo punto de vista, en este breve artículo sería imposible (y pretencioso) proponer un mapeamiento de dichas producciones. Lo que se busca acá es más bien un acercamiento crítico, un esbozo teórico sobre miradas, sobre propuestas en la literatura brasileña y chilena actual, trabajando comparativamente con dos novelas muy actuales, particularmente breves, relativamente experimentales y bastante diferentes entre sí, que pueden iluminar algunas de estas directrices actuales. En particular, quiero traer algunas de las miradas críticas con que se han estudiado las novelas actuales en Brasil y que en Chile solo se han abordado tangencialmente, y en el sentido inverso también. Quiero traer esa mirada crítica, pues, para dar una lectura conjunta a estas novelas, sobre todo en una dimensión más bien pragmática: ¿dónde se sitúan estos textos?, ¿cuáles son sus efectos pretendidos, y por qué?

Partimos situándonos en algunas propuestas narrativas de las últimas dos décadas que, aunque estilísticamente muy diversas, se caracterizan por lo que podría ser una extraña hibridación entre la experimentación formal vanguardista y particularmente postmoderna, con el proyecto realista clásico. Estas propuestas han sido discutidas bajo el concepto paraguas de “nuevos realismos”, para designar a escrituras que se centran en el problema

crítico de la representación y los límites formales de la literatura. Luiz Ruffato, de hecho, puede ser considerado una de las figuras emblemáticas de estas narrativas, pues ha sostenido un proyecto estético planteado desde un principio como una búsqueda, trazando una línea ética con las narrativas realistas y naturalistas del XIX, preguntándose por los modos en que la novela podría comunicar la experiencia actual, con la misma eficiencia que la novela realista del XIX intentó representar (y, de paso, intervenir en) las condiciones sociales e históricas de la época del capitalismo industrial.

El realismo idiota de Speranza (2015), el re-realismo y desrealismo de Delgado (2015), el realismo despiadado de Cordeiro (2012) el realismo ostensivo e inverosímil de Horne (2011), etc., muestran la diversidad de perspectivas con que se ha planteado el problema, y el obsesivo intento por domeñar un problema complejo a través de la nomenclatura. Yo no quiero detenerme en la crítica de la crítica, ni el inabarcable problema del realismo, sino ver de qué modo algunas de estas perspectivas críticas, que han sido muy fructíferas para explicar y analizar algunos de los problemas centrales, especialmente de la narrativa brasileña y argentina, permiten trazar vasos comunicantes entre las dos series literarias acá estudiadas. A mi juicio, este punto de comparación entre ambas literaturas no solo es válido, sino que necesario, y nos permite ver más continuidades que rupturas en este heterogéneo panorama. Hay, de hecho, diversos núcleos temáticos e histórico-políticos que fundamentan esta comparación: la experiencia traumática de la dictadura, la neoliberalización extrema de las 'transiciones' y la consecuente descomposición de las estructuras identitarias o la reestructuración del sistema de los afectos, así como la recuperación de la memoria silenciada y la corrosión de la historia oficial, en particular desde

la experiencia traumática de las dictaduras, por dar solo algunos ejemplos. Aparece en los textos actuales una urgencia por retomar la realidad histórica y la experiencia actual, entendiendo que la realidad nunca podrá ser percibida ni comunicada directamente¹, y de esta manera la literatura se instala como una posibilidad de, al menos, significar esa evanescencia, de responder, con *urgencia*, a esa realidad inmediata².

Me interesa rescatar, en este breve artículo, dos aspectos centrales en esta búsqueda: la incorporación en la novela de elementos tomados de la ‘realidad’, de la materialidad factual: documentos, cartas, fotos, como si la realidad se quisiera enquistar a la ficción; y, en segundo lugar, el intento de recuperación de la subjetividad del *otro* (el hermano, en la novela de Ruffato; la abuela, en la de Fernández), como un intento de preguntarse por la propia identidad, en un momento marcado por la desintegración del sujeto unitario; dicho sea de paso, este último aspecto me parece de una considerable amplitud y complejidad, y solo lo puedo trabajar acá a modo de propuesta e hipótesis.

Como señalaba en un principio, Luiz Ruffato debe considerarse un autor central, si es que no modélico, de las diversas propuestas de los realismos actuales, tanto por la radicalidad experimental de sus textos como por la conciencia autorial que pone en ellos. Y aun cuando no hagamos la

1 “O escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (Schöllhammer, 2009, 10).

