

Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra

María Belén Contreras
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Rodrigo Zamorano Muñoz
University of California Los Angeles

En este artículo proponemos una lectura de la tercera novela de Alejandro Zambra, *Formas de volver a casa*, con el fin de explorar las consecuencias éticas del uso de la autoficción en ella. En esta obra, la representación autoficcional permite narrar una versión veladamente moralizante de la historia chilena de las últimas cuatro décadas. Analizaremos cómo la novela intenta cerrar la distancia que separa al autor ficcional, que también es el narrador y protagonista, del autor empírico. La versión de la historia chilena que así se cuenta, y el posicionamiento ético implícito en ella, está reñida con la enunciación “de voz baja” que la novela intenta explícitamente construir, enunciación que está definida por la estética intimista y minimalista que Zambra ha explorado temática y estilísticamente en sus distintas obras. Tomamos la formulación “de voz baja” de la escritora chilena Alejandra Costamagna, quien explica las razones que la llevaron a reescribir en forma de cuento su novela *En voz baja*, de 1996, en los siguientes términos: “al volver a leerla me pareció una completa desconocida. No era un asunto de sintaxis ni de articulación de párrafos ni de tiempos verbales. Mi mayor distancia era con el tono. Yo ya no me encontraba ahí, en esa voz baja que no me parecía nada de baja por lo demás. En vez de silencio, ahora escuchaba ruidos, sobrexplikaciones, personajes-maqueta y un lenguaje altisonante” (70). Las palabras de Costamagna evidencian la disyunción existente entre el tono explícitamente buscado en su primera novela con la “grandilocuencia” efectivamente desplegada por el texto, disyunción que Zambra parece repetir.

Publicada el año 2011, *Formas de volver a casa* ha sido leída como la parte final de una saga tripartita junto a las novelas *Bonsái*,

de 2006, y *La vida privada de los árboles*, de 2007. Las tres están conectadas formal, estilística y temáticamente, conexión que no ha pasado desapercibida para los críticos. Nicolás Vicente ha propuesto que en realidad se trata de variaciones en torno a una misma obra, en un arco que “traza un recorrido que va de lo íntimo a lo público” (212). En una entrevista con el autor, Vicente señala: “La presente entrevista busca poner en diálogo al entrevistado con la hipótesis de que sus tres novelas [*Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*] pueden ser entendidas como una sola novela innominada, en la que se da cuenta del proceso de formación de un escritor (Künstlerroman)” (211).¹ En términos formales, se trata de tres *nouvelles* o novelas cortas, publicadas en el marco de una declarada preferencia del autor por las formas breves. Estilísticamente, Zambra ha hecho de una prosa minimalista y de tono melancólico una marca personal, y los temas abordados por el autor son también recurrentes: “la atmósfera ochentera, la familia en crisis, los años en un colegio de alto rendimiento, las relaciones de pareja fallidas y las tiranteces entre padres e hijos” (98), como bien los identifica la crítica Patricia Espinosa.

El estilo minimalista-intimista de la saga está delineado en *Bonsái*, donde el árbol miniaturizado es una imagen según la que se modela tanto el estilo de la novela como la novela misma. Se trata, según las irónicas palabras del narrador, de un relato breve en el cual “prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (Zambra 72). Por otra parte, el uso de recursos metaficcionales es también evidente desde el primer párrafo de *Bonsái*, en el cual leemos: “Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura” (13). Nos interesa recorrer el arco que va desde esta declaración autorreflexiva de que “el resto es literatura”, en la primera página de *Bonsái*, hasta la declaración no explícita, pero insistentemente sugerida en *Formas de volver a casa* de que lo que se narra en esta última “es *más que* literatura”.

La representación autoficcional es crucial para este gesto, ya que le permite al autor ficcional imponer desde el texto una interpretación del mismo, interpretación que se identifica con la del autor empírico.

A partir de esta convergencia, leemos la configuración de un autor ficcional que es figura de autoridad en el texto, y la imposición de lo que Jacques Rancière denomina una lógica policial, en la que el autor decide soberanamente sobre la interpretación de su obra. En este artículo, nos referiremos en un primer momento a las consecuencias éticas del uso de la autoficción en la novela: el cierre de la distancia entre el narrador y autor ficcional de la obra y el autor empírico. Posteriormente, analizaremos el modo en el que se problematiza la historia chilena reciente en la novela, para luego referirnos a las lecturas críticas que se han dedicado a la obra, las cuales muestran los efectos del cierre al que nos referimos. Finalmente, sugeriremos una comparación entre el uso de la autoficción en *Formas de volver a casa* y otras obras literarias estilísticamente afines que buscan abrir lecturas múltiples en vez de restringirlas.

I. AUTOR Y AUTORIDAD

Existe una tensión, central en *Formas de volver a casa*, entre una ética enunciativa asociada a una poética minimalista-intimista a la que Zambra ha suscrito explícitamente, y una solapada grandilocuencia discursiva que finalmente refuta dicha enunciación “de voz baja”.² La tensión a la que nos referimos es particularmente problemática en un contexto de cuestionamiento de cierto relato político nacional en torno a la herencia de la dictadura. Para este cuestionamiento desde la ficción, al igual que otros narradores de la postdictadura, Zambra recurre a la construcción de una voz dubitativa, abiertamente subjetiva, a la fragmentariedad del relato en primera persona singular, a la pretensión de contar una historia desde abajo, un relato deliberadamente parcial e íntimo que se opone a la Historia. Sin embargo, en *Formas de volver a casa*, esto termina haciéndose en un tono acusador y moralizante que pretende administrar inocencias y culpabilidades generacionales (con los padres y madres de un lado y los hijos e hijas –niños o adultos– del otro).

