

ESTE LIBRO VALE UN CADÁVER: AFECTOS E INTIMIDAD EN EL REALISMO SUCIO LATINOAMERICANO

Fabián LEAL ULLOA*

- **RESUMEN:** La novela *Este libro vale un cadáver* (2010) de Marcelo Lillo se enmarca como una de las obras clave dentro de la producción reciente dentro del denominado realismo sucio latinoamericano. Su importancia radica en que permite evidenciar la relación con autores fundamentales de este subgénero, en especial con la figura del escritor norteamericano Raymond Carver. Este vínculo logra dar cuenta de otra parte del realismo sucio latinoamericano, el que ha sido asociado casi de forma exclusiva a Charles Bukowski, ligado con la marginalidad y la violencia. A partir de un estudio comparado con el cuento “De qué hablamos cuando hablamos de amor” de Carver, se propone que en esta novela los afectos y la intimidad son centrales en la relación del realismo sucio latinoamericano con el subgénero norteamericano, aspectos que han sido dejados de lado en su definición.
- **PALABRAS CLAVE:** Realismo sucio; *dirty realism*; afectos; intimidad.

El realismo sucio latinoamericano es un subgénero narrativo que toma su nombre del *dirty realism*² norteamericano, el que, según Anke Birkenmaier (2004) se asocia a la producción narrativa de autores de esta parte del mundo a lo largo del siglo XX, quienes representaban en sus obras un ambiente norteamericano, enfocado en la descripción de la vida diaria en áreas rurales o en lugares donde no pasaba mucho. En relación con esto, Bill Buford (1983) menciona que en estas ficciones existe una falta de acción, que busca, en vez de ello, la revelación de un momento, ambiente y un lugar histórico, en las que se describe a gente común y problemas que son pertenecientes a la condición humana. Esta definición, tal como señala Birkenmaier (2004), es clara en los autores en los que se presenta, con narradores como John Fante, Raymond Carver o Charles Bukowski, por nombrar a los más estudiados y referenciados, además de señalar a escritores como Truman Capote, J.D. Salinger, Ernest Hemingway, Henry Miller, Knut Hamsun y Jack Kerouac (y la generación *beat*) como sus principales influencias. Sin embargo, el realismo sucio latinoamericano no corre esta misma suerte, puesto que hasta el día de

* Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades. Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura. e-mail: luis.leal@ufrontera.cl. Agradecimientos: Este artículo fue realizado en el marco del Proyecto DI23-0066 “Narrativa del realismo sucio en el sur de Chile” de la Universidad de La Frontera. El trabajo agradece también a la ANID por medio de la Beca de Doctorado Nacional, Folio: 21230778, Responsable Mg. Fabián Leal Ulloa.

** Gran parte de la crítica y estudios sobre realismo sucio lo nombran de esta forma, independiente de los autores a los que se hace referencia. En el caso de este artículo, utilizaremos “*dirty realism*” para referirnos al subgénero norteamericano y evitar confusiones con su variante latinoamericana.

Artigo recebido em 16/08/2023 e aprovado em 20/10/2023.

hoy no encontramos una definición homologable a la del subgénero norteamericano, ni un acuerdo sobre el corpus de autores u obras que responden a este, contando solo con algunas aproximaciones. Dentro de los acercamientos a esta definición, la principal ha sido la tendencia a vincular al realismo sucio latinoamericano con la producción de Charles Bukowski¹, a partir de la presencia de elementos como la violencia, lo urbano y la marginalidad, además de rasgos como la fluidez y sencillez de la escritura, y la crudeza de las descripciones (Tejeda, 2005, p. 79). Así, críticos como María Arcos Pavón (2012, p.21) señalan que el realismo sucio latinoamericano “está generalmente asociado a una estética de violencia, donde los personajes mueren repentinamente y de forma violenta”, mientras que Manuel Mata Piñeiro (2017) menciona que a partir de Bukowski se define al realismo sucio, en su vínculo con el alcohol, la violencia y las mujeres, opinión que comparte Rafael Gutiérrez (2009), quien agrega a estas características la marginalidad y la extrema pobreza como principales temas. De esta forma, se ha definido el realismo sucio latinoamericano a partir de especificidades escriturales propias de Bukowski, las que son pertinentes para definir a parte de la producción de este subgénero, pero que ha minorizando elementos clave de la narrativa del *dirty realism*, como lo son la descripción contemplativa y cruda, que narra con fluidez la vida de lugares en los que “no sucede nada” que destaca en parte Tejeda, y obviando otros de sus temas, como lo autoficcional, los vínculos afectivos y la intimidad, presentes de forma mucho más clara en la obra de otros autores del subgénero norteamericano y que solo se encuentran en parte en la obra de Bukowski². Cabe destacar que los estudios sobre realismo sucio latinoamericano tampoco presentan un corpus consensuado de autores u obras, los que se han concentrado casi de forma exclusiva en la producción del cubano Pedro Juan Gutiérrez, el Colombiano Fernando Vallejo y el mexicano Guillermo Fadanelli, a partir del vínculo con Charles Bukowski y las temáticas mencionadas anteriormente.