2 “[U]ma escrita que tem urgência, que realmente ‘urge’, que significa, segundo o *Aurelio*, que se faz sem demora, mas também que é *eminente*, que *insiste*, *obriga e impele*, ou seja, uma escrita que se impõe de alguma forma. Ao mesmo tempo, trata-se de uma escrita que age para ‘se vingar’, o que também pode ser entendido, recuperando-se o sentido etimológico da palavra ‘vingar’, como uma escrita que *chega a, atinge* ou *alcança* seu alvo com eficiência” (Schöllhammer, 2009, 11).

pregunta específica sobre el realismo (que no se va a discutir en este trabajo, y que tanta polémica sigue generando), esta pregunta simplemente puede desplazarse a la tan antigua problemática entre realidad y representación, entre experiencia y escritura. Y en ese terreno el autor minero ha jugado precisamente a romper los duros esquemas de la novela burguesa del XIX, que mal que mal aún pesan en el corpus mayor de la literatura actual. Y no se trata del desprecio a esa novela, todo lo contrario. Se trata de volver a formularse la vieja pregunta: cómo puedo representar la experiencia – fragmentaria, fugaz, caótica, hipermedializada– contemporánea, *tal como* la novela decimonónica (la más crítica) lo hizo con la experiencia vigente en su tiempo, vinculada al desarrollo capitalista industrial y el ascenso social y político de la burguesía, junto a un estado constante de crisis y transformación política y tecnológica.

En sus últimas novelas³, sin embargo, pareciera haber un quiebre escritural en su propuesta, aunque yo lo leo desde el mismo proceso de búsqueda. Aparecen novelas más ‘simples’ y unitarias, con historias contadas por personajes comunes, casi anónimos, reales, que el autor asegura reproducir y, eventualmente, editar. Así, a partir de *De mim já nem se lembra* y las siguientes novelas, Ruffato parece cambiar radicalmente la fragmentariedad y la experimentación por las que fue reconocido en sus primeras novelas (particularmente *Eles eram muitos cavalos*), por una narrativa mucho más asequible, en un estilo directo y oralizado. En su “Explicação necessária” (el prólogo de *De mim...*, 9-22) el autor presenta el texto como la recopilación y

3 Me refiero a la novela aquí trabajada, además de *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009) y *Flores artificiais* (2014). Algunas de estas ideas están trabajadas con mayor profundidad en mi artículo “Afecto, efecto y realismo en las tres últimas novelas de Ruffato” (2020).

edición de las cartas que su hermano mayor supuesto, José Célio, mandó a su madre entre 1971, cuando emigra a São Paulo “en busca de oportunidades”, hasta 1978, cuando muere en un accidente camino a su hogar en Cataguases. “Luizinho” aparece como un personaje secundario en el trasfondo de las cartas, el Ruffato-autor aparece en esa explicação, en algunas notas al pie, y en un emotivo epílogo, presentado como una carta a su hermano. En la nota final del prólogo indica: “As cartas reproduzo-as integralmente, apenas atualizando e corrigindo a ortografia e muito raramente a pontuação” (22).

Aun siendo declarativamente una recopilación de cartas encontradas más un prólogo, apéndice y notas⁴, se presenta, sin embargo, como novela, lo que inmediatamente sitúa el estatuto óptico de la narración en la ficción. Y bien, puede que las cartas no sean *auténticas*, pero poseen una enorme carga de verdad, en una ficcionalidad muy cerca de romper sus propios límites⁵. Los hechos en ellas relatados son reales, así como el discurso autorial que las presenta, y claramente su disposición afectiva. Pero, a su vez, en ella vemos la historia de un migrante cualquiera, como un personaje más de sus anteriores novelas: vemos su llegada a la metrópolis (“Nunca tinha viajado tanto tempo dentro de um ônibus [...] A rodoviária é muito bonita.

4 Trabajo en este artículo con la versión definitiva de 2016, que considero definitiva. El texto apareció primero -sin pena ni gloria, habría que decir- como libro infanto-juvenil en 2007. En la de 2016 se presenta ya como novela ‘adulta’, y se le añade el prólogo y el epílogo.

5 Una confidencia, que solo puedo referir de palabra: en una conversación con una importante crítica brasileña, me contó la decepción que sufrieron, hasta sentirse traicionados, sus alumnos investigadores cuando se enteraron, por boca del mismo Ruffato, de que las cartas eran inventadas. Pero, argumenta el autor, las cartas son “iguales” a las que podría haber escrito su hermano, y todo lo que se cuenta en ellas es cierto. “Soy un novelista, cómo pueden esperar que todo lo que cuente sea verdad”. Mi lectura del texto no cambia ni un poco por el hecho de que las cartas nunca las escribiera su hermano; estoy leyendo una novela, no una recopilación epistolar.

Grande que só vendo”, 25-26)⁶, el incierto futuro y la *saudade* implicada en el proceso de desarraigo (“... e me deu uma coisa na garganta, medo de nunca mais voltar a ver a senhora, o pai, o Luizinho, a Lúcia, os meus amigos, a nossa casa”, 26); el deseo del imposible regreso (“... a sensação que fica é que nunca mais vou voltar. Isso é muito triste, porque aqui não é o meu lugar. Mas sinto que aí já não é o meu lugar”, 89)⁷, junto a la progresiva politización del hermano-personaje. El movimiento obrero, las desapariciones, las huelgas y la represión, se mencionan constantemente en las cartas⁸. Nos muestra la reorganización obrera luego de los años más duros de la dictadura, en un contexto de globalización incipiente y del ‘milagro económico’. El anclaje con la actualidad viene marcado por la penúltima carta, de febrero de 1978: “O negócio aqui está pegando fogo. O nosso primeiro de Maio vai ser uma demonstração de força da categoria” (126), que anuncia las huelgas generales de mayo del 78, de donde emerge Lula como líder obrero y político.