Es por esto que, a pesar de que explícitamente declara evitarlo, el texto de Zambra está marcado por una lógica policial que se esfuerza en imponer una lectura única del texto desde el texto mismo. Esta lógica policial se articula mediante el uso de la autoficción, lo que Gérard Genette llama metalepsis de autor. Genette indica que algunos usos de la metalepsis de autor operan la ruptura cabal y plena de la “ficción (en el sentido de *convención*) inherente a la narración

novelesca”, ruptura que tiene como consecuencia “‘dejar al desnudo el procedimiento’, como decían los formalistas rusos, esto es, develar— aunque fuera de paso— el carácter imaginario y modificable *ad libitum* de la historia contada, rasga[ndo] de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción” (26-7). Genette añade inmediatamente que si bien “[n]ada es ingenuo en ese contrato . . . rasgarlo tampoco deja de entrañar una transgresión que no puede menos que dañar la famosa ‘suspensión voluntaria de la incredulidad’ en pro de una suerte de complicidad o guiño” (27). Zambra utiliza este recurso literario para sugerir la coincidencia de la voz del narrador-protagonista y autor ficcional con la del autor empírico, naturalizando de este modo la voz narrativa en vez de llamar la atención sobre el artificio que la hace posible. La búsqueda de esta coincidencia es una estrategia de la novela de Zambra permitida en parte por el juego de distancias que define la enunciación literaria. Como Michel Foucault plantea en su célebre ensayo “¿Qué es un autor?”:

Es bien sabido que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre de primera persona, el presente indicativo, los signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado del locutor ficticio; la función autor se efectúa en la misma escisión —en esa partición y en esa distancia—. (342-43)

Mediante el uso de la autoficción, Zambra juega con esta partición y esta distancia, pretendiendo cerrar el hiato entre el yo enunciativo del autor ficcional en la novela y la voz del autor empírico.

Proponemos que en el texto tiene lugar una auratización de la figura del autor que transforma en imperativa la referencia al autor empírico, interponiendo dicha figura entre la novela y el lector y haciendo del autor ficcional una figura de autoridad que custodia las lecturas de su propio texto. Walter Benjamin define el aura como “[u]na singular trama de tiempo y espacio: aparición única de una lejanía por próxima que sea” (169). Gravitante en esta definición

es la singularidad –la calidad de única– de aquella lejanía remota o próxima que aparece. Cuando nos referimos, a lo largo de este artículo, al cierre de la distancia que separa al autor ficcional de *Formas de volver a casa* del autor empírico de la novela, estamos pensando en la aparición única de esta lejanía (por próxima que sea) que le concede a la figura del autor su halo de singularidad. Esta auratización en vez de abrir posibilidades de lectura, las cierra. El autor decide soberanamente cómo se debe leer su narración.

Es importante señalar que no ponemos en cuestión la necesidad o la validez de una interrogación en torno a la memoria o a los efectos de la dictadura en la sociedad chilena. De hecho, “[e]l problema no concierne . . . a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo” (Rancière 57). Para el filósofo Jacques Rancière, la eficacia de lo político en el arte se relaciona con la ausencia de una causalidad mecánica, con una indecidibilidad (en el sentido de que la relación del espectador con la obra no está decidida de antemano por el autor, ni encriptada en la obra misma), y con una indeterminación en relación a la mirada del espectador y al contexto específico de recepción de la obra. En el marco de este análisis, planteamos que la novela de Zambra no busca sustraerse a “todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (Rancière 59). Lo que busca, de hecho, es asegurar la existencia y la predominancia de ese *continuum*. Por ello es posible plantear que *Formas de volver a casa* está signada por una lógica policial, por un “reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales” (64) que es, en parte, efecto de la posición privilegiada que se asegura el narrador-autoridad en la arquitectura de la novela, la cual determina a su vez un rol específico para los lectores. Dan cuenta de esta situación algunas lecturas que la crítica ha dedicado a la novela, que están dominadas por lo que la obra dice de sí, por el modo (y los contenidos) de lectura que ella impone al lector. Entre estas lecturas, la más común es la de la delimitación generacional: la inclusión de Zambra usualmente como una de las figuras centrales en un grupo de escritores y escritoras en cuyas obras se reconoce la época actual. Existe cierto *consenso*³ crítico con respecto a cómo leer la novela al que nos referiremos más adelante.

2. NIÑOS PERDIDOS

Formas de volver a casa se divide en cuatro secciones –“Personajes secundarios”, “La literatura de los padres”, “La literatura de los hijos” y “Estamos bien”–, mientras que está temporalmente enmarcada por dos eventos: el terremoto de 1985 y el de 2010. Los terremotos como puntos claves del enmarque temporal permiten referir las transformaciones de la situación política chilena mediante dos momentos distintos, pero estrechamente conectados: por una parte, los últimos años de la dictadura, y por otra, la víspera del retorno al poder –esta vez por medio de una elección democrática– de la derecha política con el triunfo de Sebastián Piñera en la elección presidencial. Por supuesto, la novela es en parte una interrogación en torno a cómo es posible que la derecha, heredera política e ideológica de la dictadura y defensora de su legado, retorne al poder en Chile, cuando hay aún tantas deudas morales, políticas y judiciales sin saldar.⁴ Así, el terremoto de 2010 puede leerse como una repetición o réplica –telúrica y política– del terremoto de 1985: el Golpe Militar y el retorno de la derecha al poder se conciben como cataclismos sociales. De acuerdo con esta lectura, *Formas de volver a casa* se escribiría no sólo en el momento de la réplica, sino también haciendo uso de un derecho a réplica generacional.⁵

“Personajes secundarios”, la primera parte de la novela, gira en torno a los recuerdos de infancia del narrador y de cómo la cotidianidad de su vida infantil se ve temporalmente interrumpida por la aparición de Claudia, su vecina pocos años mayor que él, quien le pide que por favor vigile a su tío Raúl, el vecino de la casa contigua a la del niño. Es en la segunda sección del libro, titulada “La literatura de los padres”, donde se escenifica la *mise en abyme* de la novela y donde comienza el juego autoficcional que se sostiene hasta el final de la misma. Leemos en el párrafo con el que comienza esta parte del libro:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me gusta el sonido, tampoco. Claudia.

Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio. (53)

Desde el primer momento en que la voz narrativa autoficcional irrumpe en el texto, realiza una demarcación generacional que sirve para inscribir su discurso. Esto a propósito del nombre del personaje Claudia, cuya falta de apellido es un alivio para el narrador, lo que puede atribuirse a las ansiedades en torno a la posición y el rol de la clase media en el contexto dictatorial y postdictatorial que atraviesan la novela en su totalidad.⁶

La segunda sección gira en torno a la relación del narrador autoficcional con Eme, su ex pareja y alter ego en versión adulta de Claudia, y en torno al proceso de composición de la novela. De este modo, se instala el ejercicio de escritura del texto como motor de la narración, básicamente en la forma de un problema: cómo narrar la historia que se desea contar, en qué tono, con qué voz:

Lo que pasa Eme, pienso ahora, un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme. O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo, convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando. (55)

Se ponen en escena en este pasaje las dudas y vacilaciones del narrador en la búsqueda de una voz adecuada a la historia que desea contar. Se anhela una voz firme, segura, que no es la propia, y la mejor prueba de que no se posee esa voz anhelada es la imagen del autor impotente –un poco borracho y en espera– frente a la página en blanco. La explicitación del titubeo del narrador autoficcional trabaja a favor de su propia configuración en cuanto personaje, ya que dicha indecisión se enuncia en un discurso que llama la atención sobre su pretendida fragilidad. Sin embargo, ya se ha optado por una voz particular para articular el juego autoficcional que dominará gran parte de la novela: la voz narrativa es como la de un personaje secundario, la de quien prefiere observar a participar, una voz dubitativa, de tono menor, melancólica. La voz de un hijo perdido en “la novela de los padres”.

El enmarque generacional del discurso se enfatiza con regularidad a lo largo de *Formas de volver a casa*, con frecuencia

–aunque no exclusivamente– con respecto a “los padres”. A modo de ejemplo leemos:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndonos y también refugiándonos, aliviados en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer. (56-57)

La “novela” remite acá a una suerte de relato maestro, a un ámbito adulto marcado por la violencia y del cual los niños están excluidos. Es la historia de la descomposición de este relato lo que sirve de marco para el desarrollo del personaje narrador, su formación como escritor, la pérdida de su inocencia en cuanto hijo. Es revelador, asimismo, el uso del pronombre “nosotros”, que instala la pregunta por la identidad de ese plural. La respuesta que el texto ofrece es tautológica: ese “nosotros” es el pronombre para referirnos a nuestra generación. Pero, de nuevo, ¿de quién?: “Recibo la historia como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. Es la historia de mi generación” (96). El discurso del narrador pasa con facilidad de la primera persona singular a la plural, y este desliz se repite a lo largo de todo el texto. La caracterización que el narrador opera del “nosotros” infantil-generacional encuentra su justa imagen en la referencia a Berta Bovary, el personaje de Gustave Flaubert condenado a sufrir injustamente por las negligencias y torpezas de sus progenitores.

Sin embargo, *Formas de volver a casa* es un relato marcado por la culpa, por una tensión que no logra resolverse en la distribución de responsabilidades entre los personajes. En este escenario, y como es habitual en Zambra, las mujeres salen poco favorecidas: se trata, como en *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, de historias de hombres abandonados por mujeres, (Emilia y María, en *Bonsái*; Verónica, en *La vida privada de los árboles*; Claudia, Eme, quizás incluso la madre, en *Formas de volver a casa*), y que, de un modo u otro, resienten este abandono. Lo que complica el cuadro, en esta última obra, es que la madre no sólo ocupa un lugar en la novela familiar del narrador, sino

que también representa a las madres de toda una generación. En una novela que intenta insistentemente establecer una línea demarcatoria que separe a víctimas de cómplices de la dictadura, el gesto acusador que apunta a los propios padres (indolentes cómplices de la dictadura por apolíticos, según el juicio del narrador) resulta ser profundamente culposo, ya que “el juicio es más bien demoledor” (Amaro 122). El problema no sólo es el actuar o no actuar de los padres durante la dictadura, sino también la posición desde la que se realiza la acusación: el hijo es un intelectual cuya vida, ocupaciones, valores y hábitos difieren considerablemente de la de sus padres. Esta distancia social que separa al hijo adulto de sus padres está representada en la novela por las diferencias en sus preferencias literarias, entre otros elementos.

El sentimiento de culpa que permea la novela también emerge del problemático y ambiguo estatus de la nostalgia en ella. Señalada desde el título, y presente a lo largo de toda la narración, la nostalgia a la vez seduce y desagrada al narrador, para quien, sin embargo, es uno de los principales modos de relación con su pasado (nostalgia por la infancia, nostalgia por la casa familiar, nostalgia por los días en que aún era pareja de Eme): “Pero estoy contra la nostalgia. No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia” (Zambra 62). Pero ¿cómo añorar una infancia en dictadura? ¿Qué hacer con la seducción que esa época oscura ejerce sobre quien ve en ella la cifra del fracaso de toda una generación?

