



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas



“Y el dolor era un libro interminable”.
Una aproximación a las políticas y poéticas de la
memoria de *Formas de Volver a Casa*

Tesina

que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

PRESENTA

Miguel Ángel Gómez Reyes

ASESOR

Dr. Armando Octavio Velázquez Soto

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Capítulo 1: La intimidad de lo público.....	9
1.1 Posdictadura chilena: algunos apuntes.....	11
1.2 Relatos de filiación de la literatura latinoamericana reciente: el caso de los “hijos”.....	19
1.3 “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande”: una introducción al “yo” autoficcional de Formas de volver a casa.....	32
Capítulo 2: La memoria como palimpsesto.....	45
2.1 ¿Novela de artista? La figura del escritor en la contemporaneidad.....	46
2.2 El entramado intertextual de Formas de volver a casa.....	60
Consideraciones finales.....	72
Bibliografía.....	77

*Contar una historia cambia a quien la cuenta.
Y por momentos la ficción es la única manera de pensar lo verdadero.*

Federico Falco

*Nos quedamos por tener fe
Nos fuimos por amar
Ganamos algo y algo se fue
Algunos hijos son padres
Y algunas huellas ya son la piel.*

Charly García

*I come to this land to ride my horse,
to try my own guitar, to copy out
their two separate names like sunflowers, to conjure
up my daily bread, to endure,
somehow to endure.*

Anne Sexton

AGRADECIMIENTOS

Agradezco, sobre todo, a mis padres, por acompañarme y apoyarme en todo momento, por ofrecerme una casa llena de amor y de afecto. Gracias a Lalo, mi hermano, porque sé que, a pesar de todo, a veces me quiere. Gracias a Mamá Cony, por haberme regalado tantas historias y tantos recuerdos, por haberme dado tanto cariño.

Gracias a Pollo, Whiskas, Peter y Natasha, mis amigos de toda la vida, por que sé que están y estarán, a pesar del tiempo y la distancia. Gracias a Román, Magui, Martha y Dani, por haber hecho tan amena y divertida nuestra larga estancia en Hispánicas. Gracias a Palomita, por permitirnos vivir en su casa a mí, a Fito y a mis libros. Gracias a Fonsy, Pablais, Chaps, Alexis, Albiter, Santiago y Bruno, por la amistad y el cotorreo.

Gracias a mi asesor Armando Velázquez, por las correcciones, por las sugerencias de lectura y por haberme dado una de las mejores clases cuando entré a la carrera. Gracias, también, por la paciencia y la orientación en este laberinto llamado “Trámites de Titulación”. Gracias a los sinodales Ainhoa, Jezreel, Héctor y Ulises, por haberse tomado el tiempo de leer estas páginas.

Gracias a Alejandro Caballero, alias “Héctor”, camarada y amigo: tu voz aún persiste en el recuerdo.

Gracias a Fito, compañero peludo, por obligarme a caminar cada tarde sin tanta prisa.

Gracias a Itzia, por el cariño y la escucha intermitentes a lo largo de los años.

Y gracias a Diana, por enseñarme lo bello que es cultivar una plantita.

INTRODUCCIÓN

Rara vez la elección del objeto de estudio no obedece a nuestros propios intereses y gustos, deseos e intuiciones. Antes de trazar rutas críticas o posibles interpretaciones, se encuentra el placer del texto, el goce del lenguaje. Tal vez por eso Ricardo Piglia consideraba a la crítica como una de las formas modernas de la autobiografía: es ella, siguiendo esta premisa, el rastro impreciso que dejamos de nuestras huellas y obsesiones. Así pues, no parece una decisión arbitraria que, en nuestro caso, elijamos estudiar un texto sobre infinidad de otros; algo nos dice esa novela, ese cuento, ese poema o esa obra de teatro, y de alguna forma lo hemos terminado por incorporar a la trama de nuestra propia vida.

Tras numerosas lecturas, no recuerdo con precisión las impresiones que me dejó el primer acercamiento a *Formas de volver a casa* (2011). Retengo, sin embargo, frases que, a pesar de su sencilla construcción, me conmovieron bastante y las cuales siguen reverberando en mi memoria. Entonces era el tercer libro que leía de Alejandro Zambra y, de algún modo, comenzaba a familiarizarme con sus historias y personajes recurrentes: estudiantes y profesores de literatura que buscan sobrevivir en sociedades poco favorables para ejercer su profesión; parejas que tratan de seguir juntas pero por distintas razones terminan separándose; individuos solitarios que hacen de la lectura y la escritura formas de resistencia; familias en las cuales el conflicto se manifiesta de forma silenciosa. Pude percatarme, asimismo, de estrategias textuales similares pero que, en esta tercera novela, eran utilizadas con mayor destreza.

Formas de volver a casa está ubicada temporalmente entre los terremotos de 1985 y 2010, y consta de cuatro apartados: “Personajes secundarios”, “La literatura de los padres”, “La literatura de los hijos” y “Estamos bien”. El primero y el tercero corresponden a los recuerdos y rememoraciones de un narrador innominado sobre su infancia en Maipú, una villa ubicada en las inmediaciones de Santiago de Chile. En estas secciones, además de dar cuenta de la dictadura chilena a través de la mirada infantil, se pone el acento en la peculiar relación del protagonista con una niña y, posteriormente, una mujer llamada Claudia. El segundo y el cuarto son las entradas de diario del mismo narrador que vive el duelo de la separación reciente de su esposa a la cual se refiere como Eme y la que es, aparentemente, la inspiración para elaborar el personaje de Claudia. Como se ve, hay un evidente recurso metaficcional abocado a mostrar los procesos y las dificultades en torno a una escritura que pretende representar el pasado, la familia, las relaciones afectivas y los procesos vicarios de la memoria.

En el panorama contemporáneo, la literatura del chileno ha ganado reconocimiento de forma paulatina. Autor de dos libros de poesía, *Bahía inútil* (1998) y *Mudanza* (2003), el primer triunfo editorial y crítico llegaría con su novela breve *Bonsái* (2006), la cual obtuvo el Premio de Crítica de Chile. A esta le siguieron, en el ámbito de la narrativa, *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa*, *Mis documentos* (2013), *Facsímil* (2014) y *Poeta chileno* (2020), todas publicadas bajo el sello editorial de Anagrama. Por otra parte, su trabajo como reseñista y ensayista en distintos medios ha sido recopilado en *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura* (2010) y *Tema libre* (2019). Traducido a más de 20 idiomas, ganador de numerosos premios, y elegido como uno de los mejores escritores latinoamericanos menores de 39 por “Bogotá39” hacia el 2007 y por la revista *Granta* hacia

el 2010, es evidente la relevancia y la gran acogida crítica obtenida por el chileno con su obra durante los últimos años.

Semejante número de publicaciones tiene también su contraparte en una gran cantidad de estudios críticos. De hecho, la mayor dificultad a la cual me enfrenté cuando decidí analizar *Formas de volver a casa* fue el número considerable de ensayos y artículos de la que ha sido objeto. Después de una revisión minuciosa, puedo afirmar que, entre todos los libros del autor, es el que le dio mayor relevancia en el campo literario chileno y, por lo mismo, el más analizado por la academia. Sin embargo, en la medida en la que iba avanzando en el estado de la cuestión, pude percatarme de ciertos lugares comunes en los que la crítica insistía sobre el libro; palabras clave como *posmemoria*, *hijos*, *autoficción*, *imaginarios sociales*, *narrativas del yo*, *posdictadura chilena*, *nostalgia*, entre otras, formaban parte del entramado de conceptos utilizados una y otra vez sin proponer necesariamente lecturas que contribuyeran a situar a la novela en la complejidad de su contexto socio-histórico, ni en desarrollar aproximaciones detalladas y minuciosas a los recursos textuales de la misma.

Con esto de fondo, me dispuse a desarrollar un trabajo de análisis que tomara de los *Cultural Memory Studies* la mayor cantidad de elementos para elaborar un marco teórico y una metodología mucho más precisos. Una de las premisas de este tipo de estudios que ha ganado reconocimiento y difusión durante las últimas décadas es el trabajo interdisciplinario; en tanto la memoria es un concepto dúctil y por lo demás complejo, he tratado de complementar mis conocimientos sobre la interpretación de textos literarios con el de aquellas disciplinas como los estudios culturales, la filosofía, la historia, entre otras. De esta forma, se puede apreciar, de un modo mucho más exhaustivo, cómo la novela promueve ciertas políticas de la memoria en función de su misma poética. En otras palabras, trato de

dar cuenta de la relación entre ética, política y estética del libro, y su deseo por dialogar con el complicado contexto chileno en el cual la memoria colectiva aún sigue en un largo proceso de reconstrucción del pasado violento de la dictadura.

El primer capítulo de la tesina está dividido en tres partes. En la primera, además de definir algunos conceptos imprescindibles para esta investigación, realizo un esbozo contextual de las políticas de la memoria en Chile, que me permite mostrar las tensiones imperantes en la sociedad a partir de la violencia de Estado de la dictadura. En la segunda parte abordo la noción propuesta por el mismo Zambra de la “literatura de los hijos” y que en la actualidad constituye un campo literario bien definido. Esto, además, me ayuda para delimitar el campo de estudio y analizar las problemáticas planteadas por los textos agrupados bajo este nombre. En la última parte comienzo a trazar el estudio de algunos aspectos textuales recurrentes de la obra de Zambra, y a inferir algunas interpretaciones sobre el uso de estrategias autoficcionales y metaficcionales. El segundo capítulo está dedicado completamente al análisis de la novela. En la primera parte continúo con las exploraciones en torno al “yo” autoficcional y su vínculo con la *Künstlerroman* o “novela de artista”. Posteriormente, me dedico a analizar el entramado intertextual no solo haciendo uso de herramientas de la narratología, sino también de los *Cultural Memory Studies*. Finalmente, en las “Consideraciones finales” expongo las distintas conclusiones y reflexiones a las que llego después de trazar la ruta crítica en torno al texto. Destaco, asimismo, su importancia en la discusión pública alrededor de la memoria, el duelo y la violencia.