En este contexto, además de la recepción Bukowski, otros elementos que resultan necesarios de tener en consideración al momento de enfrentarse a una potencial definición del realismo sucio latinoamericano están asociados con la influencia y recepción de la narrativa de Raymond Carver. Este autor, nacido en 1938 en Oregón, y considerado por Roberto Bolaño como el cuentista más importante del siglo XX, presenta en su producción de relatos breves, un vínculo con los elementos que hemos caracterizado al *dirty realism*, es decir, una técnica asociada a lo minimalista, evidenciada por un lenguaje simple y directo, donde el narrador no usa adjetivos ornamentales y en muy escasos pasajes entrega descripciones efusivas o detalles extensos acerca del pasado de los personajes (Clark, 2012), con una economía en su lenguaje y una omisión de información presente en relatos contenidos en obras como *De qué hablamos cuando hablamos de amor* (1981) o *Catedral* (1983). Sumado a esto, la escritura de Carver presenta personajes asociados a aquellos que no cumplen con el ideal de una sociedad exitista, con temáticas vinculadas al

1 Estas aproximaciones se encuentran también en el cine, asociado a una estética de la violencia y la marginalidad, sobre todo en las producciones audiovisuales de Cuba, Colombia y Argentina.

2 Reiteramos que nos parece que aquello que la crítica ha definido realismo sucio latinoamericano es pertinente para una parte de su producción, pero que resulta insuficiente para abordar en plenitud estas narrativas.

fracaso, los problemas matrimoniales y familiares (Fuentes, 2018). En este sentido, Carver evidencia un vínculo con Bukowski a partir de algunos de sus temas, pero el primero se enfoca más en las relaciones interpersonales y la vida cotidiana de estos personajes, en las que cobran relevancia los conceptos de afectos e intimidad, siendo estos los que articulan la mayor parte de su producción. Sobre esta relación entre Carver y Bukowski, Michael Hemmingson (2008) en su obra *The dirty realism duo* aborda a ambos escritores, en el que destaca la tendencia de Bukowski a centrar la narración en un personaje principal, siendo las aventuras de Chinaski³ las que se expone en gran parte de sus obras, mientras que en el caso de Raymond Carver existe esta tendencia más interpersonal y la presencia de un grupo de personajes, en las que los diálogos son fundamentales. Esta tendencia vinculada a la producción de Carver ha sido recepcionada por autores de Latinoamérica, sobre todo en el sur de Chile, evidenciado en la producción de escritores como Marcelo Lillo o Luis Gutiérrez Infante.

En cuanto a los afectos, es importante partir señalando que estos difieren de las emociones en tanto estos últimos son derivados de los primeros y poseen un carácter secundario, estando los afectos vinculados de forma más estrecha a las acciones (Solana, 2020). En este sentido, en el último tiempo se ha llevado una discusión en torno al “giro afectivo”, entendiendo los afectos como lo que permitiría iluminar bajo una nueva perspectiva aspectos entre lo social y lo subjetivo (Clough; Halley, 2007), en donde se destaca el aspecto emocional y material, lo que este “giro afectivo” permite potenciar y recuperar (Moraña, 2012). Por su parte, Michael Hardt (2007) define los afectos como intensidades asociadas al cuerpo y a la mente, que involucran tanto a las pasiones como a las acciones, idea que complementa Cecilia Macón (2015), quien señala la importancia el cuerpo dentro de la afectividad, además de que estos permiten articular las experiencias y reformular las ideas tanto de la victimización como del trauma. Cabe destacar que el trauma puede ser entendido como una “dimensión del espacio afectivo capaz de transformar la memoria en un acto dedicado a empoderar complejamente la agencia” (Macón, 2015, p. 76), vinculado a la reparación de estos traumas. En relación con esto, cobra relevancia el concepto de “*ugly affects*” o “afectos negativos” propuesto por Sianne Ngai (2007), entendidos como afectos negativos y desagradables que se asocian a la evocación del dolor, la violencia y el amor pasional.

Referente a la intimidad, Teresita De Barbieri (1991) señala que esta corresponde a una esfera de la vida social en donde se producen las relaciones personales, la vida afectiva, conyugal, erótica y fraternal, esfera en la que, según Elsa Guevara (2005), tiene espacio el individuo con sus compromisos, contradicciones y posibilidades de conexión con los otros. Por su parte, Cristina Peña Martín (1989) menciona la posibilidad de exteriorizar la intimidad mediante las relaciones de afecto que se forman entre los individuos cercanos y en los espacios donde se comparten estas experiencias. Esta idea se puede complementar con el carácter intersubjetivo y relacional de la intimidad que destaca Mercedes Camina

3 La figura de Chinaski es relevante en tanto destaca el carácter autoficcional del *dirty realism* que está presente también en la obra de John Fante y que ha sido recepcionado en una cantidad no menor de autores del realismo socio latinoamericano, pero sobre los que la crítica no se ha centrado al momento de establecer vínculos.

del Amo (2013), para quien la intimidad es un espacio vivo, un campo de juego en el que se definen las líneas de fuerza en las relaciones entre los seres o entre los seres y los objetos, el que no solo es identificable con la soledad, sino más bien con la intersubjetividad, en donde se une la intimidad propia con otras.