Es significativo para este análisis que la fecha de publicación de la novela de Zambra sea el año 2011, año durante el cual se desarrollaron en Chile diversas protestas políticas lideradas por estudiantes de enseñanza superior y secundaria a nivel nacional. Estas manifestaciones estuvieron motivadas por la disconformidad con el sistema educativo del país y han sido caracterizadas como una de las más grandes desde el retorno a la democracia por su alta convocatoria.⁷ La caracterización generacional realizada por Zambra en *Formas de volver a casa*, según la cual los niños “nacidos en dictadura” serían víctimas y testigos silenciosos, personajes secundarios en la historia de sus padres, contrasta ostensiblemente con la agencia movilizadora de los movimientos sociales encabezados por niños y adolescentes de la generación de los “nacidos en democracia”. En una novela que cuestiona de forma insistente las relaciones intergeneracionales, es llamativo que Zambra no represente a los jóvenes que desmentirían la hipótesis de la parálisis castradora. A pesar de que el texto pretende

construir delimitaciones generacionales y tematiza los procesos políticos de la historia chilena reciente, el relato de Zambra únicamente se sustenta en el pasado y no hay mención alguna al conflicto de los estudiantes.⁸

3. CRÍTICA E IDENTIFICACIÓN

A medida que la novela avanza es cada vez más evidente el intento de confundir en ella las voces del narrador ficcional con lo que se supone es la voz del autor empírico. De modo insistente, *Formas de volver a casa* parece querer cerrar la distancia que la autoficción en tanto artificio permite abrir. De hecho, la novela pretende ignorar el artificio en el mismo momento en el que extrema su uso. Como anunciábamos anteriormente, ya no: “el resto es literatura”, sino: “esto es más que literatura”. En las páginas finales, el narrador-autor relata su encuentro con su amigo Diego, versión ficcional del escritor chileno Diego Zúñiga:

Hablamos sobre mi novela, pero también sobre la novela que Diego publicó hace poco y que leí semanas atrás [la referencia es a *Camanchaca*]. Le digo que me gusta, intento precisar por qué me gusta. Pienso en una escena en especial. El protagonista viaja a Buenos Aires con su padre y le pide un libro. El padre se lo compra y a manera de aprobación lo abre y dice “es resistente”.

Eso no lo inventaste, le digo. Esas cosas no se inventan. Diego ríe, moviendo la cabeza como si bailara heavy metal. No, no lo inventé, dice. (157)

Consideramos esta escena reveladora de la dinámica aquí analizada. Se apela a una inmediatez de la experiencia representada que desea refutar desde el mismo texto la mediación que lo constituye como material para la narración: “Eso no lo inventaste”. ¿Cómo sabe esto el narrador? ¿Qué criterio constituye la medida, el parámetro de autenticidad de una experiencia, que permite acceso a ella aún a pesar de la mediación y para presentarla en un texto literario como algo que es más que literatura? El comentario del narrador ilumina retrospectivamente la obra en la que se encuentra inscrita: la experiencia que se narra en esta novela es demasiado auténtica para ser invención literaria. Por lo tanto, quien posee estas experiencias en

Formas de volver a casa –la figura en la que coinciden el narrador y el autor ficcional– tiene una preeminencia interpretativa. Después de todo, son sus experiencias. En este caso la remisión al autor de carne y hueso no puede sino clausurar posibilidades de lectura porque el juego finalmente remite a él y, sobre todo, porque la obra contiene los parámetros de su propia interpretación, ofrecidos por el mismo narrador-autor en la novela.

La crítica Patricia Espinosa se ha referido a estas operaciones en su reseña de *Facsimil*, la siguiente novela de Zambra. Espinosa habla del “afán del libro de convertirse en un texto generacional” y de cómo –gracias al deseo autoral de instalar una narrativa cerrada de los hechos históricos referidos en el libro– “la pretendida interactividad del volumen convoca recuerdos que estandarizan el pasado y la nostalgia”. Espinosa agrega que, de este modo, “[l]a memoria se convierte en un cliché, desasido de intimismo, desbordante de exterioridad y transparencia. Todo sea para que el gesto generacional resulte intacto, sosteniéndose en una ‘política de los acuerdos’ de la memoria” (98). Por cierto, la búsqueda de una voz capaz de articular un relato generacional no es ajena a Zambra, y es posible rastrear su progresiva emergencia en la obra del autor: si bien creemos que dicha búsqueda está ausente o es muy sutil en *Bonsái*, ya comienza a notarse en la forma en la que se aborda la masculinidad y la reconfiguración contemporánea de las relaciones familiares en *La vida privada de los árboles*, y es bastante explícita en *Formas de volver a casa* y *Facsimil*. Al respecto, la crítica Lorena Amaro escribe, refiriéndose a *Formas de volver a casa*: “en su novela, Alejandro Zambra utiliza la figura del niño para ir más allá del personaje/individuo que juzga su propia historia y la de sus padres. La novela pareciera decir que en los 80 todos fueron ‘hijos’ de un padre absoluto y tiránico” (126).

Por su parte, el filósofo chileno Sergio Rojas ha descrito la situación de los jóvenes narradores de la transición –grupo en el cual incluye a Zambra– en los siguientes términos: “la voz del narrador es la respuesta a una exigencia que lo excede: la de tener que *contar la historia*. He aquí el recurso a la memoria *en el lugar* de la historia” (235). Es por la radical ruptura con cualquier metanarrativa histórica coherente y abarcadora que, según Rojas, “los relatos que en la literatura chilena reciente se entregan a la elaboración de memorias secundarias, referidas a un pasado borroso y desconcertante, se desarrollan *en el lugar de la historia ausente*” (235). De algún modo,

operaría en estas narrativas una oposición implícita entre memoria e Historia (con mayúscula, la historia del gran relato histórico monolítico, único y sin fracturas). Se trataría de escrituras “en la[s] que reconocemos tanto un afán de hacer memoria, como una voluntad de dismantelar la idea de la ‘gran historia’” (239).