CAPÍTULO 1

LA INTIMIDAD DE LO PÚBLICO

En un texto titulado “Escenas de memoria”, Alejandra Costamagna, en un ejercicio de rememoración similar al inaugurado por Georges Perec en *Je me souviens* (1978), engarza pequeños fragmentos que comienzan con la frase “recuerdo que”. Redactado a propósito de las protestas masivas en Chile suscitadas a partir de octubre del 2019¹, Costamagna entrelaza distintos recuerdos personales con aquellos que dejaron impronta en la memoria colectiva. Si la violencia, la impunidad, la corrupción y la vulneración constante de los derechos humanos fueron las marcas de la dictadura encabezada por Augusto Pinochet (1973-1990), la chilena sugiere que en la reacción del gobierno de Sebastián Piñera ante las distintas y numerosas demandas exigidas en las manifestaciones recientes, aún persisten varios de esos elementos que indicarían una continuidad entre el estado dictatorial y el presente posdictatorial. El texto finaliza de la siguiente forma:

¹ Como señala Costamagna en el texto, las protestas comenzaron cuando, a principios de octubre del 2019, Juan Andrés Fontaine, ministro de economía, anunció el aumento a la tarifa del metro: “Recuerdo que en un país donde el uno por ciento más acomodado concentra el 40 por ciento del PIB, donde las familias de menores ingresos gastan cerca del 30 por ciento de su salario en transporte y donde el sueldo mínimo no supera los 300 mil pesos (400 dólares), el anuncio de alza fue una bofetada en la cara. Recuerdo la indignación de los estudiantes secundarios, que de inmediato comenzaron a saltar barreras, echar abajo rejas y romper accesos al Metro al ritmo de la nueva consigna: «Evadir, no pagar, otra forma de luchar»” (15). Las protestas masivas, que cobraron fuerza durante las siguientes semanas, además de mostrar el descontento de la ciudadanía ante semejante tipo de decisiones que no consideraba las condiciones económicas en las cuales vive la mayoría, evidenciaron la incapacidad para atender este tipo de exigencias por parte del Estado sin la necesidad de acudir a la violencia.

Recuerdo que esta historia parece no tener desenlace. O que el desenlace resulta escurridizo y mañoso porque es una historia que tiende a repetirse. Recuerdo que el pasado va a estar siempre ahí, lanzando chispas hacia el presente como un sacudón. Recuerdo que la memoria al final es eso, trozos de historia que van y vienen, vestigios, astillas, palabras sin rienda: el eco de una canción que tarareamos día y noche, como una primitiva forma de respirar (21).

Nacida en los años setenta, Costamagna comparte muchas de las preocupaciones de algunos escritores de su generación, entre ellos, Alejandro Zambra. Por ello me pareció conveniente aludir a dicho texto, ya que a pesar de ser una respuesta a los acontecimientos recientes de su país, exhibe varios de los elementos de *Formas de volver a casa* que analizaré en el presente capítulo: los efectos postergados de la dictadura en el Chile de la actualidad; los modos de representación del pasado que distinguen los libros de varios narradores y narradoras contemporáneos agrupados bajo el nombre de “hijos”; la incorporación de la figura del escritor en la diégesis del relato como alguien íntimamente relacionado a la reflexión de la esfera política, entre otros.

En el primer apartado de este capítulo, abordaré sucintamente la discusión en torno a la forma adoptada por algunos intelectuales y críticos para llamar “posdictadura” al periodo histórico denominado como “transición”. Aunque se reconoce al fin de la dictadura con el triunfo democrático de Patricio Aylwin en 1990, es notable el número de obras que han optado por usar el término “posdictadura” para confrontar la idea ampliamente difundida de un cambio abrupto con el régimen de Pinochet. Retomando las reflexiones elaboradas por Nelly Richard e Idelber Avelar desde los años noventa así como otras más recientes, trataré de esbozar el contexto en el cual se inscribe la novela de Zambra. Esto con el propósito de comprender las dos grandes etapas que han distinguido a las políticas de la memoria de Chile y que son motivo de discusión y reflexión al interior del libro.

A lo largo del segundo apartado y continuando con algunas de las ideas expuestas en el primero, abordaré el término “hijos” que, además de contribuir en la consolidación de un campo literario específico, destaca las estrategias textuales y los intereses compartidos por ciertas obras literarias recientes. Ampliamente difundido por medios de comunicación, artículos académicos y por el mismo Zambra, este término ha servido para congregarse a una serie de autores y autoras que, como sugieren Ilse Logie y Bieke Willem, y sin referirse necesariamente a relaciones de filiación, vivieron una infancia o adolescencia marcada por la experiencia dictatorial (2).

En el último apartado, comenzaré el análisis en torno a la construcción del “yo” y las distintas estrategias utilizadas por la novela para generar esa ambigüedad tan sugerente promovida por las autoficciones. Alejadas de las formas testimoniales cuyo auge data de los años setenta del siglo XX, haciendo indistinguible la frontera entre el espacio autobiográfico y el espacio ficcional, las autoficciones contemporáneas han sido objeto de un extenso debate y de distintas aproximaciones analíticas. En contraste con el género autobiográfico de corte clásico el cual parecía sugerir una relación directa entre textualidad y referencialidad, las autoficciones problematizan con la misma noción de representación. Para llevar a cabo este análisis, además de abordar las distintas visiones de teóricos especializados en la autoficción como Ana Casas y Philippe Gasparini, me valdré de las aportaciones y críticas en torno a la escritura y la autobiografía de Jacques Derrida y Paul de Man, todo esto con el objetivo de comprender la problematización entre escritura y experiencia bosquejada por la novela de Zambra.

1.1. Posdictadura chilena: algunos apuntes

*La memoria es una institución
peligrosa: conviene domesticarla.*

Néstor A. Bráunstein

Muchos estudios críticos han coincidido en observar al Chile de los primeros años de la “transición” como un país obligado a la desmemoria, el olvido apresurado y la “verdad y la justicia en la medida de la posible” —famosa frase de Patricio Aylwin que ilustra a la perfección las limitaciones de su periodo². Si bien Augusto Pinochet había perdido en el plebiscito de 1988 con el triunfo del “NO”, aún tenía una gran injerencia en las decisiones políticas, conservando su cargo como comandante en jefe del ejército y senador vitalicio hasta finales de los noventa. El mismo Alejandro Zambra, en una entrevista con el periódico *El País*, ha recordado esa época: “La democracia era una dictadura disimulada, a veces de manera burda. El asunto comenzó a cambiar cuando tomaron preso a Pinochet en Londres, recién en 1998” (Fernández). *Simulación, democracia fallida, posdictadura*: términos intercambiables para señalar, como Zambra, las contradicciones y tensiones de una época histórica.

En su artículo “La crítica de la memoria”, Nelly Richard concuerda con Zambra en el sentido de considerar al arresto de Pinochet como un punto de inflexión en torno a la reflexión sobre los acontecimientos de violencia recientes de su país. Es decir que, durante una década aproximadamente, las condiciones políticas de la “transición”, más abocadas a tratar de

² En relación a esto, Nelly Richard considera cómo esa condicionalidad impuesta a la justicia con la expresión “en la medida de lo posible” ya anticipaba una cierta incapacidad del “realismo democrático” para actuar y llevar a cabo una verdadera transición: “En rigor, lo que Aylwin le solicitaba anticipadamente a la ciudadanía, era conformarse con los avances sólo parciales y relativos que iban a resultar de las futuras medidas judiciales, para ir acomodando así las conciencias al régimen de lo insatisfactorio que marcaría después las políticas de la memoria de la transición” (*Crítica de* 32).

conservar una democracia precaria que a realizar un trabajo de duelo y de conciliación verdadera entre una sociedad polarizada, no ofrecieron ninguna experiencia real de justicia para las víctimas de la dictadura. La Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, organismo creado en 1990 con el propósito de investigar los crímenes y desapariciones de la dictadura, se había mostrado incapaz de juzgar a los militares involucrados en lo sucedido³.

Subraya Richard:

El caso Pinochet —la noticia de su detención y captura internacional— hizo estallar la zona de acumulación de lo “no-dicho”, en cuyo silencio se habían depositado las frustraciones de las víctimas de la historia. El arresto de Pinochet provocó un espectacular “retorno de lo reprimido” que colocó bruscamente a la memoria en escena: la memoria como zona de enunciación política, de performatividad mediática y de intervención callejera (188).

Esa acumulación de lo “no-dicho”, ese “retorno de lo reprimido” y la consolidación de la memoria como una “zona de enunciación política” son características fundamentales de la posdictadura chilena. A diferencia de la palabra “transición”, término que postula un cambio de un modo de ser a otro distinto, la pertinencia de la palabra “posdictadura” radicaría en el hecho de que conserva un remanente negativo y conflictivo, un “eco de su nominalidad sombría” (Richard, *Introducción* 10). En una época en la cual existe una sobreabundancia teórica de términos que se valen del prefijo “pos”, se vuelve motivo de sospecha su uso indiscriminado. En el presente trabajo, sin embargo, la palabra “posdictadura” será

³ Conocido popularmente como el “Informe Rettig” (porque fue Raúl Rettig, jurista y embajador, quien presidió la comisión), este documento dio a conocer, hacia 1991, sus investigaciones en torno a numerosos casos de “víctimas de la violencia de derechos humanos y víctimas de violencia política” en el periodo que abarcó la dictadura: desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 11 de marzo de 1990. Tal informe permitió a Patricio Aylwin legitimar de algún modo su periodo presidencial como aquel de la “reconciliación” y “el retorno a la democracia”. Asimismo, vale la pena remarcar que las reacciones ante dicho documento por parte de las asociaciones de derechos humanos, el ejército y los sectores de la sociedad civil fueron distintas demostrando, así, la polarización del país y las diferentes posturas encontradas en torno a las acciones ejercidas en el periodo de Pinochet.

fundamental para comprender las distintas tensiones hasta el día de hoy persistentes en la sociedad chilena y que señalan esa “continuidad problemática” con el pasado (Hirsch 106).

Ahora bien, si Richard considera que el arresto de Pinochet colocó a la memoria en escena es porque, hasta ese momento, los gobiernos democráticos de lógica neoliberal habían hecho lo posible para evitar la rememoración de una época problemática y una transición que supuso una cierta impunidad a las élites vinculadas con el poder (Langenohl 164). Entre las acciones concretas realizadas por el gobierno de Patricio Aylwin, destaca la resignificación de los *lugares de la memoria* para despojarlos de sus connotaciones negativas y relacionadas con la violencia. Esto es visible en cómo el Estado Nacional, espacio que en los días posteriores al golpe se volvió un centro de tortura y exterminio, fue dotado por el gobierno de Aylwin de símbolos asociados con la paz y la reconciliación (Velázquez, *Ficciones* 165-166). En este sentido, considero fundamental el término de “políticas de la memoria” para comprender este tipo de acciones cuya pretensión es controlar y manipular las distintas interpretaciones del pasado. Siguiendo a Bruno Groppo, entenderé por este término lo siguiente:

Una acción deliberada, establecida por los gobiernos o por otros actores políticos o sociales con el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes. Por la representación que propone del pasado, ésta apunta, como ya lo hemos indicado, a modelar la memoria pública y a construir, así, un cierto tipo de identidad colectiva. Utiliza el pasado reconstruyéndolo en función de los problemas y las preocupaciones del presente; aunque trabaja sobre el pasado, está vuelta hacia el futuro ya que ella dibuja implícitamente un cierto tipo de sociedad. Según los objetivos perseguidos, existen políticas de la memoria muy diferentes, algunas de las cuales se inscriben en una lógica democrática mientras que otras, por el contrario, responden a una lógica autoritaria. En sí, en efecto, la memoria no es ni buena ni mala: todo depende del uso que se haga de ella (192, las cursivas son mías).