La novela de Nona, por su parte, forma parte de una serie en que juega tanto a exponerse como autora, cuanto a incorporar elementos de la historia reciente del país, donde ficción y ‘realidad’ reniegan a distinguirse⁹.

6 Fragmento n° 9 (“La madre”) de *Eles eran muitos cavalos*.

7 Varias de las historias de los dos primeros tomos de *Inferno provisório*.

8 Esta frase, de la carta de enero del 76, podría responder al epígrafe de *Eles eram...*, tomada del Salmo 82 (“Até quando julgareis injustamente, sustentando a causa dos ímpios”): “As vezes, Deus me perdoe, chego a desconfiar se Deus existe mesmo. Porque às vezes eu fico pensando que se ele existe só protege os ricos” (101). Así dialoga constantemente este texto con sus novelas anteriores, que buscaron, uno, una reformulación del realismo para nuestro contexto, posmoderno si se quiere; dos, una ‘épica’ de la clase obrera, bajo la misma premisa.

9 Podemos citar aquí prácticamente toda su producción literaria, pero en particular las tres novelas publicadas por Alquimia: *Space Invaders* (2013), *Chilean Electric* y *Preguntas frecuentes* (2020), además de *Fuenzalida* (2012) y especialmente *La dimensión desconocida* (2016), aparecidas en Random House.

Dentro de la breve novela se incorporan también diversos elementos de la realidad, partiendo por el paratexto, donde aparece una cuenta de luz de la desaparecida Chilectra (ahora Enel) a su nombre, hasta la foto de su infancia en la Plaza de Armas, no solo descrita e incorporada a la narración, sino que incluida en el cuerpo del texto¹⁰. Todos los contenidos de esta breve novela, en que la voz narrativa se confunde con la autorial, se cruzan con los temas e imágenes que obsesivamente pueblan sus textos. E incorpora elementos ‘documentales’ que en ningún caso quieren ser marca de autenticidad, sino una forma de traer lo extratextual a la ficción, de convertir los fantasmas en letra, en imagen, como si la palabra no fuese suficiente.

Es una novela muy breve, pero difícil de resumir, en la medida en que no hay un argumento propiamente tal. En lo que me parece central de ella, el relato parte contando el recuerdo que alguna vez le contó su abuela sobre la llegada de la iluminación pública a Santiago, en la Plaza de Armas (por ende, relato sobre un recuerdo del relato de un recuerdo), marcado por un reiterativo “así me dijo”, que sirve de ‘marcador’ en el tejido. Esa historia sirve de base para recuperar la historia de su abuela, en parte, pero sobre todo su propia relación con ella, sostenida sobre la base de los relatos (memoriosos) de esta a su nieta. Siguiendo la novela, nos encontramos con algunos recuerdos aparentemente aleatorios de la narradora-autora, de su propia experiencia entre los cuatro y veinte años (los que llama “Cortocircuitos”); aleatorios, pero asumidos como posibles narraciones

Cabe destacar, a su vez, su obra teatral *Liceo de niñas* (2012), y su ensayo *Voyager* (2019), que, desde este punto de vista, forman un continuum con su narrativa.

10 Y, que, además, es citada en otras novelas, como una marca-indicio de la infancia indeleble, y que permite ir intersectando sus textos como emergencias de una sola gran escritura (así el personaje de Estrella, así el nombre -ya que no el personaje- Fuenzalida, etc.).

futuras a sus propios nietos: memorias indelebles que traspasarles, ocupando ella el lugar que ocupara su abuela, una posible Nona-abuela asumiendo esa conciencia subjetiva: dos subjetividades que se traslapan o se identifican, en su otredad, en tanto narradoras, contadoras de memorias¹¹. Se cruza además la novela con reflexiones personales, algunas más bien poéticas, otras trayendo esas historias a la experiencia actual: por ejemplo, todo ese relato de la llegada de la tecnología y la (así vivida) mágica iluminación del centro de Santiago, en que la noche se hace día (valga la imagen Ilustrada), va unida indefectiblemente con la historia de la venta de Chile a las grandes trasnacionales (en una modernización cosmética que siempre nos fue ajena), a la explotación e injusticia, y más tarde, a las desapariciones forzosas en dictadura. Y cierra la novela con reflexiones, emociones, sobre esa abuela que ahora solo es memoria y el relato que está escribiendo (el que leemos). Metaescritura, autorreflexión, memoria, historia, verdad, ficción y afectos se funden por retazos en esta brevísima novela¹².