En una línea similar a la de Rojas, Amaro ha identificado en los relatos de filiación de la literatura chilena reciente –entre los que se encuentra la obra de Zambra que aquí analizamos– la utilización de “formas autobiográficas o autoficcionales” que “provoca[n] torsiones dentro del realismo a las que contribuye la introducción de la perspectiva infantil” (112). Como parte de un proyecto investigativo mayor en torno a las escrituras del yo, y sin dejar de reconocer la diversidad de voces dentro de la producción literaria chilena, Amaro señala que los recursos narrativos mencionados contribuyen a la creación de un “foco narrativo [que] propende a la desestabilización de los relatos, [que] los vuelve precarios y parciales, aunque en su fragmentariedad constituye igualmente un aporte a la reconstrucción de nuestra memoria [nacional] elidida” (112). En este punto disintimos de Amaro y Rojas, ya que es esta situación la que vuelve problemático el intento de homogeneización de la memoria que realiza veladamente Zambra en *Formas de volver a casa*. Si bien el relato intimista de Zambra se define a sí mismo como una ficción parcial, singular y fragmentaria, igualmente afirma un relato totalizador al pluralizar la voz particular del narrador-protagonista y autor ficcional, como hemos visto anteriormente.

Amaro reconoce en *Formas de volver a casa* “una deliberada construcción del autor”, que funciona en torno a la intertextualidad y a lo que ella denomina “cameos” de escritores en la novela, refiriéndose a la aparición de Alejandra Costamagna, Rodrigo Olavarría y Diego Zúñiga en el relato. Amaro interpreta esta construcción de la figura del autor como un intento de identificación generacional entre autores afines: la creación de “una especie de red cómplice, una red de hijos desacomodados, a-filiados” (117). Es interesante que esta identificación –que busca establecer dicha complicidad también con el lector, búsqueda de conexión afectiva de la que dan cuenta los muchos momentos confesionales de la novela– siga operando también en la instancia crítica. Un ejemplo paradigmático de esta situación, aunque no único, es el artículo que la crítica Alejandra Bottinelli dedica a Zambra *et al.* En dicho artículo, titulado “Narrar (en) la ‘Post’:

la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”, se presenta una versión más del mismo argumento, pero lo revelador es que Bottinelli incluso emula el estilo de los autores “de la Post”, para seguir su propia denominación: “Y declaro, además, que cuando haga de este texto una exposición (siempre patética) de una personal pertenencia a la generación de la que ellos [los autores estudiados] forman parte y que compartimos todos los nacidos cerca del Golpe, el lector tiene el derecho a desarrollar anchamente el rictus de desacomodo que ya viene formando en los labios. . .” (10). El texto de Botinelli se caracteriza, paradójicamente, por la ausencia de crítica en él, ya que no hay en su ensayo un cuestionamiento o una problematización real de las obras. Lo que encontramos, en cambio, es la reformulación de un argumento que ya se ha planteado numerosas veces con anterioridad, un deseo de periodización (el del relato generacional), y un afán de exhibir la identificación de Bottinelli con los autores y de exaltar sus figuras. A propósito de otro debate, Flora Süssekind ha escrito: “[q]uien se haya ‘atrincherado’ en cierto periodo histórico, con determinadas amarras discursivas, difícilmente logra mirar esta ‘casa de vidrio’ con ojos diferentes a los que sus propias circunstancias biográficas le otorgaron. De ahí que al interpretar el material ficcional contemporáneo se corre el riesgo de repetirlo tan sólo con dicción ensayística” (13-14). Creemos que su diagnóstico señala con precisión las limitaciones inherentes al tipo de aproximación que ensaya Botinelli.

La novela de Zambra extrema “ese movimiento de identificación que resulta indispensable para leer” (Derrida 99), hilando así un relato generacional. En *Formas de volver a casa* dicho relato sirve para administrar inocencias y culpas a los padres y madres. Sin embargo, y como lo deja claro el cierre de la narración, después de todas las vacilaciones y dudas del narrador sobre la justicia de su relato para con sus padres, todo parece apuntar –una vez más– a la complicidad de estos con el conservadurismo político que defiende el legado ideológico de la dictadura: “Pienso en almorzar con mis padres, pero la perspectiva de verlos celebrando el triunfo de Piñera me desalienta” (155). Si los padres fueron antes cómplices, por apolíticos, de la dictadura y sus horrores, entonces ahora son festejantes activos del retorno de la derecha: “Voto con un sentimiento de pesadumbre, con muy poca fe. Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda. Me parece horrible. Ya se ve que perdimos

la memoria. Entregamos plácida, candorosamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo” (155-56). Esta conclusión cierra la novela que, después de un rodeo en torno a las implicancias del actuar o no actuar de padres, madres, hijos e hijas, parece volver a casa. La narración termina como comienza: con un terremoto, con los padres siendo responsables –por pensamiento, palabra, obra u omisión– de la debacle política nacional, y con los hijos (niños o adultos) siendo desconcertados testigos de lo que acontece. La lectura que aquí proponemos no está lejos de lo que el crítico Ignacio Álvarez sugería al final de su ponencia “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. Ahí, Álvarez identificaba “un impulso que busca reinstalar la línea patriarcal” en la narrativa chilena reciente, y sobre el mismo comentaba:

Vuelven los padres, y con ellos se invoca su autoridad y sobre todo su capacidad para ordenar la historia. . . . Es como si una parte de nuestra narrativa quisiera protegerse del olvido, pero también de los problemas que entaña la construcción presente de la historia, y por eso recurriera a la autoridad de los mayores. Leído desde el afecto, es un gesto que amorosamente busca la vinculación; leído desde la suspicacia, es muestra de cierta renuncia a hacerse cargo de las tareas propias de la vida adulta. Hijos agradecidos de la memoria de sus padres, estos textos pueden estar mostrando al mismo tiempo la claudicación de un sector de nuestra narración ante el desafío de, una vez más, escribir la historia. (7)

Creemos que este diagnóstico es pertinente para leer la tensión generacional que es central en *Formas de volver a casa*, y la denegación de responsabilidades políticas que a partir de dicha tensión leemos en la novela.