De esta definición es posible subrayar que, a pesar de que los gobiernos democráticos chilenos se presentaban con objetivos y alcances completamente distintos a los del estado dictatorial, las políticas de la memoria impuestas estaban más vinculadas con la lógica autoritaria: en la conservación y transmisión de las representaciones del pasado se benefició a ciertos grupos vinculados al poder en detrimento de otros. Por lo mismo, podemos afirmar que los primeros años de la “transición” se caracterizaron por implementar unas políticas de la memoria dedicadas a restringir el acceso al pasado al excluir los recuerdos de las víctimas de la dictadura (Velázquez 170). Será a partir de 1998 cuando las dinámicas de la memoria alcancen una mayor fuerza e injerencia en el panorama político y social; el arresto de Pinochet demostró que era posible llevar a la justicia a los implicados en la violencia política de años anteriores. “Luego vino el tiempo de las preguntas. La década de los noventa fue el tiempo de las preguntas”, expone Claudia, una de las protagonistas de *Formas de volver a casa*, para resumir de forma significativa lo que conllevó este cambio en las políticas de la memoria del país (115). Richard, por su parte, observa las distintas consecuencias de esta acción en el espacio público:

A lo largo y ancho de un cuerpo social que se liberó efusivamente del silencio oficial que durante años había aplacado sus gritos de la memoria, se dispersaron los flujos de expresividad contestataria hasta entonces obstruidos por las diferentes formas de censura comunicativa que mantuvieron a las imágenes del pasado —las de la Unidad Popular, las de la dictadura militar y las del golpe de estado— fuera del alcance de la mirada pública, para que no estropearan la visión complacida de una sociedad lisamente reconciliada (*Critica de* 33).

Por lo anterior, la crítica chilena parece sugerir que una de las formas en las que el Estado y sus distintos dispositivos de control detentan el poder es en la instauración y promoción de ciertas imágenes del pasado; una de las consecuencias directas del caso Pinochet sería,

entonces, esa explosión de otros recuerdos que entraban en conflicto con la memoria oficial —recuerdos que ampliaban el espectro hasta entonces difundido de una época tan conflictiva. Esta explosión de la memoria, sin embargo, no se limitaría únicamente a confrontar el legado de la dictadura militar: también, como insinúa Richard, se pusieron en entredicho muchas narrativas en torno a la Unidad Popular y las agrupaciones de izquierda que buscaban perpetuar un pasado histórico libre de antagonismos, en el cual se posicionaban sólo como víctimas o como héroes (46). Al caso chileno se le puede aplicar lo observado por Groppo en la Argentina posdictatorial: a pesar de los distintos intentos del poder político, el olvido se reveló imposible (188).

La herencia del gobierno cívico-militar también puede rastrearse en el ámbito económico que hasta el día de hoy rige al país. Y es que una de las mayores consecuencias del golpe de 1973 es visible en la implementación de un régimen neoliberal que privilegió la privatización absoluta de la vida pública y el libre comercio sobre las funciones del Estado⁴. De hecho, muchas de las explicaciones dadas en torno al golpe han destacado justamente la cuestión económica para explicar la violencia desatada: de acuerdo con Idelber Avelar en *Allegory and mourning*, la razón de ser de las dictaduras latinoamericanas estaría en el desmantelamiento físico y simbólico de toda resistencia para la instalación de la economía de libre mercado (1). El autor brasileño, cuyas ideas serán imprescindibles en el desarrollo

⁴ De nuevo tomando como referencia el caso argentino, comparto lo expuesto por Groppo acerca del modelo económico impuesto con violencia: “Por otra parte, en la coyuntura actual, marcada por una crisis económica y social sin precedentes, es imposible olvidar que los fundamentos del modelo económico y social que condenó a la pobreza a la mitad de la población fueron establecidos, precisamente, en la época de la dictadura militar. *El neoliberalismo salvaje, la desindustrialización, la especulación financiera desenfrenada, el desmantelamiento del sistema de protección social, el abandono de las funciones reguladoras del Estado, la explosión de la deuda externa nos conducen a las transformaciones estructurales impuestas por la dictadura*” (188, las cursivas son mías).

de esta investigación, enfatiza que una de las principales consecuencias de esto es visible en la compleja dinámica de la memoria y el olvido:

El libre mercado que las dictaduras en Latinoamérica establecieron debe, por consiguiente, imponer el olvido no sólo porque necesita eliminar el recuerdo de sus orígenes violentos, sino porque es propio del mercado vivir en un presente perpetuo. La borradura del pasado como pasado es la piedra angular de toda mercantilización, aun cuando el pasado se vuelva otra mercancía para vender en el presente. El mercado opera a través de la sustitución, la lógica metafórica en la cual el pasado debe ser relegado a la obsolescencia. El pasado debe ser olvidado porque el mercado exige que lo nuevo reemplace a lo viejo sin dejar un remanente (2)⁵.

Como se verá en el presente trabajo, la literatura⁶, en tanto configuración simbólica de la realidad, logra evidenciar el “recuerdo de los orígenes violentos” de las sociedades latinoamericanas actuales; reconoce, asimismo, que algunas de las catástrofes sociales y económicas recientes han sido posibles por el legado de las dictaduras, y de ahí su insistencia por revisitarlo, recordarlo, contarlos. Como asegura Astrid Erll, la importancia de las ficciones literarias en las culturas del recuerdo estribaría en su capacidad para reunir y configurar los distintos elementos de la memoria colectiva. Frente a las versiones inamovibles promovidas por instituciones y diversos grupos de la sociedad, los textos

⁵ [The free market established by the Latin American dictatorships must, therefore, impose forgetting not only because it needs to erase the reminiscence of its barbaric origins but also because it is proper to the market to live in a perpetual present. The erasure of the past as past is the cornerstone of all commodification, even when the past becomes yet another commodity for sale in the present. The market operates according to a substitutive, metaphorical logic in which the past must be relegated to obsolescence. The past is to be forgotten because the market demands that the new replace the old without leaving a remainder]. Todas las traducciones del inglés al español del presente trabajo son mías.

⁶ Debo precisar: al hablar de “literatura”, me refiero en particular a las obras literarias que problematizan críticamente las versiones del pasado y confrontan las representaciones reguladas por el Estado. Armando Velázquez ha observado que, a propósito de las políticas y poéticas del Chile de la posdictadura, varios autores, entre los que figuran los integrantes de la famosa y polémica antología *McOndo*, editada por Sergio Gómez y Alberto Fuguet, se inclinaron por excluir cualquier rasgo nacional tan común en las novelas del *boom* latinoamericano y por mostrar, en cambio, la vida en las ciudades globalizadas, el triunfo del capitalismo a través de sus distintos productos culturales y la celebración de un mundo desideologizado. El mismo título de la antología muestra el deseo por polemizar y parodiar: Macondo, el territorio ficcional de García Márquez, se mimetiza con McDonald’s, nombre de una de las franquicias de comida rápida más famosas del mundo.

literarios tienen la capacidad de convertirse en medios de negociación de las competencias del recuerdo, fundamentales en la creación de contranarrativas al representar a grupos históricamente marginados y violentados (127)⁷.

Esto último es visible en aquellas obras estudiadas por Avelar y que están abocadas a tratar el duelo por la violencia política y las fracturas de la memoria, la desarticulación de la esfera pública y la crisis de la representación mimética. Al olvido impuesto por el neoliberalismo en su lógica metafórica, Avelar opone la alegoría como figura retórica que en vez de invisibilizar el pasado lo muestra a través de sus ruinas, junturas y remanentes. Si, como asegura Rodríguez Brondo, el mercado y el consenso fueron los mecanismos de los que se valió la “transición” en Chile para desactivar la memoria histórica de la violencia reciente, “al arte y la literatura les corresponde recoger los vocabularios de lo incompleto y lo fisurado para darles el espesor valorativo que les niega los saberes lineales —reconciliadores— de la totalidad y la síntesis” (Richard, *La crítica de 191*). El arte, tanto en la concepción de Avelar y de Richard, parece ofrecer una resistencia simbólica y la posibilidad de ejercer un rol mnemónico.

En relación con lo anterior, puede observarse que el término “hijos”, aplicado en este caso al campo literario, apunta al interés de muchas escritoras y escritores por representar algunos conflictos que la dictadura ha legado en el presente. Muchos de sus libros se hacen preguntas similares: ¿cómo narrar el pasado con las herramientas de la literatura?, ¿quiénes están encargados de darle forma a la memoria y por qué?, ¿cuáles son los signos en la infancia que revelaban el horror de la violencia política?, ¿cómo reaccionaron los padres y las madres

⁷ En esta misma línea, Rodríguez Brondo considera que este tipo de textos mantienen una relación de tensión dialógica con otros discursos institucionalizados y no institucionalizados, regulados por la idea de verdad (35).

ante este tipo de situaciones límite? A propósito de lo anterior, vale la pena traer a colación la lectura que Bieke Willem hace de la obra de Alejandro Zambra: “Parece que el conflicto chileno se puede reducir en un asunto familiar, y es precisamente a lo que Zambra apunta: si la dictadura ha sido una historia de los padres, la posdictadura narra cómo los hijos manejan la herencia de los padres” (38). ¿Qué implica, en cualquier caso, reducir “el conflicto chileno a un asunto familiar”? ¿La obra de Zambra se distinguiría únicamente por esta posición con respecto a las narrativas familiares o sería sólo la interpretación de Willem? Estas preguntas y problemáticas esbozadas hasta aquí me servirán para orientar mis aproximaciones al término “hijos” en el siguiente apartado.

1.2 Relatos de filiación de la literatura latinoamericana reciente: el caso de los “hijos”

*Los hijos son los detectives de los padres,
que los arrojan al mundo para que un día
regresen a ellos para contarles su historia
y, de esta manera, puedan comprenderla.*

Patricio Pron

De unos años para acá, el concepto “posmemoria” ha adquirido un papel fundamental en los debates que involucran la reflexión en torno a la transmisión de recuerdos traumáticos de una generación a otra y las distintas expresiones estéticas que se valen de medios, como la fotografía, para llevar a cabo una interpretación del pasado. Si dicho término fue acuñado por Marianne Hirsch para consignar su propia experiencia al ser hija de personas desplazadas por la Segunda Guerra Mundial, sus alcances teóricos han sido enormes para problematizar otras situaciones que no se limitan a la violencia extrema experimentada por las víctimas del

Holocausto, sino también a aquellos y aquellas que han vivido regímenes como dictaduras, golpes de estado, guerras civiles, entre muchos otros.