Afectos e intimidad en Raymond Carver

Uno de los relatos de Raymond Carver en donde podemos evidenciar la presencia de los afectos y la intimidad, corresponde a “De qué hablamos cuando hablamos de amor”, contenido en la colección de cuentos del mismo nombre. En este cuento, tal como señala el título, asistimos a una reflexión sobre qué significa el concepto del amor por parte de dos parejas, a partir de constantes diálogos. Desde ya es importante destacar la presencia de este elemento del diálogo, ya que estos tendrán un carácter fluido y sin mayor descripción, centrándose en las posiciones sobre el amor que se presentan y concentrando la narración en este objeto de discusión, aspectos que hemos destacado como centrales en la definición del *dirty realism* y que, tal como se señalan Michael Hemmingson (2008), es transversal a todas las producciones de este subgénero. La conversación parte con lo que comenta Terri, una de las mujeres presentes en la reunión:

Terri dijo que el hombre con quien vivía antes de vivir con Mel la quería tanto que había intentado matarla. Luego continuó: —Una noche me dio una paliza. Me arrastró por toda la sala tirando de mis tobillos. Y me decía una y otra vez: «Te quiero, te quiero, zorra». Y mi cabeza no paraba de golpear contra las cosas. ¿Qué se puede hacer con un amor así? (Carver, 2019, p. 135).

La pareja de Terri, Mel responde: “Dios mío, no seas boba. Eso no es amor, y tú lo sabes. No sé cómo podríamos llamarlo, pero estoy seguro de que no debemos llamarlo amor” (Carver, 2019, p. 136), a lo que Terri replica “Tú dirás lo que quieras, pero sé que era amor (...). Puede sonarte a disparate, pero es verdad. La gente es diferente, Mel. Algunas veces actuaba como un loco, es cierto. Lo admito. Pero me amaba. A su modo, quizá, pero me amaba” (Carver, 2019, p. 136). La conversación seguirá en ese tono, con aportes de Nick y Laura, la otra pareja presente, quienes no se decantan por ninguna de las posibilidades, en la que incluso se presenta una tipología del amor mencionada por Mel basada en su experiencia como médico. Lo que nos interesa en este punto es destacar cómo Carver explora la afectividad a partir de la relación entre el amor y las pasiones, enunciando diferentes posibilidades de expresar el sentimiento y cómo aquella expresión se asocia con la reformulación de experiencias personales, siendo una de ellas lo vivido por Terri con Ed, y la otra a partir de los casos observados por Mel. En esta forma de abordar el concepto del amor en su vínculo con las pasiones, existe la presencia de una afectividad positiva, pero también de una negativa en términos de Ngai. Aquello ha sido explorado por teóricos como Byung-Chul Han (2014), quien señala dos posturas sobre el amor, una que engendra solo sentimientos agradables y otra que presenta problemas y consecuencias

negativas, esta segunda vinculada de forma estrecha a la idea freudiana de *Eros y Thanatos*. Sobre esto, el espacio donde se discute responde a lo comentado sobre la intimidad, con sus contradicciones y su posibilidad de ser compartida con los otros, siendo este espacio de reunión informal y de conversación un lugar donde se pueden expresar y contrastar estas experiencias íntimas, incluso con un carácter de juego entre fuerzas contrarias. En este mismo sentido, el espacio íntimo en que los participantes de la conversación discuten sobre la mencionada relación afectiva a partir de sus subjetividades, les permite abordar la dimensión traumática de la experiencia vivida por el personaje de Terri, lo que en palabras de Macón, otorga la posibilidad de narrar este suceso desde diferentes posturas y en ello lograr comprender lo sucedido. Por último, a partir de lo expuesto, se da cuenta de que esta narración articula los afectos a partir de lo que Sandra Moyano (2020) define como el carácter representacional, en específico en el primer grupo de ellos, en donde el análisis de los afectos está ligado a procesos subjetivos y paradigmas representacionales en vínculo con el exceso, lo que en este caso se asocia a las reflexiones sobre el amor mencionadas y que tendrán su recepción en algunas obras del realismo sucio latinoamericano, en donde la figura del escritor chileno Marcelo Lillo aparece como central.

Afectos e intimidad en *Este libro vale un cadáver*

Marcelo Lillo es un escritor y profesor chileno nacido en 1957 en la ciudad de Valdivia,. Su producción está asociada al relato breve, dentro de la que destacan diversas colecciones de cuentos como *El fumador y otros relatos* (2008), *Gente que baila sola* (2009) y *Cazadores* (2010); las novelas cortas *Niebla City* (2012) y *Las obras y las sobras* (2020); además de la selección *De vez en cuando como todo el mundo* (2018) que agrupa gran parte de su producción de relatos. Dentro de su producción destaca la novela breve *Este libro vale un cadáver* publicada el 2010, la que nos permite observar el vínculo con el relato “De qué hablamos cuando hablamos de amor” de Carver, y así evidenciar otro tipo de relación de recepción con el *dirty realism*, el que no se presenta solo a partir de elementos como la violencia o la marginalidad, sino que en este caso, a partir de un rasgo formal utilizando el mismo tipo de diálogo, y más importante, reinterpretando temas clave del cuento de Raymond Carver. Sobre este vínculo, cabe mencionar que Ignacio Echevarría (2018) ha señalado que gran parte de los cuentos de Lillo tienen las características de la mejor cuentística norteamericana, siendo lacónicos, duros y rotundos, destacando la influencia de Carver principalmente en sus diálogos eficaces⁴. Esta relación con Carver es algo que el mismo Marcelo Lillo ha reconocido en diferentes medios de prensa, en donde señala la importancia en su narrativa y su visión como un maestro⁵. Uno de estos