Sobre el contexto de producción y recepción de *Formas de volver a casa* y las obras junto a las cuales esta novela de Zambra se ha leído, la crítica Mary Lusky Friedman escribe:

Recently . . . many Chileans have begun to reappraise the aftereffects of dictatorship in explicitly political terms. No group more vividly reveals this trajectory from private to

public discussion of the Pinochet years than do Chileans born during the 1970's. By now a number of novelists – among them Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Nona Fernández, Rafael Gumucio, Andrea Jevtánovic, Andrea Maturana, Lina Meruane, Nicolás Poblete, and Alejandro Zambra– have come of age as a recognized literary generation. (612-13)

Este análisis está en línea y es ejemplar de la forma en la que los autores mencionados han sido leídos en Chile: como un grupo representativo de una cierta experiencia –de testigos secundarios de la catástrofe política, histórica, cultural y social nacional–, que buscan articular literariamente una memoria y una narrativa del después de la derrota. Con distintos matices, este diagnóstico se repite en gran parte de la producción crítica dedicada a la obra de estos autores, cuyos nombres también se repiten en los artículos de Paulina Daza, Sergio Rojas, Alejandra Bottinelli, Lorena Amaro y Mary Lusky Friedman.

El problema radica en que el relato generacional es totalizador por naturaleza, y esto es más que la mera constatación de un lugar común: un punto que no ha sido suficientemente explorado por la crítica de estas obras es que la generación que ellas representan suele tener una muy fuerte marca de clase. Esto es, el relato de un grupo social más bien específico y no se trata, por lo tanto, de todos los chilenos o “at any rate those who were born in the 1970s” (616), como plantea Friedman, por citar solo un ejemplo.⁹ Por supuesto, esta totalización es menos imputable a los autores de las obras que a la crítica de las mismas. No es casual, entonces, la impresión de homogeneidad tanto en los objetos de estudio como en los modos de aproximación a ellos de una parte de la crítica académica, que gira en torno a un reducido número de temas, autores e inquietudes comunes.¹⁰ La crítica a la que nos referimos suele ser bastante descriptiva y tiene un claro afán de periodización (la identificación de los autores y autoras con una generación o grupo representativo de una cierta experiencia histórico-social). Este ejercicio crítico es riesgoso porque, si bien el establecimiento de vínculos entre voces diversas de la producción narrativa chilena reciente es productivo, el ejercicio periodizador siempre está expuesto a excluir del análisis aquellos elementos que singularizan cada texto literario.

4. OTRAS VOCES: “LEVANTAR MUROS Y TIRARLOS”

Si bien no se aleja mucho del lineamiento recién descrito, quizás una de las lecturas más interesantes –a pesar de su brevedad– sea la que propone Alejandra Costamagna en la que fuera la presentación del libro de Zambra, texto publicado luego en la revista *Taller de letras*. Allí Costamagna escribe, en una enumeración precisa de los muchos nudos que se atan y desatan en la novela:

Formas de volver a casa es un libro sobre la dictadura, sobre padres que abandonan a los hijos, sobre hijos que abandonan a los padres, sobre gustos y nada escrito, sobre la vulnerabilidad, sobre niños o gatos perdidos, sobre adultos desaparecidos, sobre la culpa, sobre la culpa de no sentir culpa, sobre terremotos y réplicas, sobre el medio pelo, sobre literatura y sentimentalismo, sobre *el tiempo del miedo* y *el tiempo de las preguntas*, sobre la imposibilidad de ser neutros. Y sobre la negación de todo lo anterior. (280)

Por supuesto, Costamagna lee bajo una luz favorable la novela, planteando que hay en ella una suerte de ajuste de cuentas de una generación con la historia. Pero ya en la presentación del libro hay indicios de una lectura que concretiza la confusión de planos que la novela abiertamente invita a realizar, confusión que permitirá la adopción de un tono testimonial y un mensaje moralizante y acusador: “El narrador *de Formas de volver a casa* –que es también el que escribe esta novela, que es también Alejandro Zambra–” (280), escribe Costamagna. Algunos cuentos de esta autora, como las colecciones *Animales domésticos* y *Había una vez un pájaro*, por ejemplo, utilizan recursos estéticos similares a los de Zambra. Los relatos de Costamagna son ficciones intimistas que tematizan escenas cotidianas a través de estrategias de representación minimalistas, además de representar puntos de vista infantiles en sus narraciones. Asistimos aquí a la configuración de dos estéticas minimalistas con compromisos éticos opuestos. Porque donde en Costamagna hay una mirada parcial que pretende opacar los sentidos unívocos, donde sus narraciones eluden un mensaje político denunciante y, en definitiva, donde la autora prefiere el valor político del dispositivo mismo a una representación totalizadora de las problemáticas sociales, en Alejandro

Zambra encontramos grandilocuencia, generalizaciones y una voz altisonante que reitera el mensaje político que el narrador-protagonista y autor ficcional pretende que leamos.