Como cualquier término teórico, al concepto acuñado por Hirsch se le han hecho numerosas críticas. De acuerdo con Ilse Logie y Bieke Willem, hablar de la posmemoria resulta pertinente en los estudios anglosajones para describir una estructura de transmisión íntimamente vinculada con la experiencia del genocidio judío y mediada por elementos visuales como la fotografía (3). En tanto dicha estructura supone una división tajante entre testigos directos e indirectos, las investigadoras arguyen que en el Cono Sur no es completamente vigente esa separación, ya que supondría que los hijos han vivido completamente alejados de la experiencia política de sus padres. A esta aseveración, Logie y Willem puntualizan que en la generación de los hijos hay diferencias:

Debe tomarse en cuenta, por consiguiente, la división que se produjo en el interior de esta generación entre los sujetos sometidos a la postmemoria propiamente dicha —los que “nacieron después” y no llegaron a conocer a sus padres— y aquellos cuya experiencia se acerca más a la de la “generación 1.5” propuesta por Susan Rubin Suleiman en el contexto de la Shoah, para referir a aquellos que vivieron de niños los hechos traumáticos en carne propia, aunque sin comprender, debido a la edad que tenían, el alcance verdadero de los acontecimientos, que sin embargo atraviesan la memoria almacenada en sus cuerpos (4).

¿Es posible distinguir entre modos de transmisión de la memoria? ¿Qué implica, en cualquier caso, la diferencia entre la “generación de la posmemoria” y la “1.5”? Por un lado, supone que los modos de transmisión difieren por la proximidad del evento traumático. El trabajo posmemorial, en palabras de Hirsch, “se esfuerza por reactivar y reencarnar estructuras sociales/nacionales y archivísticas/culturales más distantes al investirlas con formas

individuales y familiares resonantes de mediación y expresión estética” (111)⁸. En este caso, la palabra clave es *distante* en tanto recalca la temporalidad que contrasta con aquella de la generación 1.5, atravesada por “la memoria almacenada en sus cuerpos”. *Maus* (1991), novela gráfica de Art Spiegelman con la cual Hirsch ejemplifica su noción de posmemoria, daría cuenta de esto, pues en ella seguimos a un hijo de migrantes polacos quien trata de comprender los horrores vividos por sus padres en los campos de exterminio nazi —horrores localizados en un pasado lejano pero que siguen atormentando a la familia. Por otra parte, la distinción entre una y otra generación también parece enfatizar en el interés por articular búsquedas distintas: “Si en otros relatos de posmemoria la indagación de los hijos tiene como finalidad primera el saber, en las obras de la generación 1.5 la constante será la búsqueda por comprender los propios recuerdos a partir de las explicaciones proporcionadas por la generación precedente” (Velázquez, Constelaciones 132-133).

Adoptado en primera instancia por colectivos que buscaban a sus familiares desaparecidos tras la dictadura argentina⁹, en Latinoamérica el término “hijos” ha ampliado su significado para denominar a aquellas producciones artísticas que involucran un cuestionamiento sobre las relaciones de filiación, una aproximación al pasado desde la mirada infantil, una repolitización de la esfera de lo privado y una crítica a la identidad nacional. Bieke Willem e Ilse Logie comentan que el término “hijos” se ha ido ensanchando hasta incluir a los hijos simbólicos, es decir, a todas las personas de una segunda generación

⁸ [Postmemorial work (...) strives to reactivate and reembody more distant social/national and archival/cultural memorial structures by investing them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression].

⁹ Se conoce como HIJOS (acrónimo recursivo para Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) a una organización de derechos humanos en Argentina que, desde mediados de los años noventa, ha tenido objetivos tales como la lucha contra la impunidad de los crímenes de la dictadura, la búsqueda de familiares desaparecidos por los militares, la reconstrucción crítica de la historia reciente, entre otras cosas.

cuya infancia o adolescencia estuvo marcada, de algún modo, por la experiencia de la dictadura (2).

Aunque algunas de las producciones artísticas que han permitido la difusión del término pertenecen al ámbito cinematográfico¹⁰, hay un crecimiento significativo del corpus narrativo en el Cono Sur el cual, desde principios de este siglo, ha dado distintos libros¹¹ con una mirada crítica al pasado dictatorial desde una segunda generación que no vivió directamente la violencia política o, como sugiere Susan Suleiman al hablar de una generación 1.5, eran demasiado pequeños para comprender cabalmente lo que ocurría a su alrededor. En el caso particular de Chile, me interesa cómo muchas de estas novelas y autores han sido agrupados en la llamada “literatura de los hijos”, término usado por Alejandro Zambra en el tercer capítulo de *Formas de volver a casa* y título de uno de los ensayos de su libro *No leer*¹².

Conocido principalmente por obra narrativa, Zambra también ha incursionado en el ensayo y la reseña en distintos medios electrónicos e impresos. En estos otros registros de su trabajo es posible observar sus intereses como lector y crítico literario, así como algunas

¹⁰ Tal vez el documental más reconocido por trabajar en esta línea temática sea *Los rubios* (2003) de Albertina Carri. Haciendo uso de distintos soportes como fotos, fragmentos, muñecos Playmobil, entre otros, la directora emprende una búsqueda de sus padres desaparecidos en la dictadura argentina, al tiempo que muestra las dificultades para asir el pasado.

¹¹ Algunos de ellos son: *La casa de los conejos* (2007) de Laura Alcoba; *Los topos* (2008), *76* (2008) y *Campo de Mayo* (2019) de Félix Bruzzone; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron; *Space Invaders* (2013) y *La dimensión desconocida* (2016) de Nona Fernández; *Estrellas muertas* (2010), *Ruido* (2012) y *El brujo* (2016) de Álvaro Bisama; *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga, entre muchos otros.

¹² Publicado en 2010 pero reeditado con numerosos añadidos en el 2018 por Anagrama, Zambra no se limita únicamente a reproducir el “caso” de los Donoso, sino que consigna múltiples ejemplos en los cuales los “hijos” exploran la relación problemática con los padres a través de la literatura. Desde mi perspectiva, esta ampliación del ensayo le permite a Zambra justificar su postura como “hijo” y, de algún modo, validar la propuesta ética y estética de sus obras literarias al asumir que este conflicto generacional está presente en distintos lugares del mundo.

prefiguraciones que integrarán posteriormente su obra narrativa¹³. En el ensayo original de “La literatura de los hijos”, Zambra alude al libro de Pilar Donoso, *Correr el tupido velo* (2009), el cual aparece como respuesta a los diarios de José Donoso, su padre adoptivo. Desde el inicio del texto, se esboza la postura crítica que identificará al grupo de los “hijos”:

¿Qué se hace con los libros escritos por el padre? // ¿Solamente leerlos y aceptarlos? La mera existencia de esas novelas es un llamado a escribir una historia propia; el padre ha vivido de forma numerosa, se ha multiplicado en narradores y personajes, ha compartido las experiencias que los demás guardaron bajo llave, ha cubierto la intimidad con insuficientes manos de pintura. Es necesario leer esos libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia (27).

Si bien el conflicto generado a raíz de la publicación de los diarios de José Donoso no está particularmente vinculado con la posdictadura chilena, Zambra hace uso de esta analogía para presentar otra de sus preocupaciones: la identidad. Porque contar es construir experiencias y las identidades están fuertemente afianzadas a las narrativas, tanto para Zambra como para Pilar Donoso problematizarlas se vuelve un acto necesario. Considerando que al papel del padre como autoridad se le suma la de autor de prestigio y nombre insoslayable del *boom*, el gesto de Pilar Donoso cobra mayor importancia al renegar de la imagen y el lugar dados por él. De este modo *olvidar*, *corregir* y *reescribir* se vuelven acciones que posibilitan la construcción de una versión distinta del álbum familiar. En esa disyuntiva por elaborar una narrativa, Zambra concluye lo siguiente:

Por el momento, el libro de Pilar Donoso me interesa mucho más que las novelas de su padre. Lo digo sin ironía: quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también

¹³ Uno de los fragmentos fundamentales de *Formas de volver a casa* (y que será estudiado con mayor detenimiento en el segundo capítulo de la tesis), en el cual el narrador recuerda la lectura de *Madame Bovary* cuando iba en el Instituto Nacional, aparece como el primer texto en la última edición de *No leer* (2018) con el nombre de “Lecturas obligatorias”.

teníamos una historia propia. Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los diarios de su padre y anotando en los márgenes los indicios de una historia propia (28).

Este fragmento nos permite confirmar que, en efecto, para Zambra uno de los conflictos más importantes de la posdictadura radica justamente en la capacidad de verbalizar una historia propia que confronte la narrativa de los padres, en este caso, la producida en la dictadura. A este respecto, vale la pena traer a colación la noción de “heredero”, concepto trabajado por Jacques Derrida y que Mariela Peller estudia en algunas expresiones estéticas de hijos de guerrilleros en la literatura argentina: “El lugar del heredero es el de aquel que escoge su herencia, es decir, el de un sujeto que no acepta lo legado de modo completo pero tampoco lo descarta en su totalidad” (3). Si bien las herencias son experiencias otorgadas por los otros, Peller considera la posibilidad de serle “fiel en la infidelidad”, es decir, de recogerla no en su totalidad, sino en lo que consideremos importante y desechar lo demás. En el caso de Pilar Donoso, es evidente este deseo para dialogar de otra forma con el discurso del padre.

Aunado a lo anterior, en la analogía realizada a partir del caso de los Donoso, Zambra parece destacar al ejercicio escritural por ser un espacio conflictivo que, lejos de conciliar puntos de vista, provoca rupturas, impulsa otras narrativas y contribuye a posicionar al autor o autora en el campo literario. Porque si, en efecto, “la literatura de los hijos” puede pensarse como un sello que destaca ciertas temáticas e intereses de un grupo de personas, en la actualidad parece estar más relacionado con un asunto editorial que con una intención meramente contestataria. Para Sergio Parra, “desde el *boom* no aparecía en América Latina una generación de narradores tan reconocible como esta” (De Querol). Tomando en cuenta que el *boom* representaría en los años sesenta el punto culminante en la profesionalización del escritor latinoamericano y la autonomía del campo literario, el comentario de Parra es

bastante significativo, ya que nos permitiría considerar a la “literatura de los hijos” como la producida por una generación que ha logrado posicionarse en un complejo mercado editorial haciendo de sus consignas y luchas otro producto de intercambio monetario.