4 A pesar de dar cuenta de este vínculo, no se menciona la relación con el *dirty realism*.

5 En el caso de Lillo y otros autores, la relación de influencia y recepción se presenta a partir de la lectura de autores del subgénero como Carver, Bukowski o Fante. Sin embargo, puede darse el caso de vínculos con autores que no declaren la lectura explícita de escritores del *dirty realism*, pero en los que se podrían establecer continuidades y especificidades.

medios es el diario *The Clinic*, en donde Lillo en entrevista con Catalina May menciona “Carver es mi escritor favorito y lo leo todos los días, un cuento, un párrafo” (May, 2009), sobre la pregunta de qué lee normalmente, además de destacar las figuras de Capote y Hemingway como fundamentales en su escritura. En este punto es relevante señalar que, dentro de las producciones asociadas al realismo sucio latinoamericano, hay dos claras tendencias de su vínculo con el *dirty realism*, la primera con autores que reconocen su recepción e influencia del subgénero norteamericano, como el mismo Lillo; y otras como la del colombiano Fernando Vallejo o del mexicano Guillermo Fadanelli, que han sido asociados por parte de la crítica y diferentes medios de prensa a este tipo de narrativas por medio de sus rasgos formales y temáticos, en donde la figura de Charles Bukowski es fundamental, siendo esta la principal forma por la que se ha definido el subgénero en el continente latinoamericano.

Referente a la novela, esta aborda los sucesos que producen el suicidio a la edad de veinte años de Sebastián, hijo del narrador de la obra, de quien no se menciona el nombre. El hecho, como es de esperarse, tiene una fuerte repercusión en la vida del narrador, quien reflexionará sobre la complicada relación que tuvo con su hijo y analizará el estado de su vida mientras realiza los trámites de cremación del cuerpo, además de recorrer momentos de su pasado a partir de su presente, en la que su círculo íntimo tendrá un papel fundamental. En este punto es importante señalar que la novela se articula mediante la misma pregunta que el cuento de Carver, sobre qué es el amor, pero en este caso enfocado en la relación padre e hijo, reelaborándola como “¿Es la obligación de un padre amar a su hijo?” (Lillo, 2010, p. 25). Destaca en ambas narraciones la presencia de preguntas que resultan de difícil respuesta y que interrogan sobre aspectos morales que pueden incomodar al lector, las que abren la discusión en torno a temáticas que se suponen resueltas por parte de la sociedad. Al igual que en relato de Raymond Carver, se presentarán diferentes posiciones sobre cómo responder a esta interrogante, la que en el caso del cuento de Lillo no se serán solo dos posibilidades, sino que se irán contrastando una serie de ellas a medida que avanza la novela con una expresión afectiva asociada a su dimensión de representación subjetiva al decir de Moyano. Cabe destacar que en *Este libro vale un cadáver*, el amor no se aborda a partir de la dimensión de la pasión con las contradicciones que se encuentran en ella como señala Byung-Chung Han, sino que se lleva a cabo a mediante las contradicciones y problemáticas del amor presentes en la relación padre e hijo.

En esta reflexión tendrán un rol importante las personas del círculo más íntimo del protagonista, quien de la misma forma que Terri y Mel en el relato de Carver, le irán entregando diferentes visiones sobre el amor -en este caso hacia los hijos-, todo esto a partir de diálogos que enfrentan posiciones y sin mayor presencia de descripciones, elemento clave dentro de la recepción del *dirty realism* en Latinoamérica. Cabe recalcar que ya en este punto se puede evidenciar la relevancia de la intimidad en la novela, debido a que se harán patentes las contradicciones internas de los personajes y la forma en que pueden ir conectando entre sí las partes más profundas de su ser, todo a partir del vínculo afectivo que poseen con los hijos y las figuras paternas. En este sentido, uno de los principales personajes corresponde a Ana Luisa, con la que el narrador mantiene

una relación amorosa de tipo informal y con quien comparte la profesión de docente. El personaje sirve de contraposición para la relación de afecto entre padre/madre e hijos, siendo la de Ana descrita como de retribución, en la que sus hijos le han entregado diversas alegrías, debido a la dedicación que tuvo en su rol como madre. Las primeras conversaciones entre los personajes luego de la muerte de Sebastián rodean la discusión sobre el amor y es lo que lleva al narrador a comenzar a reflexionar sobre la relación con su hijo, mencionando:

“-¿Qué es un hijo? ¿Es una pregunta muy complicada? ¿O es demasiado enorme o de tan sencilla se torna difícil? Dime algo, querida, pero no me digas que un hijo es amor. -¿No amabas a Sebastián? -contra- preguntó ella” (Lillo, 2010, p. 22). De esta forma, el narrador se cuestiona el vínculo con su hijo y pone su experiencia en relación con la de Ana a partir de una serie de diálogos. Esta ya avanzada la novela le señalará que: “Nunca había conocido a nadie que le costara tanto pero tanto hablar del amor -sentenció Ana con verdadero placer” (Lillo, 2010, p. 65), algo que irá cambiando en la novela mediante las diversas visiones sobre el amor y la relación afectiva del narrador con diferentes personajes, posturas similares a las que se dan cuenta en el relato de Carver, relevando en este caso el carácter de movilizar acciones que poseen los afectos. En contraposición al relato del autor norteamericano, en la novela de Lillo el personaje principal cambia desde una posición cercana a la narcisista, entendiendo esto en su vínculo con el amor como quien no puede fijar su relación con este afecto invirtiendo todo sobre su propia subjetividad (Han, 2014, p. 11), a una que busca comprender la relación con su hijo a partir de su relación con los otros, compartiendo su subjetividad en estos espacios de intimidad. Así, se presenta en la obra un cambio de una afectividad negativa a una que permite al narrador una comprensión de la relación con su hijo a partir de un hecho traumático como lo es su suicidio. El personaje de Ana Luisa es también fundamental en las reflexiones que tiene el narrador sobre las relaciones humanas y la intimidad compartida, asociado a la experiencia que vive a partir de la muerte de su hijo. Luego de que Ana Luisa se vaya, el narrador señala:

Ana Luisa se fue sin mirarme y yo permanecí en la puerta observando el día que entraba, los árboles que por fin soltaban sus gotas. Las ventanas se abrían, unas cortinas flameaban, se oían las primeras aspiradoras y a dos cuadras los vehículos corrían en ambos sentidos. Y pensé: los humanos que no comprenden al humano con el que han dormido, con el que han hecho el amor, han compartido sus peores olores y probado sus magníficos fluidos, esos humanos no merecen estar juntos. (Lillo, 2010, p. 66)

Así el narrador reflexiona sobre la intimidad compartida y cómo esta debería permitir la comprensión de Ana Luisa sobre las reflexiones en la relación con su hijo fallecido. Sin embargo, en este momento de la obra, el personaje no ha experimentado cambios, por lo que no comprende que su pareja no entienda sus pensamientos, lo que tendrá su giro al final del camino iniciado por el suceso y movilizado por las conversaciones en torno al amor. Es relevante señalar que en este apartado existe una reflexión sobre los

espacios íntimos y su vínculo directo con lo afectivo, involucrando de manera clara un aspecto corporal del que se desprenden emociones y acciones.

Dentro de los otros personajes relevantes, encontramos a Ester, hermana del narrador, quien al igual que Ana Luisa tiene una relación cercana con sus hijos, manteniendo la contraposición con este. Sin embargo, en este caso se incluye el vínculo afectivo con los padres, una intimidad familiar que comparten ambos personajes y que influye en la percepción del amor por parte del narrador. En la conversación con Ester reflexiona: “Era la mejor madre que pude haber tenido, que tuvo Ester: no la conocimos, no experimentamos su cariño ni su afecto y por lo tanto no teníamos obligación de amarla ni menos de llorarla” (Lillo, 2010, p. 35), dando cuenta cómo esta relación tiene una consecuencia directa en la percepción que posee sobre el vínculo afectivo con su hijo, ya que es la forma en que entiende las relaciones filiales. Sin embargo, Ester, a pesar de haber experimentado lo mismo en su infancia, entiende el amor hacia los hijos de una forma distinta y le señala al narrador: “-Tú no puedes ser mi hermano, ¡por Dios que no lo eres!” (Lillo, 2010, p. 37). Aquí se marca una misma discusión que en el cuento de Carver, con dos posiciones sobre el amor, pero en la que los personajes comparten una experiencia íntima como lo es la infancia. Esta experiencia puede entenderse como una etapa de la vida en que fueron víctimas de una afectividad negativa debido a la ausencia de su madre, pero que por la vida que ambos llevaron hasta el momento de su conversación, fueron resignificadas de diferentes formas, que son estas posturas que contrastan. Ester, a pesar de vivir la misma situación, logra una reparación de este hecho a partir de un matrimonio satisfactorio e hijos que le retribuyen el afecto entregado; mientras que el narrador, a partir de la misma infancia, no logra superar este hecho que tiene consecuencias directas en el trato con su hijo. Así, existen dos posiciones subjetivas que se interrelacionan a partir del hecho del suicidio de Sebastián y que permiten que el narrador pueda comenzar a reparar el trauma generado por este hecho y por la relación con su hijo. Por otro lado, es importante destacar cómo este personaje permite también reflexionar sobre el concepto de la felicidad, el que está vinculado a las concepciones del amor que se exponen en la obra. Sobre esto, el narrador señala con relación a Ester:

Su matrimonio iba bien y ella y su marido, Pablo, eran padres de tres hijos, dos de los cuales les habían dado nietos. Vivía en una hermosa casa dentro de un bello terreno, disponía de un auto para ella sola y los martes por la noche se juntaba con sus viejas amigas del colegio a jugar a las cartas y acordarse de los empolvados tiempos. Una vez al año iba a las termas con su esposo y después de Navidad se arrancaban por dos meses a la casa que tenían en la playa. A los cincuenta y dos años Ester era una mujer feliz, y muy convincente en su felicidad. (Lillo, 2010, p. 32)

El narrador asocia la felicidad al cumplimiento del estándar de vida que debe poseer una familia en la sociedad chilena, con bienes materiales y actividades sociales de esparcimiento, lo que en su caso no cumple al ser un hombre solitario con escasos vínculos afectivos. En este sentido, el no cumplir con el estándar de la felicidad es un elemento que se asocia a su concepción del amor, ya que esta se encuentra centrada en su persona, con

una vida carente de relaciones o actividades sociales, lo que puede entenderse como un fracaso de cumplir con expectativas. Así, al no sentirse feliz por un fracaso en responder al ideal de persona en la sociedad, sus vínculos afectivos se ven truncados y potencian el trauma vinculado a la difícil infancia y al suicidio de su hijo. Es relevante mencionar que el no cumplir con expectativas tiene un vínculo claro con otro de los grandes temas de la narrativa de Carver y Fante -y en menor medida de Bukowski- referente a cumplir el sueño americano, algo que tampoco ha sido abordado por la crítica en el realismo sucio latinoamericano.