Para finalizar, quisiéramos comparar la utilización de la autoficción en Zambra con el uso que la mexicana Valeria Luiselli hace de la metaficción en su novela *Los ingrátidos*.¹¹ La elección no es del todo arbitraria: Zambra ha comentado la novela de la mexicana en uno de sus ensayos recopilados en *No leer*, mientras que Luiselli se ha referido a *Bonsái en Papeles falsos*. Asimismo, las escrituras de ambos autores tienen mucho en común: se trata de prosas minimalistas, de “voz baja”, en las que se retratan las vidas íntimas de escritores. La comparación, sin embargo, gira en torno a las posibilidades interpretativas que la novela de Luiselli abre y complejiza por medio del recurso a la metaficción.

En *Los ingrátidos*, una mujer escribe la novela que leemos mientras está encerrada en una casa de Ciudad de México con su esposo y sus hijos pequeños. A medida que la novela avanza, la unidad familiar comienza a desintegrarse, o así parece: “El final no importa. Mi marido se mudó a otra ciudad. Digamos, Filadelfia. Quizás se encontró a sí mismo. O se fue a la chingada. Salió por la puerta de la casa, con una sola maleta y un portafolio lleno de versiones de un guión, y después no supimos más de él” (87), escribe la mujer. Pero el marido, quien lee por encima del hombro la novela que ella escribe, vuelve a aparecer unas pocas páginas después, cuando queda en evidencia que la ruptura matrimonial ocurre (si es que ocurre) porque primero fue escrita:

¿Por qué me desterraste de la novela?
 ¿Cómo?
 Escribiste que me había ido a Filadelfia. ¿Por qué?
 Para que pase algo.
 Pero si me voy, ya no tiene sentido escribir dos novelas.
 Entonces te quedas.
 O tal vez mejor me voy. ¿Me estás dejando ir?
 O tal vez te mueres.
 O ya me morí. (89)

Lo que sucede, en realidad, es que el texto no permite determinar en qué plano de realidad sucede la partida del marido, ya que la brecha

que la metaficción abre en el relato se amplía hasta hacer indecible una opción u otra en la lectura. De este modo, el texto literal y explícitamente representa su *mise en abyme* al echar abajo las paredes que mantienen en pie el edificio narrativo.

Donde el autor de *Formas de volver a casa* establece límites, marcando el camino que el lector debe seguir, la autora de *Los ingrátidos* juega a sugerir caminos múltiples, donde finalmente es el lector quien debe decidir entre una opción que parece ser tan plausible como la otra: hay un espacio de indecidibilidad que es también un espacio para la lectura. Donde Zambra intenta levantar muros que resguarden su obra, Luiselli prefiere –tal como escribe la protagonista de *Los ingrátidos* sobre la arquitectura de la novela– “[l]evantar muros y tirarlos” (20).

Hemos propuesto que hay en *Formas de volver a casa* una distancia entre autor ficcional y autor empírico que se intenta clausurar, y que dicha clausura condiciona la lectura de la novela. Asimismo, hemos querido mostrar que se pueden identificar los efectos de esta operación en las aproximaciones críticas que se han ensayado en torno a esta obra de Zambra. En vez de abrir espacios en los cuales puedan emerger lecturas posibles, el autor intenta cerrarlos, decidiendo de antemano –o al menos condicionando excesivamente– qué lugar corresponde a cada quien en la interacción entre texto y lector. Como escribe el crítico Derek Attridge, “[o]ne corollary of the exteriority at the heart of the literary text is its openness . . . to accidents: it cannot set limits to the way it will be read” (22). Son precisamente estos límites o barreras los que Zambra intenta levantar con el fin de resguardar el relato generacional que urde en su texto.

Notas

1. En esa misma entrevista, Zambra declara: “[en *Formas de volver a casa*] me interesaba cuestionar la autoridad del narrador, que el narrador sintiera el peso del ejercicio que estaba haciendo, que es finalmente un ejercicio autoritario, y está escribiendo sobre el autoritarismo por lo tanto no puede ser *ciego* a su propia naturaleza autoritaria. Es un narrador que decide aparecer para no ser autoritario, señalando sus propios límites. Esos problemas me interesan porque son también problemas morales” (213 énfasis añadido). Analizaremos precisamente si la construcción del narrador en la obra logra resistir el autoritarismo que Zambra problematiza aquí de manera explícita.

2. Quizás, uno de los dos epígrafes elegidos por Zambra sea irónicamente iluminador en este punto: “En lugar de gritar, escribo libros”, de Romain Gary.

3. “El consenso significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. Significa que, cualesquiera sean nuestras divergencias de ideas y de aspiraciones, percibimos las mismas cosas y les damos la misma significación” (Rancière 69).

4. Nos referimos a la complicidad institucional de las Fuerzas Armadas en violaciones a los derechos humanos (resguardada por medio de pactos de silencio), crímenes irresueltos, desaparecidos, impunidad para perpetradores de crímenes de lesa humanidad, por mencionar solo algunas.

5. Nos basamos, para sugerir esta lectura, en la reseña que Diamela Eltit escribiera de la novela *Réplicas*, de Nicolás Poblete, donde leemos:

las réplicas –y esto resulta crucial– pueden ser adjudicadas a una matriz escamoteada y que, sin embargo, también esparce sus signos, como es el nudo político que la novela indica. Detrás, debajo o bien como soporte territorial, se extiende el golpe de Estado chileno a la manera de un terremoto que ya ha invadido la totalidad de la geografía nacional, afectando con su sismo histórico a los cuerpos y sus devenires sociales, generando en ellos –en los personajes– una crisis de proporciones. (169)

Es relevante notar lo problemático que es el uso de los terremotos como símbolos en *Formas de volver a casa*, ya que dicha utilización invita a hacer una interpretación en clave mítico-metafísica de eventos que son eminentemente históricos-políticos. Para la relación entre mito e historia remitimos a los análisis de Theodor Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*.