Lejos de tratar de poner en cuestión las contradicciones inherentes de la industria cultural, considero relevante señalar cómo muchos de estos libros han logrado colocar sus preocupaciones e ideas en las discusiones sobre la dictadura chilena y sus marcas en la memoria colectiva. Esto no sólo es visible en el número creciente de estudios en torno a estas ficciones centradas en tratar cuestiones como los imaginarios filiativos y sociales de la década de los ochenta (Osorio 190) o el estrecho vínculo entre intimidad y política, sino también en la gran cantidad de artículos periodísticos y espacios culturales a los que dichos autores han tenido acceso para dialogar acerca de sus intereses, preocupaciones e inclinaciones ideológicas y estéticas. Sumado a lo anterior, la importancia de los textos producidos por los “hijos” radicaría en que nos permiten contemplar una representación nada homogénea de la memoria, así como un complejo mapa literario donde conviven distintas visiones del mundo.

En relación con esto, Alejandra Costamagna afirma lo siguiente:

Tal vez sea muy pronto para elaborar un diagnóstico definitivo, pero se vislumbra una tendencia vigorosa hacia la reconstrucción del pasado familiar y la evocación de una memoria personal que entronca con la histórica en las voces de unos sujetos que no protagonizaron los episodios políticos de los años setenta y ochenta en Latinoamérica, pero que, de muy diversos modos, viven o vivieron sus consecuencias. Puede que ya no haya interés en escribir las novelas del gran dictador, pero sí de los padres y, por lo tanto, de los hijos. De estos adultos que hoy sacan la voz para elaborar el duelo histórico desde otro lugar, que acaso resienten haber llegado tarde a una épica que justifique sus tragedias menores, cotidianas. Como decía más arriba, no se trata de culpar a los progenitores ni de ajustar cuentas ni de matarlos simbólicamente ni menos materialmente, sino de ponerse en sus pellejos para abrir otras preguntas que aún no han sido formuladas. O no, al menos, desde un ahora posdictatorial (*Formas de volver*).

Este extenso comentario me interesa no sólo por su lugar de enunciación (siendo Costamagna alguien identificada con la generación de los “hijos”), sino por el cambio de paradigma identificado en la literatura latinoamericana reciente. A diferencia de los escritores del *boom* quienes en su mayoría redactaron alguna “novela del dictador”, los “hijos” evitan la construcción ficcional de personajes históricos como el doctor Francia en *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, o Rafael Trujillo en *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa. El registro intimista imperante en las narrativas de los “hijos” no rehúye, sin embargo, la exploración de estos individuos que tanto les han costado a los países latinoamericanos. Se opta, en cambio, por una mirada oblicua: en vez de enfocarse sólo en el devenir del dictador, se exploran los estragos causados en la sociedad y, concretamente, en los núcleos familiares. El duelo histórico se realiza, en efecto, desde otro lugar que privilegia los detalles de la vida cotidiana, los espacios donde los narradores (y autores) crecieron, la atención a la rutina doméstica en la cual los gestos silenciosos revelaban una tensión creciente. En *Formas de volver a casa*, por ejemplo, a pesar de que la sombra de la dictadura sobrevuela todo el libro, las menciones de Augusto Pinochet son escasas. El narrador autodiegético rememora, en una escena doméstica, la aparición del dictador en televisión:

En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca (20-21).

Siguiendo la clasificación de Susan Suleiman, es posible posicionar a Zambra en la generación 1.5, ya que, como su narrador innominado, creció en plena dictadura chilena sin

tener una plena conciencia de lo que ocurría a su alrededor. De este modo, el párrafo anterior es bastante significativo porque exhibe el contraste entre el desconocimiento de la infancia y lo que luego, ya como adulto y remarcado por la frase “tiempo después”, sabría sobre ese “personaje de televisión que conducía un programa sin horario fijo”. Además, en la caracterización del papá como alguien incapaz de pronunciarse ante la imagen del dictador en televisión, “sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca”, se anticipa uno de los temas del libro: la confrontación de unos padres que quisieron mantenerse al margen de la violencia política y las problemáticas sociales. La observación de Costamagna es certera: no se trata de matarlos simbólicamente ni materialmente, sino de proponer nuevas preguntas a una clase media que, en su nula participación de la vida política del país, hizo caso omiso a los crímenes de la dictadura.

Ahora bien, a pesar de que la crítica ha hecho hincapié en la representación de las relaciones de filiación en las narrativas de los “hijos” como si fuera una propuesta novedosa, cabría aclarar que este tipo de lecturas enfocadas en la familia como alegoría de los problemas nacionales tiene ya bastante tiempo. De hecho, este tipo de interpretaciones concuerda, de alguna forma, con aquellas hechas por Fredric Jameson y Antonio Cornejo Polar. El primero de ellos señala que, a diferencia de los textos del primer mundo, los del tercer mundo “proyectan una dimensión política bajo la forma de alegoría nacional: la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo” (171). Por su parte, Cornejo Polar identifica cómo en la literatura decimonónica hispanoamericana la representación de la familia, esa micro institución social, se prestaba a problematizar la macro problemática de la nación: “En el siglo XIX nuestra novela produjo una muy compleja alegoría de la nación y sus problemas a

través de la imagen de la familia y de las relaciones interpersonales que la fundan y la rodean” (118). La formación de la nacionalidad, asunto clave del siglo XIX en los países latinoamericanos que ensayaban distintos modos de gobernabilidad, ha dejado de ser relevante para los narradores y narradoras del siglo XXI. Sin embargo, las observaciones de ambos son pertinentes al permitirnos visualizar cómo, en primer lugar, las representaciones de la familia en los libros de los “hijos” están inscritas en prácticas culturales de larga tradición y, en segundo, cómo la literatura construye e interpreta las distintas problemáticas de los países haciendo usos de numerosas estrategias narrativas.

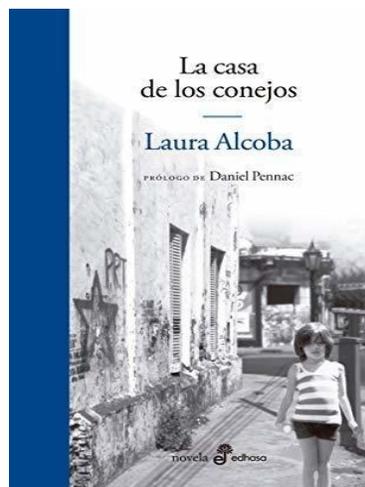
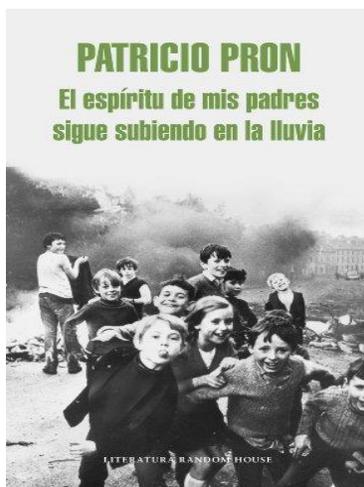
Si es cierto que hay similitudes entre la novela decimonónica y la latinoamericana contemporánea en cuanto al planteamiento de alegorías familiares y nacionales, también hay muchas diferencias en cuanto a las estrategias formales utilizadas. Ilse Logie sostiene, por ejemplo, que una de las principales innovaciones de la generación de los “hijos” se encuentra en “el replanteamiento epistemológico al momento de narrar el pasado histórico”. La crítica enlista largamente muchas de las características observadas en estos libros:

El cambio de paradigma al que asistimos se manifiesta en diferentes dimensiones de las obras. En lo concerniente al empleo del tiempo, la necesidad de considerar lo ocurrido desde el presente da pie a una complejización de las relaciones entre pasado y presente, y a una conciencia de que la memoria se basa en una reconstrucción siempre precaria, por lo que se impone una dislocación de la cronología del relato. Asimismo, llama la atención la postura enunciativa inédita que se adopta en estas narraciones. Frente a la impresión de transparencia e inmediatez que buscó transmitir la mayoría de las víctimas directas del terror, los autores más jóvenes experimentan con dispositivos de distanciamiento como la mirada infantil, el humor negro o la ironía (76).

Estas nociones, como “la complejización de las relaciones entre pasado y presente” y “la conciencia de la memoria como una reconstrucción precaria”, son particularmente importantes porque coinciden con la crítica hecha por Beatriz Sarlo a los relatos

testimoniales, los cuales fueron, durante mucho tiempo, las formas privilegiadas para representar el pasado. En lo que la crítica argentina ha denominado el “giro subjetivo” y que ha sido el tono preponderante de la posmodernidad, las narraciones del yo han cobrado una particular importancia para “conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (22). Sin embargo, ¿podemos asumir que este tipo de retóricas es capaz de dar cuenta fiel de lo vivido? Para Sarlo, los testimonios han sido importantes como instrumentos jurídicos al momento de exigir justicia y porque han logrado incorporar voces y experiencias en las ciencias sociales ignoradas hasta antes de la segunda mitad del siglo XX. Considerarlos, no obstante, como la verdad última de un acontecimiento o como una imagen fiel de eventos traumáticos sería un error porque, como los discursos literarios, gran parte de su potencial radica en producir versiones de la realidad. A esto se agrega la cuestión de que la memoria es falible, un proceso dinámico, y confiar demasiado en su capacidad para darle sentido pleno y transparente al pasado puede ser problemático. Si bien existe un pacto de lectura mucho más anclado en lo referencial, la sospecha y la crítica de Sarlo son legítimas al poner en entredicho la importancia desmesurada otorgada a este tipo de retóricas durante las últimas décadas.