La madre de Sebastián y ex pareja del narrador, Nena, es otro de los personajes destacados, quien no ve al narrador desde que lo abandonó y dejó a su hijo con él. La conversación que tiene con el narrador se lleva a cabo en los últimos capítulos de la obra, en donde la reflexión sobre el vínculo afectivo que tiene con Sebastián ya tiene matices, logrando comprender ciertas situaciones en su relación que provocaron que este se alejara y se terminara quitando la vida, motivado por las conversaciones que ha tenido con su pareja y hermana. Cabe destacar que Nena es una mujer que vive las relaciones de pareja desvinculada de las normas sociales y que contrae matrimonio con el narrador solo por capricho. En este matrimonio se suceden diferentes hechos de violencia que terminan con la separación de la pareja, relación en la que se evidencian las dos posturas de “De qué hablamos cuando hablamos de amor” con una postura de Nena asociada a las pasiones en el amor de pareja como el personaje de Terri⁶ y un narrador que solo esperaba sensaciones agradables, asociado al personaje de Mel. Esta afectividad vinculada a las relaciones de pareja es relevante dentro de la temática central de la novela, ya que ambos tuvieron una relación afectivamente negativa de la misma forma que la vivieron como pareja, a pesar de las dos visiones diferentes sobre como experimentar el amor. Sin embargo, Nena se mantiene en gran medida alejada de su hijo sin querer involucrarse en su muerte, sobre lo que menciona: “Si a mí me importara habría ido a tu casa y te habría exigido ser parte de su muerte” (Lillo, 2010, p. 107), al igual que se alejaba como pareja del narrador y como madre en la infancia de Sebastián. Al final de la conversación el narrador le señala a Nena que: “No fuimos capaces de amar a un hijo cuando tenía más dificultades, no fuimos capaces de comunicarnos con él o no tuvimos el valor o no nos importó su futuro” (Lillo, 2010, p. 107), dando cuenta de un cambio en su postura y profundizando en otros temas, como el perdón. Cabe destacar que este es el segmento menos carveriano de la obra, en el sentido de que no asistimos a una confrontación entre posturas sobre el amor, siendo más una exposición sobre el cambio en el pensamiento del narrador a partir de un móvil afectivo y estableciendo al perdón como tema central del segmento narrativo. El perdón, sin embargo, es otro de los grandes temas del subgénero del *dirty realism*, presente en obras del mismo Carver, como el relato “Parece una tontería” (1983); en novelas de John Fante como *Espera a la primavera*, *Bandini* (1938), o en otros relatos del mismo Lillo en el caso de Latinoamérica, como el cuento “Diente de León” (2010), con la particularidad

6 El personaje femenino que no responde a las normas sociales en las relaciones de pareja resulta relevante para el subgénero del realismo sucio latinoamericano, ya que está presente en varias narraciones del *dirty realism*, como el cuento “Perder los papeles” de Richard Ford, o la novela *Los subterráneos* de Jack Kerouac, este último una de las principales influencias del subgénero.

que todas estas narraciones abordan el perdón desde la intimidad de los personajes y los vínculos padre-hijo. El perdón, permite establecer una diferencia entre la narrativa de Carver y Lillo, con la de autores como Bukowski, ya que en el caso de este último hay una tendencia de a vivir el presente en los personajes, mientras que los primeros, a partir de elementos como el perdón, reflexionan con el futuro en mente y sus acciones tienen en cuenta esta temporalidad. Esto ha sido abordado por Hemmingson (2008), quien señala que los personajes de Bukowski aceptan un destino sin mayores cuestionamientos, mientras que en Carver los personajes tienen la esperanza de vivir mejores días, los que en este caso se asocian al perdón. Cabe mencionar que esta tendencia al presentismo a la manera de Charles Bukowski es la que se ha considerado en los acercamientos a definir el realismo sucio latinoamericano, asociado a la marginalidad o la pobreza, con la supervivencia en el día a día como tema característico, sin cuestionamientos sobre el porvenir dentro de las reflexiones.

El último personaje relevante asociado al narrador es el mismo Sebastián, quien aparece en los momentos finales de la obra en forma de alucinación del narrador, cuando este se dirige al mar a dejar las cenizas de este hijo recién fallecido. La conversación comienza de la siguiente manera:

-Explícame el significado de la paternidad -dice Sebastián con timidez, distinto al joven que hace un rato me pidió que lo insultara.

-Amor -contesto sin dudar, sin pensarlo siquiera

-¿Una sola palabra?

-¿Sabes tú lo que es el amor? -le pregunto-. ¿O la muerte te borró todo gesto de amor, todo conocimiento?" (Lillo, 2010, p. 122).