Ambas novelas, por ende, establecen complejas relaciones con los elementos a los que se refieren. En tanto texto literario, en tanto novelas, suponen si no necesariamente clausurar, sí al menos poner entre paréntesis las condiciones de verdad¹³. Pero, a su vez, los contenidos relatados son, hasta cierto punto

11 "Podría contar algunas historias y heredarlas después a mis nietos en una pieza oscura [...] Pequeños cortocircuitos [...]. Lo que narraría a mis nietos sería una selección de recuerdos emblemáticos de mi paso por la plaza de armas [...]" (45).

12 La novela está cruzada por la metaescritura, y más aún, con la marca indicial de esa escritura: la escritura en la Remington. Hacia el final de esta leemos (el cambio de grafía es intencional): "Escribo en la Remington de mi abuela. Las teclas se sienten oxidadas y tiesas al contacto de mis dedos [...] Pienso en un título para la escena que escribiré. Uno que contenga y dé sentido a las imágenes que cruzan el relato. "Chilean Electric" se me viene a la cabeza [...]" (94).

13 Me refiero, claro, a una visión algo trasnochada pero aún útil del pragmatismo.

(¿hasta qué punto?), verdaderos, en la misma medida en que un relato sobre la base de un recuerdo puede ser verdadero¹⁴. En tanto efecto pretendido en las novelas, propongo discutirlo críticamente a través de lo que Schøllhammer (2012) llama realismo indicial. El crítico toma la definición del signo de Peirce para referirse a la relación indicial del texto con sus referentes. Reconocido el vínculo interrumpido entre el lenguaje y la realidad, las literaturas actuales retomarían la conciencia de esa distancia para construir de alguna manera un nuevo vínculo. De ahí que aparezca vaciada de sentido la relación simbólica y resurja con fuerza la relación inidicial, suponiendo que la relación entre el índice y el objeto al que refiere no es de semejanza (ícono) ni arbitrario (símbolo), sino que señala una relación de continuidad, una marca o efecto de la cosa dentro del signo; el signo es de alguna manera un ‘testimonio’ del objeto. De este modo, se trata de traer la presencia de lo real al texto, aunque sea en un nivel –contradictoriamente– simbólico. El texto literario mantiene, en tanto discurso conformado por signos lingüísticos, su condición simbólica (y por ende, arbitraria y sujeta a la convención e interpretación), pero ante el vacío referencial, la escritura busca un tipo diferente de relación signica entre el texto y lo real; es entonces que se ‘cuelan’ dentro del texto literario abundantes marcas indexicales que abordan la relación con lo real de otro modo. Lo que muestran estos signos “não está fora deles mesmos, apenas referem-se à sua própria existência [...] fotos que não servem apenas para ilustrar o texto, mas, ao contrário, criam uma tensão que corrói os recursos

14 Es cierto, las cartas no las escribió José Célio, sino Luiz. O sea, es la enunciación del discurso la que se ficcionaliza, no necesariamente el contenido. ¿Habría cambiado la novela si esta dijera algo así como “cuando vivía en Sao Paulo, José Célio nos contaba que...”, y luego el exacto mismo contenido, solo que cambiando de 1° a 3° persona? Sí, en cuanto “efecto de verdad”, en cuanto performatividad de la novela. Pero en cuanto al contenido referenciado, no. Y no existirían las críticas medioinfantiles del “Ruffato nos engañó”.

narrativos convencionais e a relação equilibrada entre a história e a imagem” (Schøllhammer, 2012, 141). Las cartas, así, no pretenden ser un documento sino un índice de realidad en la novela de Ruffato. Por su parte, la inclusión de imágenes reales, en *Chilean Electric*, pero también del relato o descripción de imágenes, como el niño que pierde un ojo por un culatazo en la Plaza de Armas, o Ana González buscando a sus queridos desaparecidos, que forman parte de un inconsciente colectivo de la dictadura, por tanto del relato factual socialmente construido de esta, y que, de este modo, vectorizan la novela hacia la realidad histórica, hacia el trauma compartido, hacia una lectura que busca explícitamente tensionar esos límites con lo real, atrayéndolo (a través del documento, de la historia) y repeliéndolo (en su metaescritura, en su permanente incerteza). Es lo real que quiere enquistarse en el texto y que la literatura tensiona.

Ya que en la literatura no se puede obliterar el sistema simbólico del lenguaje, se trataría más bien de un ‘efecto de indicialidad’, que reemplazaría el ‘efecto de realidad’ del realismo clásico¹⁵. Claramente no hay que confundirlo con una especie de documentarismo. Lo autobiográfico, por ejemplo, se incorpora como juego, que confunde los niveles con lo ficticio, poniendo en tensión lo ‘biográfico’, lo que implica que lo indicial vale como una marca ficcional más, como un efecto.