En cuanto a lo otro apuntado por Logie acerca de “los dispositivos de distanciamiento como la mirada infantil, el humor negro o la ironía” (76), cabe mencionar que son constantes los ejemplos de la construcción de la primera en la “literatura de los hijos” hasta el punto de poder considerarla como una marca formal de su propuesta. Esto no se reduce sólo al contenido de los libros: el mismo diseño editorial de algunos de ellos lo acentúa al presentarnos, en sus portadas, imágenes de niños durmiendo, jugando o en simple actitud de espera, como puede observarse en la siguientes imágenes:



De igual forma, en contraste con la narrativa testimonial la cual evitaba cualquier asomo de ironía o de humor negro, el registro infantil permite imponer una distancia con el discurso ideológico predominante de los años sesenta y setenta que distinguía claramente a una izquierda combativa de una derecha conservadora. Al cuestionar el actuar de los padres, se hace hincapié en que no sólo aquellos quienes optaron por el silencio y la aparente neutralidad cometieron errores. Como consecuencia de la clandestinidad y el peligro constante al que se vieron empujados con el gobierno militar, los militantes de izquierda también generaban huecos y ausencias en las familias, como es el caso del padre de Claudia, la amiga del protagonista de *Formas de volver a casa* cuya aparición en la primera y tercera partes es fundamental para comprender las políticas de la memoria desarrolladas en la obra¹⁴. En

¹⁴ Marianne Hirsch habla de la “posmemoria afiliativa” para referirse a aquellos que reciben y relatan la historia de alguna víctima del Holocausto. Ella utiliza dicha categoría al momento de estudiar al narrador de *Austerlitz*, de W.G. Sebald, quien organiza el material narrativo de un individuo llamado como el título de la novela. En el caso de *Formas de volver a casa*, y con los debidos matices, podemos hablar de algo similar, pues en la tercera parte el narrador recibe la historia de Claudia y habla de la misma como si fuera un relato colectivo: “La miro asombrado pero no es un asombro en estado puro. Recibo la historia como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. *Es la historia de mi generación*” (96, las cursivas son mías).

cualquier caso, el narrador, al rememorarse como niño, logra visibilizar las tensiones provocadas por las inclinaciones políticas de los mayores:

El profesor Morales, en cambio, me quiso desde un comienzo, y yo confié en él lo suficiente como para preguntarle una mañana, mientras caminábamos hacia el gimnasio para la clase de Educación Física, si era muy grave ser comunista. // Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que soy comunista? // No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista. // ¿Y tú eres comunista? // Yo soy un niño, le dije. // Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías. // No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no. // ¿Y qué es tu papá? // Mi papá no es nada, respondí, con seguridad (40).

A diferencia del profesor Morales, consciente de que asumirse como comunista en plena dictadura puede conllevar consecuencias negativas, el narrador carece de la experiencia política de sus mayores. En este fragmento encontramos, también, un atisbo de ironía: cuando se le pregunta al narrador si es comunista, él sólo afirma que es un niño, como si las inclinaciones ideológicas y los conflictos ligados al poder estuvieran sólo reservados para los adultos pero formando, inevitablemente, a los mismos infantes. La “postura enunciativa inédita” estaría, entonces, anclada en la figuración de una niñez que muestra esas tensiones percibidas por Andrea Jeftanovic en los cuerpos infantiles: “El cuerpo infantil nace expropiado, es una entidad que, desde su primer día, está en tensión entre la familia que lo considera un cuerpo propio (...) y el Estado, que lo considera un cuerpo público (...)” (21). Como es visible en *Formas de volver a casa* y en algunos de los cuentos al interior de *Mis documentos*, la representación de la subjetividad infantil en Zambra es conflictiva en tanto cuestiona la disciplina y los afectos exigidos por la familia, así como la educación y la ciudadanía impartidas por el Estado. La pasividad y la ingenuidad generalmente atribuidas a la niñez son, en consecuencia, puestas en duda. Si, como sostiene Jacques Rancière, la política no es necesariamente el ejercicio y la lucha por el poder sino la configuración de

ciertos espacios específicos, esferas particulares de la experiencia y objetos planteados como comunes por sujetos que se creen capaces de argumentar sobre ellos (18), es posible inferir que, en la insistencia por generar formas alternativas de entender y representar la niñez, las relaciones filiales y las subjetividades de la “literatura de los hijos”, hay una postura eminentemente política.

Para finalizar esta sección, traigo a colación la última característica advertida por Logie, quien destaca “el empleo intensivo del comentario metadiscursivo, un rasgo que observamos en la tendencia a registrar el proceso de construcción del relato en el que se trata de reflejar la realidad” (76). En tanto la obra de Zambra ha hecho de la metaficción una de sus marcas más distintivas y significativas, importa bastante tener en cuenta la afirmación anterior, ya que en *Formas de volver a casa* la autorreflexividad y la insistencia por mostrar los procesos de escritura alcanzan una complejidad inusitada. A continuación, pasaré al análisis general de las estrategias textuales de sus ficciones para, posteriormente, comenzar con el estudio del “yo” textual de la novela del cual se podrán derivar distintas interpretaciones.

1.3 “Yo iba a ser un recuerdo cuando grande”: una introducción al “yo” autoficcional de *Formas de volver a casa*

*La palabra más imprecisa
de todas: yo.*

Elías Canetti

A un escritor le dejan el encargo de redactar un relato policiaco. Como la fecha de entrega se acerca y aún no tiene material suficiente para iniciar, comienza a valerse de recuerdos propios para darle forma al material narrativo. El cuento comienza cuando Yasna, una vecina que el escritor conoció en la infancia, mata a su padre: “Yasna le disparó a su padre en el pecho y después lo asfixió con una almohada. Él era profesor de educación física, ella no era nada, no era nadie” (*Mis documentos* 187). Se especula que, durante años, fue víctima de abusos de este último y su hermanastro, a quien se referirá como el ayudante. Esto, por supuesto, no ocurrió realmente, y el narrador extradiegético se encarga de enfatizar su carácter ficcional a lo largo del cuento. Con igual persistencia, se reflexiona sobre cómo la memoria incide en la escritura y la escritura en la memoria:

La parte inocente de la historia, la que menos le sirve, la que él no contaría, o al menos no de esta manera, la parte que ni siquiera recuerda por entero —porque su trabajo consiste, también, en olvidar, o en fingir que recuerda lo que ha olvidado— empieza en el verano, a fines de los ochenta, cuando ambos tenían catorce años y él ni siquiera se interesaba en la literatura, la verdad es que entonces lo único que le interesaba cabalmente era perseguir, con pudor pero también con persistencia, a algunas mujeres (188).

El cuento se llama “Hacer memoria” y en él son visibles varios de los elementos que caracterizan la obra de Zambra: mostrar los procesos en torno a la escritura, problematizar la barrera entre factualidad y ficción y representar el proceso de formación de lectores y escritores¹⁵. Como en *Formas de volver a casa*, el cuento comparte una mirada escéptica y desencantada en torno a la década de los ochenta, enfatizando aquello que Elizabeth Jelin llamó los “marcos sociales modernos”¹⁶ como la familia, la escuela y la religión; a través de

¹⁵ Esto aplica, también, para su novela más reciente, *Poeta chileno*, publicada a principios del 2020.

¹⁶ Conceptualizado primeramente por Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin se vale de dicho concepto para hablar de cómo ciertas estructuras sociales —como tradiciones e instituciones— condicionan nuestra manera de interpretar e interactuar con el mundo, así como para criticar una noción reduccionista de la «memoria

una estructura metaficcional que constantemente pone en interacción distintos niveles diegéticos, se propone a la literatura como una actividad en la cual la intervención de un lector-interprete es tan fundamental como la de un escritor encargado de cifrar las huellas de su experiencia¹⁷.

Publicado hacia el 2013 como el relato que finaliza *Mis documentos*, “Hacer memoria”, cuyo título es bastante sugerente, muestra, de igual forma, la insistencia de Zambra por construir una obra en la cual se exploran temáticas y preocupaciones recurrentes. Porque, como el mismo autor, los narradores y los personajes de la mayoría de sus libros — como en la trilogía integrada por *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*—, son estudiantes de literatura que devienen profesores, lectores voraces quienes practican la escritura como una forma de encubrimiento o revelación, hombres solitarios que, en palabras del crítico estadounidense James Wood, “al estar tanto tiempo en contacto con los mundos paralelos de la ficción han visto afectada la estabilidad de su realidad no-ficcional”¹⁸. Consecuentemente, el concepto de “autoficción”, utilizado al momento de abordar su obra, me parece efectivo para tratar de comprender y analizar esa zona de ambigüedad que Zambra trabaja una y otra vez en su narrativa.

colectiva» que la asume como algo estático, y no como un conjunto dinámico de distintos procesos: “(A la «memoria colectiva») se la puede interpretar también en el sentido de memorias compartidas, superpuestas, producto de interacciones múltiples, encuadradas en marcos sociales y en relaciones de poder. Lo colectivo de las memorias es el entretendido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social —algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios— y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (22).

¹⁷ Teórico y escritor del género negro, Ricardo Piglia establece una analogía interesante entre el crítico literario y el detective: “Los escritores somos el criminal que esconde las huellas mientras los críticos tratan de desvelar un crimen oculto. Hay un cierto modelo de lectura en el género policial que se parece mucho al de la crítica” (Rodríguez Marcos). Esta afirmación me importa en tanto “Hacer memoria” plantea el proceso de la redacción de un relato policíaco y sus propias claves de interpretación.

¹⁸ [These men seem in some mysterious way corrupted by writing (and by reading). There is a quality of masquerade to their lives, as if all that time spent in parallel fictions worlds had infected the stability of nonfictional reality].

Para Ana Casas el término autoficción, acuñado desde 1977 por Serge Doubrovsky, se ha convertido en “cajón de sastre” donde caben, a un mismo tiempo, tanto autobiografías poco convencionales como libros en los cuales se sugiere una relación entre autor y personaje. El hibridismo y la ambigüedad serán dos de sus marcas textuales más atractivas. “Bajo él encuentran acomodo textos de muy diversa índole”, afirma Casas, “que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra (...), así como la conjunción de elementos factuales y ficcionales, refrendados por el paratexto” (11). Sin embargo, ¿acaso estos elementos son suficientes para distinguir a las autoficciones de otro tipo de relatos? ¿Toda narración del yo no implicaría, necesariamente, un grado de ficcionalización¹⁹ a pesar de su supuesto pacto de veracidad como es el caso de las autobiografías?

En la síntesis que Casas realiza sobre la historia y evolución del término, destaca su impulso por entrar en polémica con la clásica noción de autobiografía establecida por Philip Lejeune, la cual postularía un peculiar pacto de lectura al establecer una identidad entre el nombre propio del autor, el narrador y el personaje principal²⁰. Esta confianza con la cual la autobiografía de corte clásico pretendía dar cuenta del mundo real y del autor a través del

¹⁹ En la nota introductoria a su libro de crónicas *Aquí no es Miami*, Fernanda Melchor remite a la etimología de la palabra *ficción*: “Recordemos la etimología de la palabra *ficción*, *fingere*, que en latín significa «moldear», «dar forma». La realidad carece de voluntad directiva, de sentido deliberado; así tanto la novela como el reportaje son siempre, de cierta manera, «ficticios», en el sentido de que son artificios y no pueden ser confundidos con la vida misma” (11). Atendiendo a dicha definición, ¿no sería todo texto (sea este histórico, científico, filosófico, periodístico o literario), en el fondo, uno de *ficción*?