6. Al respecto, señala Lorena Amaro: “Zambra escribe sobre cierta clase media que, promovida intelectualmente y con más cultura y herramientas que sus padres, se enfrenta a su pasado con una mirada distanciada, buscando

pistas que ayuden a precisar el presente pero incluso en los casos más duros, enjuiciándolos como en sordina” (116).

7. En el año 2006, las manifestaciones estudiantiles conocidas como Revolución Pingüina logran instalar de forma permanente el cuestionamiento al sistema educativo chileno en el debate nacional.

8. La siguiente novela del autor, *Facsímil*, parece subsanar esta carencia al tematizar los problemas de la educación en Chile. Nótese, sin embargo, que esta novela experimental emula el formato de la Prueba de Aptitud Académica (PAA), fuera ya de vigencia hace más de una década en el momento de la publicación de la obra. La prueba que permite el ingreso a las universidades del país es, desde el año 2004, la criticada Prueba de Selección Universitaria (PSU).

9. Un caso evidente de esta problemática homogeneización lo encontramos en el artículo “‘Buscamos una voz que nos reciba’. Narrativa chilena reciente: lecturas cómplices”, de Paulina Daza. Allí la autora se refiere a distintas formas de identificación del lector con las obras (o con elementos de ellas) de la narrativa chilena reciente, pero sin especificar cómo ocurre dicho proceso y sin tampoco problematizarlo. Porque vale la pena preguntar ¿quién es exactamente ese lector o lectora que reconoce y se identifica con las referencias de una cultura a la que se puede clasificar como de clase media o media alta?

10. Sólo a modo de ejemplo, quisiéramos mencionar que la crítica Berenice Romero titula “Japonismo: otra forma de leer a Alejandro Zambra” el artículo que publica en el número 59 (2016) de *Taller de letras*. Si bien la autora no especifica a qué se refiere con esa “otra forma de leer”, es claro que alude a la homogeneidad crítica a la que hacemos mención aquí, homogeneidad de la que Romero busca escapar relevando un aspecto aún no estudiado de la obra de Zambra: la presencia de elementos “japonistas” en ella. También a propósito de esta homogeneidad, véase la muy interesante reseña que escribiera Lorena Amaro sobre la novela *La distancia que nos separa*, del autor peruano Renato Cisneros. En dicho texto, que critica con severidad las implicancias éticas del recurso a la autoficción en la novela de Cisneros, Amaro aprovecha de consignar un cierto agotamiento de los relatos de padres e hijos en la narrativa chilena reciente.

11. Si bien se trata de dos figuras distintas –y considerando que la autoficción es un recurso metaficcional–, creemos que en su mecanismo fundamental el efecto que comparamos es análogo. Por otra parte, es posible plantear que la novela de Luiselli juega con la autoficción, aunque de un modo menos explícito que como lo hace la novela de Zambra.

Obras citadas

- Álvarez, Ignacio. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. *Jornadas En el país de nunca jamás. Narrativa de infancia en el Cono Sur*, Instituto de Estética PUC, Santiago, 2 de octubre de 2013. Web.
- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y lingüística* 29. 109-129. Impreso.
- Attridge, Derek. “Introduction: Derrida and the Questioning of Literature”. *Acts of Literature*. Jacques Derrida. New York: Routledge, 1992. 1-32. Impreso.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducción mecánica”. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012. 165-198. Impreso.
- Bottinelli, Alejandra. “Narrar (en) la ‘Post’: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zambra”. *Revista chilena de literatura* 92. 7-31. Impreso.
- Costamagna, Alejandra. *Había una vez un pájaro*. Santiago: Cuneta, 2013. Impreso.
- . “Presentación de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra”. *Taller de letras* 49. 279-280. Impreso.
- Daza, Paulina. “‘Buscamos una voz que nos reciba’. Narrativa chilena reciente: Lecturas cómplices”. *Arbor* 190(769). Web.
- Derrida, Jacques. *La oreja del otro. Autobiografía y traducción*. Trad. Pilar Cáceres. Madrid: Carpe Noctem, 2017. Impreso.
- Eltit, Diamela. “Va a temblar”. *Signos vitales. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008. 166-169. Impreso.
- Espinosa, Patricia. “Ninguna de las anteriores”. Reseña de *Facsímil*, de Alejandro Zambra. *Las últimas noticias*, 12 diciembre 2014, p. 98. Impreso.
- Friedman, Mary Lusk. “Tales from the Crypt: The Reemergence of Chile’s Political Memory”. *Hispania* 97 (4). 612-622. Impreso.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?”. *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999. 329-360. Impreso.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Luiselli, Valeria. *Los ingrátidos*. Barcelona: Sexto piso, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. “Las paradojas del arte político”. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial, 2010. 53-84. Impreso.
- Rojas, Sergio. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista chilena de literatura* 89. 231-256. Impreso.

- Süssekind, Flora. *Vidrieras astilladas. Ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta*. Trad. María Teresa Villares. Buenos Aires: Corregidor, 2003. Impreso.
- Vicente, Nicolás. “‘Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente’. Conversación con Alejandro Zambra”. *Taller de letras* 53. 211-219. Impreso.
- Willem, Bieke. “El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes”. *Iberoamericana* 13(51). 139-157. Impreso.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Santiago: Anagrama, 2015. Impreso.
- . *Formas de volver a casa*. Buenos Aires: Anagrama, 2014. Impreso.