15 Este ‘efecto de realidad’ lo estoy considerando de manera amplia, y no en el sentido limitado, no muy convincente, en que lo propone Barthes en el artículo del mismo nombre (1970), donde se apropia del concepto. Para este autor la ilusión referencial se crea por la abundancia de datos ‘inútiles’ que solo están allí porque existen, creando esa imagen de completitud de mundo que el realismo reclama. Esta ‘inutilidad’ de los datos se define por contraste a la funcionalidad de los elementos estructurales del relato. Esto es, el eje de verificabilidad de la utilidad de un elemento es su funcionalidad para el desarrollo de la historia. Este dispositivo retórico me parece efectivamente convincente como disparador de un cierto efecto pragmático, pero, a su vez, creo que es un elemento muy limitado, que no agota para nada las posibilidades del ‘efecto de realidad’ realista.

Lo biográfico, de hecho, es el elemento organizador de ambas novelas, pero con la lucidez de la fictivización inherente a esos relatos personales. Aquí vale la pena hacer un alcance a la noción de autoficción que podría servir, sino para explicar, sí al menos para reflexionar sobre estos textos. Aun cuando sigue siendo motivo de discusión crítica y teórica, se puede caracterizar la autoficción como un interregno entre lo autobiográfico (y su respectivo “pacto” referencial) y la novela (y su “pacto” ficcional; su “regla F” según Schmidt, su habla imaginaria, según Martínez, etc.). En *Ficción y Dicción*, por ejemplo, Genette (1993) sitúa a la autoficción como un nuevo pacto, entre un hablante que se compromete como autor real (como en la autobiografía), pero que, a su vez, compromete que lo relatado sea ficticio. Pero, ¿y si lo relatado no es *ficticio*, propiamente tal, sino que se incorpora en un texto (autodeclarado como) ficcional?; ¿qué pasa si el yo que habla como autor es real (el prólogo y las notas de Ruffato), pero lo que se ficcionaliza quebrando el pacto no es el yo que habla como autor, sino el yo que *me* habla (el hermano, la abuela)?

Me quedo, pues, con un par de ideas que permiten introducir (y desestabilizar) el concepto de autoficción en el contexto de estas novelas: una, desde la mirada de Phillippe Villain (2009), cuando plantea que tanto la ficción como el discurso “real” no pueden distinguirse tajantemente, en la medida en que son, en el fondo, dos maneras de expresar la experiencia de la imposibilidad de lo real; la autoficción haría de esta indistinción su campo de acción. La otra, del excelente texto de Julia Musitano (2016), que discute todas estas posturas, y plantea como hipótesis basal comprender la autoficción desde su inestabilidad, como una de las múltiples modalidades de las escrituras del yo, que se generan desde que un “yo se escribe” (109).

Plantea, también, que “en la autoficción, a diferencia de la autobiografía, hay una potenciación de los mecanismos del recuerdo en detrimento del carácter sistemático y organizativo de la memoria; [...] es esto justamente lo que permite la entrada de la ficción en el relato de la propia vida” (105). Esta hipótesis es particularmente válida para el relato disperso y hasta desordenado de *Chilean Electric*. Pero en ambas novelas, y particularmente en la de Ruffato, uno podría pensar incluso en una autoficción “de segundo grado”. El autor real escribe el prólogo de la novela, donde asegura haber encontrado y haber dejado intactas estas cartas. Esa ‘mentira’ podemos leerla en un código autoficcional muy tenue. Pero la novela consiste fundamentalmente en el discurso del hermano: Luiz, ‘travestido’ en el yo de su hermano, se autoficcionaliza en una enunciación *que no le corresponde*.

Ni verosímiles ni verdaderos, a secas: ficcionales, aunque no por ello menos auténticos. Así sucede cuando se relatan los acontecimientos históricos de la ceremonia de la luz, dando vida y cuerpo al vívido recuerdo de la abuela, testigo –dice– de aquel evento, pero quien, en realidad, había nacido veinticinco años después de dicha ceremonia (¿en quién *otro* se autoficcionaliza la abuela?). Dice más adelante la narradora, en una pregunta en que se cruzan la recuperación de la abuela, la metaescritura, y los límites entre verdad y ficción:

Me pregunto por qué mi abuela quiso contarme como un recuerdo un hecho en el que no participó. Sé tan bien como ella que los límites entre la realidad y la ficción son débiles y se esconden bajo la misma piel sintética de un caballo de palo¹⁶, pero en el juego no logro ver la luz del flash del

16 El caballo de palo es el representado por la foto incluida en el libro (ya que no en el texto), y referido en otras novelas de la autora. Cito la reflexión sobre el ombligo del caballo, ya que es el punto de articulación de la conciencia ficcional del texto: “Los caballos de la plaza no eran iguales a los caballos de

fotógrafo, no entiendo cuál es el punto al que debo mirar en esa escena inventada por ella para mí. (69).