²⁰ Es posible rastrear esta confianza de la representación subjetiva hasta Michel de Montaigne. En la dedicatoria a sus famosos *Ensayos*, el escritor francés subraya lo siguiente: “Quiero que en él (el libro) me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo y artificio: pues píntome a mí mismo” (35). Punto de inflexión entre la Edad Media y el Renacimiento, la obra de Montaigne responde a un cambio de paradigma en el cual destaca la toma de conciencia del sujeto y una crisis ideológica acompañada del desplazamiento de la religión como forma de organizar y entender el mundo. La autobiografía, en el espectro propuesto por Lejeune, parece actualizar esta confianza para “pintarse a sí mismo” inaugurada por Montaigne.

lenguaje es puesta en duda por las narraciones autoficcionales. Coincidiendo con el “giro lingüístico” experimentado en las ciencias sociales y con la “crisis del sujeto” impulsado por el psicoanálisis²¹, en las autoficciones se advierte un mayor recelo en torno a la palabra para representar “lo real” y para dar cuenta de una identidad estable. El lenguaje se entenderá no como una herramienta que dote de transparencia al referente, sino como otra forma de encubrirlo y ocultarlo, de deformarlo y enmascararlo. A este respecto, conviene mencionar tanto la crítica hecha por Paul de Man a la autobiografía como aquella realizada por Jacques Derrida a la escritura.

En su texto “Autobiography as a De-facement”, de Man radicaliza la idea de la imposibilidad de concebir a un sujeto unificado a través de la textualidad. Por tal razón, concibe al proyecto autobiográfico como uno esencialmente tropológico. Frente a una distinción histórica que ha asociado a la ficción con la mentira y a la autobiografía con la verdad, de Man demuestra, en el análisis de la obra de William Wordsworth, cómo la supuesta transparencia del referente nunca es tal, sino que es transfigurada continuamente a través de la metáfora, la alegoría y, especialmente, la prosopopeya: “La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, por el cual el nombre de uno (...) se vuelve tan inteligible y memorable como su cara. Nuestro tema lidia con el dar y el quitar rostros, con el encubrimiento y el develamiento, con la *figura*, la figuración y la desfiguración” (927)²². De

²¹ Por “giro lingüístico” entenderé al viraje experimentado por las ciencias sociales a mediados del siglo XX, las cuales comenzaron a considerar que toda investigación histórica, filosófica o social debía interesarse en el lenguaje, pues el objeto de estudio de estas disciplinas está necesariamente condicionado por la representación discursiva de la realidad. Por otra parte, comprenderé por “crisis del sujeto” a las consecuencias derivadas del psicoanálisis de Freud quien, al teorizar acerca del inconsciente y otras categorías vinculadas con el trauma, la identidad y la memoria, ayudó a desmontar la idea de un “yo” autónomo y sin fisuras.

²² [Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one’s name (...) is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and desfiguration]

esta forma, el yo que habla en las autobiografías lo hará siempre a través de un filtro lingüístico, a través de una máscara. Asociar, en todo caso, la identidad del sujeto con el tropo de la prosopopeya constituye una equivocación: en tanto artificio retórico que busca articular sentidos y que pretende generar ciertas impresiones en el lector, la autobiografía, como cualquier otra “figura de lectura” (921), debe ser leída como tal, es decir, como una ilusión de realidad²³.

Ahora bien, en la concepción de Lejeune la autenticidad del autor en el texto encuentra una evidencia en la firma. Sin embargo, ¿es posible atribuirle a la escritura una capacidad de transmisión de sentidos unívocos? En otras palabras, ¿hay una relación directa entre corporalidad y trazo, entre conciencia y lenguaje? Para Derrida, suponer que la escritura es un medio de comunicación en el cual el productor tiene la capacidad de controlar todas las posibles interpretaciones sería un error. De acuerdo con el filósofo francés, para que esta pueda adquirir tal estatuto debe ser *iterativa*²⁴. Es decir, legible y repetible a pesar de la ausencia de un destinatario específico. Al encontrarse desprendida de quien la produjo, ella

²³ Juan José Saer realiza una apología de la ficción en “El concepto de ficción” que vale la pena recordar. En concordancia con la sospecha epistemológica de alguien como de Man, Saer afirma que “la primera exigencia de la biografía, la veracidad, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento en las últimas páginas de la novela policial” (10). Lejos, entonces, de que la biografía esté emparentada con la veracidad y la ficción con la falsedad, conviene interrogarse qué elementos tiene esta última que nos obligan a prestarle atención. Las ventajas de la ficción estribarían, sobre todo, en que “al dar un salto hacia lo inverificable, (...) multiplica al infinito las posibilidades de su tratamiento. No vuelve la espada a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria” (11).

²⁴ “Es preciso si ustedes quieren, que mi «comunicación escrita» siga siendo legible a pesar de la desaparición absoluta de todo destinatario determinado en general para que posea su función de escritura, es decir, su legibilidad. Es preciso que sea repetible —reiterable— en la ausencia absoluta del destinatario o del conjunto empíricamente determinable de destinatarios. Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, «otro» en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma, cualquiera que sea además el tipo de escritura (pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética, para servirse de estas viejas categorías)” (356).

misma es capaz de producir significados alternativos que no habían sido contemplados por el autor: “Escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y reescribir” (357).

Estas conclusiones a las que llega son notables porque permiten romper con el “horizonte de la comunicación como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer decir” (357). Por consiguiente, la escritura, entendida tradicionalmente como suplemento del habla o como otro vehículo de representación de ideas, muestra, sin embargo, su tendencia a exceder cualquier sentido, su tendencia a la diseminación. Asimismo, al criticar la idea del autor como autoridad última, los textos se abren a distintas interpretaciones que permiten ampliar los horizontes de lectura y cuestionar, en el caso de las autobiografías, los supuestos pactos referenciales. A pesar de que el trabajo de Derrida tiene como objetivo deconstruir lo que él ha concebido como la “metafísica de la presencia”²⁵ en la tradición filosófica occidental, sus ideas han sido importantes para otros campos como el de los estudios literarios al generar nuevas rutas de conocimiento y aproximación de los textos. En este caso, nos importa su contribución, junto con la de de Man, porque nos permite conocer un contexto mucho más amplio en el cual las autoficciones se erigen como modelos literarios que logran capturar muchas de las preocupaciones y discusiones dadas en otros ámbitos.

²⁵ Para Derrida, la filosofía occidental ha establecido oposiciones binarias en las cuales una tiene mayor privilegio que la otra. En su texto titulado “La farmacia de Platón”, al realizar una lectura minuciosa del diálogo titulado “Fedro”, el filósofo francés hace visible cómo el griego le otorga un mayor peso a la oralidad sobre la escritura como forma de compartir y preservar el conocimiento. Si la oralidad supone la presencia de alguien quien tendría la capacidad de controlar las distintas que se desprenden del discurso, la escritura representaría una suerte de suplemento del cual se habría de desconfiar ya que impone una deriva del significado.

En esta misma línea, Philippe Gasparini considera que uno de los principales objetivos de las autoficciones (o autonarraciones, como él las llama) sería el de “problematizar las relaciones entre escritura y experiencia” (194). Si, como se ha planteado hasta el momento siguiendo distintas posturas teóricas, el vínculo entre una y otra es particularmente complejo, podemos decir que el narrador de *Formas de volver a casa* coincide con la idea de la imposibilidad de una representación plena y transparente del mundo y las subjetividades. “No hay más allá del texto”, afirma Derrida con respecto a que no conocemos otra forma de acercarnos a la realidad que no sea a través de sus distintas construcciones simbólicas. Esto es evidente en la obra de Zambra, una que ilustra las dificultades para trazar las fronteras entre lo factual y lo ficcional. Ya desde el primer tomo de la trilogía, *Bonsái*, percibimos un juego metaficcional (Willem 30) que, al poner en interacción distintos niveles diegéticos, parece señalar la artificialidad de lo que se está leyendo —juego metaficcional que alcanza su mayor plenitud y complejidad en la tercera novela del chileno. A su vez, en esta última se desprende una reflexión constante sobre la dificultad de narrar las experiencias y, por lo tanto, sobre la precariedad de toda rememoración²⁶. En concordancia con el ensayo del mismo autor revisado en el apartado

²⁶ Tal vez haya sido Walter Benjamin quien logró identificar con mayor precisión la disolución entre experiencia y relato como una característica de los sujetos en el siglo XX. En su ya clásico ensayo “El narrador”, el filósofo alemán remite al silencio con el cual regresaban los soldados después de la Primera Guerra Mundial: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos de experiencias comunicables, volvían empobrecidos (...) Y eso no era sorprendente, pues jamás las experiencias resultantes de la refutación de mentiras fundamentales, significaron un castigo tan severo como el infligido a la estrategia por la guerra de trincheras, a la economía por la inflación, a la corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder” (1). A pesar de que Benjamin enfatiza que esta crisis era visible en los relatos orales, me interesa su observación sobre cómo las experiencias de violencia límite se resisten a ser comunicables. En este sentido, ¿los libros que integran la “literatura de los hijos” pueden interpretarse como un intento por tratar de comprender, verbalizar e imaginar las distintas violencias desatadas por las dictaduras en el Cono Sur y sus funestas consecuencias?

anterior, el narrador, al tratar de recuperar su pasado, hace de la construcción de su identidad una de sus principales tareas. Esto no solo es visible en los títulos del segundo y tercer apartados (“La literatura de los padres” y “La literatura de los hijos”), los cuales parecen desplazar a los sujetos encargados de darle forma a la memoria pública y privada, sino en las preguntas que se hace el narrador al interior del texto: ¿dónde comienza el verdadero recuerdo y dónde la ficcionalización del mismo? Todo esto se puede apreciar, con particular insistencia, en las entradas del diario que conforman la segunda y cuarta partes del libro:

Intenté después seguir escribiendo. No sé por dónde avanzar. No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos. Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. *Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado.* Estoy de nuevo en blanco, como una caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia (64, las cursivas son mías).

En una entrevista, Zambra afirmó que la puesta en escena del proceso de escritura en esta obra pretendía criticar la voz narradora: “Y, por otra parte, 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” (Ugarte 213). Esto es relevante en relación al párrafo expuesto porque, además de exponer un posicionamiento crítico en torno al narrador, sugiere la posibilidad de desmontar (o tratar de desmontar) esa certidumbre, de hacer visible cómo cualquier discurso, hasta el literario, tiene, siguiendo a Roland Barthes, una “fatal relación de alienación” (119). De cualquier forma, ¿hay elementos textuales que nos permitan corroborar el comentario de Zambra? En primera instancia, la duda y la frustración experimentadas por el protagonista innominado al imaginarse “como una

caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia” y que serán refrendadas continuamente:

Le conté sobre la novela nueva. Le dije que al comienzo avanzaba a pulso seguro, pero que de a poco había perdido el ritmo y la precisión. Por qué no la escribes de una vez, me aconsejó, como si no me conociera, como si no hubiera estado conmigo a lo largo de tantas noches de escritura. No lo sé, le respondí. Y en verdad no lo sé. // 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 (55).