De esta forma, se expone un cambio en la percepción y postura del narrador con el significado del amor, motivado por la intimidad compartida con los anteriores personajes y movilizado por sus vínculos afectivos, los que lo llevaron a repensar la relación que tuvo con su hijo y resignificar para sí el concepto de amor. En este punto es importante cómo la masculinidad se involucra con el rol de padre, ya que el personaje principal cambia desde un hombre que responde a los estereotipos sobre su género, a uno que va matizando esta estructura a partir de las conversaciones que lleva a cabo con los otros personajes -que vale destacar, son mujeres-, abriendo la posibilidad del cambio al apartarse de estos marcos y finalizando en esta "reunión" con su hijo. Al igual que el perdón, este aspecto de la masculinidad representa una diferencia con la narrativa asociada a Bukowski ya que este es uno de los elementos característicos del autor y se ha asociado también a un elemento que define el subgénero en el continente, en obras como *El rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo o *Lodo* (2002) de Guillermo Fadanelli⁷, pero que, como vemos en estas obras de Carver y Lillo, no es

7 Es de importancia reiterar que estos autores son algunos de los más estudiados en relación con el realismo sucio, en los que se mantiene la tendencia de reducirlos casi en exclusivo a la presencia de la violencia o la marginalidad, en donde la masculinidad es uno de sus aspectos más señalados en vínculo con aquellos temas.

algo que defina por completo al subgénero y puede tener matices a partir de la relación con otros escritores.

Este cambio se ve completo cuando llevan a cabo lo que el hijo llama un “acto de amor”, el cual señala Sebastián: “es compartir un espacio, esta camioneta y la playa que nos espera. Si eso no se llama amor no sé qué puede llamarse así” (Lillo, 2010, p. 123). En este caso existe una reparación de la experiencia traumática del suicidio del hijo y de la relación que esta da cuenta, a partir del espacio más íntimo del narrador y motivado por las experiencias compartidas con otros personajes de la obra, logrando cierta tranquilidad y un vínculo afectivo que permite en parte el perdón. Esto se complementa con una de las últimas intervenciones del narrador en la conversación con su hijo, quien le señala: “¡Te quiero, hijo! -le confieso porque sé que esta es la última vez que estaremos juntos, la última vez que vea sus heridas y escuche su voz, a pesar de que las heridas pueden ser el recuerdo de lo que vi en la morgue y su voz la que sonaba a los dieciséis años-” (Lillo, 2010, p. 131), concentrando el perdón y la superación del estereotipo masculino de la figura paterna en su redención al hacer lenguaje el cariño hacia su hijo. Sin embargo, en la novela aún se mantiene este debate sobre el amor, pero ahora referente al suicidio. El narrador le menciona a Sebastián que: “La crueldad puede ser también un sinónimo de entrega, eso lo leí una vez en alguna parte” (Lillo, 2010, p. 128), marcando un claro vínculo con el relato de Carver y abriendo nuevamente la discusión sobre el amor en los últimos apartados de la obra.

Un último aspecto para destacar de la obra es su cierre, en donde el narrador se encuentra con una mujer de edad avanzada que trabaja cuidando casas en el lugar donde el personaje principal fue a esparcir las cenizas de su hijo Sebastián. Esta le señala que en ese espacio fue asesinado su hijo en la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet en el año 1973, lanzado desde el cerro más alto del lugar, y cuyos restos solo pudo recuperar en la década de los 90. En un momento de la conversación llevan a cabo el siguiente diálogo:

-¿Qué pasó con su hijo?

-Se suicidó. Se cortó las venas en la casa de una amiga.

-¿Qué terrible! ¿Era muy joven?

-Veintidós años.

-¿Pobre niño! ¿Estaba enfermo quizás?

-No servía para nada, no debió haber nacido porque fracasaba en todo.

La vieja no parece escandalizarse con mis palabras

-Pero usted lo quería igual -afirma. (Lillo, 2010, p. 142)

En este fragmento se evidencia, que, a pesar del cambio del narrador a partir de la muerte de Sebastián, no puede compartir su experiencia con cualquier persona, ya que necesita de un espacio propicio para compartir su intimidad y afectividad, lo que sí es posible -con sus particulares matices- con personajes como Ana Luisa o Ester, que son parte de su círculo cercano y con quienes comparte un espacio propicio para dar cuenta y reflexionar sobre estos aspectos. Sin embargo, en el cierre de la obra, luego de que la

anciana comparta una experiencia similar a la vivida por el narrador, en donde la mujer imaginó conversar con su hijo luego de muerto, se va abriendo este espacio, en el que existe la posibilidad de que el narrador le exprese los cambios experimentados a partir del accionar motivado por su afectividad, en la forma de encarar el suicidio de su hijo a partir de la identificación con la experiencia de la anciana.

Cierre

La novela *Este libro vale un cadáver* de Marcelo Lillo, permite abordar la dimensión afectiva e íntima en las relaciones padre e hijo a partir de la pregunta “de qué hablamos cuando hablamos de amor”, mismo nombre del relato de Raymond Carver y cuya premisa mantiene varios puntos de contactos con la obra de Lillo, evidenciando de esta forma una relación temática entre los autores que da cuenta de otros vínculos entre el *dirty realism* y el realismo sucio latinoamericano. Además de esto, se presenta el diálogo elemento fundamental en la forma de abordar las problemáticas expuestas, siendo la principal herramienta de los autores para expresar las diferentes posturas sobre temas controversiales dentro de la esfera pública, como la obligación de amar a los hijos en el caso de Lillo o el vínculo entre el amor y la crueldad en el caso del autor norteamericano. Este último aspecto es fundamental y otra dimensión sobre el subgénero a considerar como relevante, ya que las temáticas controversiales suelen cruzar este tipo de narrativas tanto en Norteamérica como en Latinoamérica, aspecto no trabajado por la crítica. Así, a partir de estas relaciones se permite ampliar la discusión sobre qué entendemos por realismo sucio latinoamericano, considerando otros elementos a nivel temático en su vínculo con el subgénero norteamericano del *dirty realism*, como lo son en este caso los afectos y la intimidad, los que permiten además destacar otros temas relevantes como el perdón, el fracaso y una esfera más amplia en relación con la masculinidad.