Pregunta que debemos asumir como lectores: ¿y nosotros, hacia dónde tenemos que mirar en estos recuerdos que Nona, a imitación de su abuela, nos entrega?; ¿dónde está la escena inventada por Fernández para nosotros?

Es, pues, evidente que el punto de arranque de ambos relatos es, como el signo mismo, como el recuerdo, una ausencia: el hermano, la abuela, y las palabras que los componen giran en torno a ese centro vacío e inalcanzable, intentando recuperar a través de las palabras y sus actos una subjetividad perdida. Y ambas, a su vez, extienden, vía esa pérdida, una mirada traumática sobre lo real: la muerte del hermano lleva también a la dictadura y a la organización obrera como resistencia; las memorias de la abuela llevan a las memorias de la autora, que giran siempre en torno al trauma de la dictadura y la recuperación de una elidida infancia. Y ese trauma se despliega no como un testimonio, sino como una historia compartida con el lector, a través de estos efectos indiciales.

Las novelas, así, tensionan fuertemente los límites de lo ficcional y lo real. Aun sabiendo que las cartas no fueron escritas por su fallecido hermano, o que las historias de la abuela nunca sucedieron tal cual, el compromiso afectivo es tan real como las cartas que ‘podría haber escrito’ el hermano. El epílogo de la novela de Ruffato, de 2008, es una emotiva carta que termina con un “envelheci, envelhecemos todos... Menos você, que permanece

verdad. Nunca había visto un ombligo de caballo [...] pero en ese momento [el descubrir que estos no tenían] fue como una iluminación [...] No es que no supiera que eran falsos, de mentira, simplemente creo que los delgados límites entre la realidad y la ficción todavía no se definían claramente en mi mente” (47-48).

com 26 anos, ardendo inexoravelmente em minhas lembranças” (136), cuyo dolor no puede ser cuestionado en su autenticidad. O cuando, en las últimas páginas de *Chilean Electric*, Fernández hace esta enumeración, donde se cruza política, memoria y escritura:

Soy yo la que vengo del futuro y funciono como un contenedor de discursos y recuerdos ajenos [...] Yo, la que alguna vez vi el ojo ahorcado de un niño que ahora me mira. Yo, la que repite palabras que no son mías, pero que alguna vez aprendí encerrada en la soledad de mi pieza [...] Yo, la que copió todos los mensajes de auxilio que me fueron transmitidos [...]. (99-100).

Palabras escritas en la Remington de su abuela (el texto aquí expone su propia materialidad: la tipografía es de la máquina de escribir), que es “la herencia más preciada del oficio de mi abuela” (38). Solo por estampar las palabras en la página, la imagen de la abuela se hace indeleble y la (meta) escritura se vuelca a la ficción (“lo primero que escribí en esa máquina fue un cuento”, (39)).

Esa tensión que he venido trabajando nos permite abrir brevemente otra propuesta que el mismo Schøllhammer junto a otros críticos llaman “realismo afectivo” (que se relaciona, por supuesto, con el “giro afectivo” que se ha dado principalmente en las ciencias sociales, pero que ha calado fuerte en los estudios culturales y literarios hoy en día). Plantea que la literatura actual busca ser referencial sin necesariamente ser representativa o mimética, comprometida sin estar filiada ideológicamente, y apunta a intervenir en la realidad del receptor a partir de experiencias afectivas que, de este modo, trascienden la textualidad. La crisis de la representación va de la mano de la reorganización de los afectos. Ante esto, surgen propuestas como la de Hal Foster (principalmente en *El retorno de lo real*), de quien Schøllhammer

toma la idea de un ‘realismo del shock’, proponiendo un desplazamiento del realismo desde la representación hacia un evento de trauma –en términos lacanianos, como una fuerza de irrupción en el espectador. Las posibilidades de este realismo de los afectos son muchas:

Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo. (Schöllhammer, 2012, 139).

El encuentro con lo real se da por efectos performáticos de la escritura, que actúan agenciados por la expresión textual, en un nivel que el autor llama “no-hermenéutico”: “Os afetos expressam as potências em geral, e é nas obras de arte e na literatura em particular que atuam na produção social e ganham poderes fisiológicos, ontológicos e éticos” (Ídem, 140). En una extrema síntesis, se trata de la realidad de lo que el texto hace y no de lo que el texto representa. Ahora bien, esa diferenciación radical puede matizarse en el sentido de que es casi imposible desligarse del nivel referencial del lenguaje articulado, por lo que, a mi juicio, habría que pensar en cómo se produce dicho efecto performático-afectivo, junto a (y no a pesar de) la representación, en una interacción dialógica que ayuda a repensar las posibilidades de la representación, en vez de suprimirla.

Así, en ambas novelas podemos ver cómo la incorporación de elementos autobiográficos junto con el material histórico-referencial que lo enmarca (la migración, las dictaduras, los documentos históricos, la historia familiar), así como los aspectos materiales del lenguaje (las notas de *De mim...*; la

escritura en la máquina de la abuela, que ya no escribe la h, doblemente muda en *Chilean*) conducen hacia un reencuentro afectivo del lector con su propia historia, utilizando el trauma y la exposición de la memoria, para, tal vez, recuperar una nueva forma de profundidad y una historicidad *otra*¹⁷, a través de diégesis inconclusas que proponen, o intentan, una lectura afectiva precisamente entre los intersticios de los textos. Y así los afectos hacen política.

Por último, me interesa rescatar de ambas propuestas cómo, a través de los recursos antes descritos, se proponen reconstituir la imagen de este sujeto escindido, su (imposible) unicidad, a partir del ejercicio estético de la recuperación de una subjetividad *otra*, a la cual, sin embargo, ya es imposible llegar. Y entonces, tal vez, son estos mismos autores los que buscan re-constituirse como sujetos a través de una subjetividad que no es la suya, indicando el camino (afectivo) que nosotros lectores podríamos seguir, en este ejercicio que es tan estético como político. Parto de la idea de una de las características que recurrentemente se instala como central de la posmodernidad, que es la concepción de un sujeto escindido, fragmentado o diferido, que ha perdido sus determinaciones y que ya no puede, como en la modernidad, concebirse como unitario ni construirse a sí mismo en tanto identidad, con una subjetividad en crisis¹⁸; se trata, pues, de “la muerte del sujeto como tal –esto es, el fin de la mónada, del ego o del

17 Lo propongo como respuesta (posible) a algunas de las características propuestas por Fredric Jameson como definitorias de la postmodernidad: “... una nueva superficialidad, que se prolonga tanto en la ‘teoría’ contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro; el consiguiente debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada...” (Jameson, 2001, 25).

18 Como aparece en Jameson (2001 y 2002); el sujeto “hedonista” de Lipovetsky (“el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un ‘conjunto impreciso’”, 2002, 56); la caída del “sujeto solar” en Luiz Costa-Lima (2000), etc.

individuo burgués autónomo” (Jameson, 2001, 32), lo que se traduce, estéticamente, en “uma nova posição do sujeito marcada pela expressão literária de uma individualidade desprovida de conteúdo psicológico, sem profundidade e sem projeto” (Schøllhammer, 2009, 31); esto trae como consecuencia, a su vez, “no sólo una liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al no estar ya presente un yo que siente” (Jameson, 2001, 33). El sujeto enajenado de principios del XX muta al sujeto fragmentado y deconstruido de finales del mismo siglo; la pérdida de las certezas que sustentaban la ideología moderna ha transformado a este sujeto supuestamente en plenitud de sus libertades en un sujeto atrapado en su propia falta de identidad, en su desmembramiento, inconsistencia y sin reconocimiento de su lugar dentro de una estructura más amplia.

Pero la imposibilidad de representar es también la imposibilidad de intervenir críticamente, de autodeterminarse como sujeto, abrazando la fragmentación identitaria. Por eso el sujeto se incorpora críticamente al discurso, nuevamente, como una posibilidad, como una búsqueda constructiva, ficcionalizándolo. Esto es muy claro en estas narrativas donde se rompen los límites con la ficción, integrando índices de identificación entre autor real y narrador, por ejemplo, en que mediante este proceso de ficcionalización la identidad real se convierte en un índice ficcional más. En tanto que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”, y que “la ‘subjetividad’ [...] es la capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’” (Benveniste, 2004, 180), la disolución del sujeto podría entenderse como la imposibilidad de situarse como un *ego* que enuncia, de subjetivarse en el lenguaje. Pues bien, tanto en esta como en sus últimas

novelas, Ruffato pareciera querer elidirse como sujeto, como autor en tanto hablante: asume el discurso de *otros*, supuestamente reales. Y, sin embargo, es precisamente en estos donde más podemos comprender la subjetividad del autor en tanto hablante (que “no habla”). En su propia imposibilidad de autodeterminarse como un *ego* que enuncia, Ruffato habla desde un sujeto que se constituye como posible subjetividad en tanto discurso (literario). Por su parte, la ficción autorial en Nona Fernández, como vimos, es tal vez una de las marcas de su escritura. Nuevamente, su búsqueda identitaria pareciera estar marcada por imágenes o personajes obsesivamente recurrentes, como si entender o reconstruir ficcionalmente a ese otro recompusiera sus propios fragmentos. Me refero a su compañera Estrella González, hija del coronel González –jefe operativo del caso degollados–, centro vacío en torno al cual gira *Space Invaders* (y que vuelve a aparecer en otras novelas), o Andrés Valenzuela Morales, el CNI que confesó sus torturas, elaborado como un caleidoscopio en *La dimensión desconocida*; pero sobre todo la abuela de *Chilean Electric*, esa marca indeleble de la infancia, el afecto y el efecto: la escritura. Casi un sujeto metaescritural, lugar de origen de la escritura de Nona: [armando las guirnaldas de navidad, cada año] “Cada una de esas ampolletas es una historia de esas que me contaba para quedarme dormida. Cada una es un cuento o la huella de ese cuento” (62). La Remington de la abuela, como dije, aparece como materialidad en la novela, como la huella de esa abuela; es, también, el origen de la escritura: en ella escribe su primer cuento. Y a través de los “Cortocircuitos” asume simbólicamente el habla de la abuela, *se vuelve su voz*¹⁹.