LEAL ULLOA, F. Este libro vale un cadáver: affections and intimacy in realismo sucio latinoamericano. **Revista de Letras**, São Paulo, v.63, n.2, p.27-40, 2023.

- **ABSTRACT:** *The novel Este libro vale un cadáver (2010) by Marcelo Lillo is one of the key works within the recent production of the so-called realismo sucio latinoamericano. Its importance lies in the fact that it shows the relationship with fundamental authors of this subgenre, especially with the figure of the North American writer Raymond Carver. This link manages to account for another part of realismo sucio latinoamericano, which has been associated almost exclusively with Charles Bukowski, linked to marginality and violence. Based on a comparative study with Carver's short story "What we talk about when we talk about love", it is proposed that in this novel the affections and intimacy are central in the relationship of realismo sucio latinoamericano with the North American subgenre, aspects that have been left aside in its definition.*
- **KEYWORDS:** *Realismo sucio; dirty realism; affections; intimacy.*

REFERENCIAS

- ARCOS PAVÓN, M. El Realismo sucio en Pedro Juan Gutiérrez: Animal tropical. **Centro Virtual Cervantes**, Madrid, p.21-25, 2012. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/brasilgia_2012/04_arcos.pdf. Acceso en: 7 ago. 2024.
- BIRKENMAIER, A. El realismo sucio en América Latina: Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez. **Miradas**, Cayo la Rosa, Cuba, n.6, p.1-4, 2004.
- BUFFORD, B. (ed.). **Dirty Realism: New Writing from América**. Cambridge: Granta, 1983. p.1-4.
- CAMINA DEL AMO, M. **La intimidad de la mirada**: El habitar a través de las moradas de Santa Teresa. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2013.
- CARVER, R. **De qué hablamos cuando hablamos de amor**. Barcelona: Anagrama, 2019.
- CLARK, R. Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver's 'Cathedral'. **Journal of Modern Literature**, Bloomington, v.36, n.1, p.104-118, 2012.
- CLOUGH, P.; HALLEY, J. **The affective turn: Theorizing the social**. Durham: Duke University Press, 2007.
- DE BARBIERI, T. Sobre los ámbitos de acción de las mujeres. **Revista Mexicana de Sociología**, Ciudad de México, v.53, n.1, p.203-220, 1991.
- ECHAVARRÍA, I. Epílogo. In: LILLO, M. **De vez en cuando, como todo el mundo**. Santiago de Chile: Lumen, 2018. p.407-418.
- FUENTES, M. Raymond Carver: la disolución de la otredad. **Casa del tiempo**, Ciudad de México, v.32, p.28-32, 2018.
- GUEVARA, E. Intimidad y modernidad. Precisiones conceptuales y su pertinencia para el caso de México. **Estudios sociológicos**, Ciudad de México, v.23, n.69, p.857-877, 2005.
- GUTIÉRREZ, R. Adiós a Macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v.14, n.26, p.52-70, 2009.
- HAN, B-C. **La agonía del Eros**. Barcelona: Herder, 2014.
- HARDT, M. Foreword: what affects are good for. In: CLOUGH, P. T. (ed.). **The Affective Turn**. London; Durham: Duke University Press, 2007. p.IX.
- HEMMINGSON, M. **The dirty realism duo**. San Bernardino: Borgo Press, 2008.
- LILLO, M. **Este libro vale un cadáver**. Santiago de Chile: Random House Mondadori, 2010.

MACÓN, C. Giro afectivo y reparación testimonial: el caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad. **Mora**, Buenos Aires, n.21, p.63-87, 2015.

MATA PIÑEIRO, M. Peleando a la contra: Charles Bukowski y la posición del realismo sucio en la contracultura del siglo XX. **AusArt**, Leioa, v.5, n.1, p.169-177, 2017.

MAY, C. Marcelo Lillo, ex profesor de castellano, escritor. **The Clinic**, Santiago, 12 jul. 2009. Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2009/07/12/marcelo-lillo-ex-profesor-de-castellano-escritor%E2%80%9Ca-los-alumnos-hay-que-ensenyarles-como-hacer-el-amor-como-limpiarse-el-poto/>. Acceso en: 7 ago. 2024.

MORAÑA, M. Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas. *In*: MORAÑA, M.; SÁNCHEZ, I. (ed.). **El Lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América latina**. Madrid: Iberoamericana: Vervuert, 2012. p.313-338.

MOYANO, S. Teoría del afecto en la literatura y el arte: en la representación y más allá de la representación. **Athenea digital**, Bellaterra, v.20, n.2, p.1-25, 2020.

NGAI, S. **Ugly Feelings**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

PEÑA MARTÍN, C. El discurso de la intimidad. *In*: CASTILLA DEL PINO, C. (ed.). **De la intimidad**. Barcelona: Crítica, 1989.

SOLANA, M. Afectos y emociones: ¿una distinción útil?. **Revista Diferencia(s)**, Buenos Aires, n.10, p.29-40, 2020.

TEJEDA, F. Charles Bukowski, pensador decadentista. **La Colmena**, Ciudad de Mexico, n.48, p.79-86, 2005.