19 Esta búsqueda de la subjetividad del *otro*, como modalidad autofictiva de la reconstitución identitaria, de la recuperación de la propia subjetividad perdida, es algo que, como señalé al principio de este texto,

¿Se construye una realidad referencial, o más bien la realidad es una excusa de los narradores para encontrar una verdad que no trasciende el texto?; o bien ¿es un otro el que se busca ‘tejer’ en el entramado textual, o es la propia voz como identidad? Mi lectura es que todas esas cosas se dan a la vez. O se pretenden, como gesto (existencialmente válido). El referente real, histórico, está siempre presente en estos textos, pero se hace cada vez más claro que más que ‘lo real’, de lo que se trata aquí es de sujetos en busca de una historia, escribiendo la memoria (¿yo-ificándose en la memoria de otro?). Es una autobúsqueda existencial a través de una historia externa. Satya Mohanty, en “*The Epistemic Status of Cultural Identity*”, propone una revaloración del concepto de identidad que lo libere tanto de los esencialismos de las políticas de identidad como del escepticismo posmoderno (que desestima la noción misma de identidad y la posibilidad de conocimiento objetivo), a través de una concepción cognitivista de la experiencia, entendiendo la(s) identidad(es) como maneras de obtener sentido de nuestras experiencias (“*Identities are theoretical constructions that enable us to read the world in specific ways*”, 43). En este sentido, estas novelas exploran en las posibilidades del sujeto para su reconstrucción identitaria, que aun siendo ajeno permite armar ciertas bases para una nueva autopercepción y confirmación identitaria que ya no se sostiene en una estabilidad esencial, pero no se disuelve en puro lenguaje tampoco.

En conclusión, si el sujeto es aquel que se manifiesta en el lenguaje y por el lenguaje; si las identidades son construcciones que nos permiten leer el

solo presento acá a modo de hipótesis y como borrador de un tema más amplio y complejo. Lo veo, en la literatura chilena, en casi todas las novelas de Nona Fernández, pero también en *Ruido y Taxidermia*, de Bisama, o *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna. En Brasil, es el tema fundamental de *Nove noites*, de Carvalho; *A resistência*, de Julián Fuks; *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera; de *O irmão alemão*, de Chico Buarque, solo por citar algunos ejemplos.

mundo; y, por otra parte, el sujeto moderno ha perdido su centralidad, estas novelas, en su aparente simpleza, me parece serían ejercicios radicales de la posible reconstitución de una subjetividad en tanto que hablante: un sujeto que *en el habla* es capaz de afirmarse y trascender las experiencias vividas. A través de un desplazamiento para nada inocente, ejercitan la posibilidad de (re)constituir la subjetividad perdida a partir del *otro* que habla en la voz vaciada del autor²⁰; ese otro al que ya no se puede llegar y que se convierte en la posibilidad –quizás traumática– de traer lo real al texto, en ese imposible encuentro intersubjetivo entre sujetos desplazados, desaparecidos, vaciados, y vueltos a construir, como relatos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. "El efecto de realidad". In VV.AA. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 95-102.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. Vol. I. México D.F.: Siglo XXI, 2004.
- Cordeiro Gomes, Renato. "Por um realismo brutal e cruel". In Margato, Izabel y Renato Cordeiro Gomes. *Novos Realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, 71-90.
- Costa Lima, Luiz. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- Delgado, Sergio. "El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual". In: BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 12, 2005, s/p.
- Fernández, Nona. *Chilean Electric*. Santiago: Alquimia, 2015.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 2001.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Jameson, Fredric. "Realismo afetivo: evocar realismo além da representação". In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 39, 2012, 129-148.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Mohanty, Satya. "The Epistemic Status of Cultural Identity". In: Moya, Paula M.L. y Michael R. Hames-García. *Reclaiming Identity. Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000, 29-66.

- Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. In: *Acta Literaria*, 52, 2016, 103-123.
- Rebolledo, Matías. “Afecto, efecto y realismo en las tres últimas novelas de Ruffato”. In: *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 61, 2020, 14 pp.
- Ruffato, Luiz. *De mim já nem se lembra*. 2ª edição revista, ampliada e definitiva. São Paulo: Companhia das letras, 2016.
- Schøllhammer, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Speranza, Graciela. “Por un realismo idiota”. In: *BOLETIN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, 2005, s/p.
- Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie*. Paris: Grasset, Les Editions de la Transparence, 2009.