Me detengo en las líneas anteriores para hacer un par de aclaraciones. Linda Hutcheon distingue entre dos tipos de mimesis: la *mimesis de producto*, asociada al realismo decimonónico, el cual requería de sus lectores una identificación entre los objetos narrados y la realidad empírica; y la *mimesis de proceso*, más abocada a mostrar el desarrollo y los comentarios en torno al acto de escribir. En este sentido, esa supuesta “voz antigua, novelesca, firme” que el narrador reclama parece estar más vinculada con el primer tipo de mimesis, aquel que confiaba en la relación entre palabras y objetos. Nada más alejado, en todo caso, de la propuesta narrativa de este libro: “Para el chileno”, señala Álvaro Enríquez, “lo interesante de una novela no es ella misma –un resabio de los años en que la épica era posible–, sino su sombra: los registros que fueron grabándose en el mundo durante su escritura” (*La vida privada de*). Por ello, la pregunta fundamental de todo relato, *qué se narra*, daría paso a otras dos más importantes: *cómo se narra* y *para qué se narra*. Además, al plantearse la representación de un escritor que constantemente revisa y cuestiona los avances de su obra, también cobra relevancia la representación del intérprete, es decir, del lector.

Como ha hecho notar Hutcheon, a la mimesis de proceso se le ha identificado como una literatura interesada únicamente en sí misma y, por lo mismo, sumamente narcisista²⁷. La crítica canadiense arguye que, en cambio, este tipo de novela “ya no busca proveer un orden o significado reconocible al lector. Ahora demanda de él que sea consciente del trabajo, de la construcción llevada a cabo por él mismo, porque es el lector quien, en términos de Ingarden, «concretiza» la obra de arte y le da vida” (39)²⁸. ¿Se puede hablar, por este motivo, de la metaficción como una literatura narcisista cuando hace del lector un componente activo de la obra? ¿La búsqueda emprendida por el narrador de *Formas de volver a casa* en torno a su memoria no comprende, también, a la del mismo lector quien tratará de organizar todo ese material narrativo que involucra recuerdos, lecturas y reflexiones sobre el duelo y la pérdida?

Otro de los elementos textuales que confirmaría este deseo por confrontar el supuesto autoritarismo del narrador sería el ofrecido por el diario como forma narrativa y cuyas funciones en el texto conviene revisar. Por un lado, permite poner en interacción distintos tiempos que rompen con la cronología tradicional de los relatos autobiográficos. Aquí hay una negación a “trazar linealmente la historia de su personalidad” (Gasparini 189); pasado, presente y futuro conviven en breves fragmentos que representan los procesos vicarios de la memoria y las dificultades por asumir una identidad plena y estable. Por otro lado, juega también con la ilusión de realidad que pretende su redacción y la supuesta práctica de evasión

²⁷ Hutcheon hace una lectura alegórica del mito de Narciso que, a diferencia de muchos quienes han visto en ese personaje una expresión del egoísmo más recalcitrante, la priva de toda connotación negativa. En ella más bien observa la «condición original» de la novela como género, el desarrollo de la autoconciencia narrativa (8). De esta manera, considerar a la metaficción como una literatura narcisista no indicaría más que su vínculo con una larga tradición que ha orientado sus esfuerzos a desarrollar un particular tipo de mimesis.

²⁸ [The novel no longer seeks just to provide an order and meaning to be recognized by the reader. It now demands that he be conscious of the work, the actual construction, that he too is undertaking, for it is the reader who, in Ingarden’s terms, “concretizes” the work of art and gives it life]

asociada a su concepción. En tanto se ha pensado al diarista como alguien que para consignar su experiencia tiene que estar alejado del mundo, se ha querido ver en dicha forma literaria un género solipsista. Sin embargo, en palabras de Alan Pauls, “no hay diario íntimo que sea sólo una expresión individual, y por más privada que parezca la esfera de la enunciación siempre permite articular formas, voces y experiencias ajenas” (12). Este registro —y una de las cuestiones en las que la crítica ha reparado tan poco—, adquiere importancia al revelar las tensiones entre lo público y lo privado que recorren todas las páginas:

Si el diario busca confesar una intimidad averiada, esta resulta ser un reflejo del mundo observado. La catástrofe interior como reflejo de la catástrofe exterior. Microcosmos y macrocosmos indisolubles. Visto así, el diario resulta una suerte de espacio en donde conviven lo público y lo privado, muy semejante al confesionario católico: un lugar acotado donde se devela y se hace público lo íntimo, lo que no se puede decir sin atisbos de vergüenza, dolor o culpa (Salazar 66).

Según Gasparini, las autoficciones fueron, en los años setenta, asociadas al exhibicionismo y la representación descarnada de la sexualidad. Él observa, en cambio, una representación del cuerpo que “se distingue sobre todo por sus límites, sus sufrimientos, sus minusvalías, más que por sus goces”; más adelante, agrega: “Los temas relativos a la filiación, la memoria colectiva y el duelo caracterizan especialmente la escritura del yo contemporáneo” (95). Tales características concuerdan con el tono imperante de la novela que nos compete, ese producto de un “yo” escindido y doliente, dueño de una “intimidad averiada” y que desde el principio, en una de las primeras marcas metaficcionales, revela el objetivo de su libro: “Claudia tenía doce años y yo nueve, por lo que nuestra amistad era imposible. Pero fuimos amigos o algo así. Conversábamos mucho. *A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones*” (14, las cursivas son mías). Como sabremos al llegar a

la segunda parte, el personaje de Claudia está parcialmente basado en Eme, la expareja del narrador. Dicho lo cual, ¿qué tanto del egotismo ligado con las escrituras del yo es visible en un libro en el cual se busca reanudar un diálogo, ahora imposible, con alguien a quien se quiso? ¿Hablar de la intimidad y de lo privado no serán, en el fondo, otras maneras de explorar las experiencias colectivas del Chile posdictatorial marcadas por el desarraigo y la melancolía? ¿Acaso en la figura del escritor creada por la novela se muestran con mayor fuerza las fracturas de la sociedad provocadas por la violencia de décadas anteriores? En el siguiente capítulo trataré de responder a dichas preguntas.

CAPÍTULO 2

LA MEMORIA COMO PALIMPSESTO

Como continuación a la exploración en torno al “yo” autoficcional de *Formas de volver a casa*, en el primer apartado de este segundo capítulo trabajaré con la hipótesis de Nicolás Vicente Ugarte, quien ha propuesto leer las tres primeras novelas de Zambra como “una sola novela innominada, en la que se da cuenta del proceso de formación de un escritor (*Künstlerroman*)” (211). Mientras en los dos primeros libros del chileno comenzaba a esbozarse un personaje masculino que encontraba tiempo para dedicarse a la literatura sólo cuando sus ocupaciones de maestro o de padrastro se lo permitían, sostengo que en el tercero ya está plenamente configurado el conflicto planteado por toda “novela de artista”: la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida. En tanto la configuración del “yo” obedece a ciertos imaginarios culturales de cada época (Molloy 22), analizar esa imagen que el escritor hace de sí también me ayudará a comprender la constitución del intelectual como figura pública. A su vez, esta aproximación al protagonista estará orientada por el deseo de analizar la construcción ficcional de los espacios de la novela ya que, como ha sido estudiado a través de las *ficciones de la memoria*, la representación contribuye a mostrar los procesos de rememoración y las dificultades que ello conlleva.

En el segundo apartado emprenderé el análisis de la intertextualidad presente en la novela. Trabajaré a partir del estudio de los paratextos y otras referencias que problematizan la relación entre la literatura y otras instancias mediales de la memoria. A diferencia de la narratología clásica, la cual se interesaba entre la relación de un texto con otro para dar cuenta de la estructuración del mismo, la aproximación propuesta parte de los *Cultural Memory Studies*, los cuales formulan la lectura de la intertextualidad como una suerte de relación y sutura entre escritura y memoria cultural. De este modo, podré esbozar una lectura que permitirá observar no sólo muchas de las características y problemáticas esbozadas en el primer capítulo a partir del análisis del contexto posdictatorial y del campo literario en el cual se inscribe la novela, sino también las preocupaciones expresadas a través su construcción formal y el deseo por generar un diálogo entre las esferas estética, política y social.

2.1 ¿Novela de artista? La figura del escritor en la contemporaneidad

*No tenemos nada, pienso,
mientras me lavo la cara,
ni un oficio, ni una herencia,
ni una casa de sólida piedra.*

Fabián Casas

En su ensayo seminal sobre la *Künstlerroman*, Herbert Marcuse plantea varias líneas de aproximación y estudio. Si bien él se dedica a enlistar exhaustivamente las condiciones socio-históricas que permitieron el desarrollo de dicho género en su país de origen, ofrece varias reflexiones que me gustaría comentar. En una primera instancia, Marcuse considera que la *Künstlerroman* acentúa aquello que la novela, como forma literaria, ya había hecho al mostrar

la distancia entre individuo y comunidad: “La ruptura, la grieta entre lo que es y podría ser, el ideal y la realidad, ha destruido la unidad original. La diferenciación progresiva y la difusión de la nación en estados y clases, la expansión de la vida social y cultural, ya no caben en una forma artística cerrada” (72)²⁹. Así, de forma similar a lo planteado por Lukács en *Teoría de la novela* (1920), Marcuse concibe al héroe de la novela como una contraposición del poeta épico: si este último tenía como función darle forma al sistema de valores y creencias de la comunidad, el primero revelaría los conflictos entre el mundo que lo rodea y sus propios intereses. Esta tensión entre la subjetividad individual, representada por un personaje artista, y el mundo objetivo, identificado como un espacio problemático desde el comienzo de la modernidad, es una de las características fundamentales de la *Künstlerroman*:

(El artista) reconoce la gran distancia entre la realidad y el ideal, ve a través de la absoluta mezquindad y la vacuidad de sus formas de vida, y este conocimiento le hace imposible florecer o encontrar plenitud en ellos. El artista debe superar esta dualidad: debe ser capaz de configurar un tipo de vida que pueda unir lo que ha sido desgarrado, que trabaje con las contradicciones entre espíritu y sensualidad, arte y vida, valores artísticos y los del mundo circundante. // *Este es el problema y el tema fundamental de la novela de artista: generalmente nos presenta el intento de un artista de reconciliar esta dicotomía en alguna manera* (78, las cursivas son mías)³⁰.

En la medida en que las sociedades occidentales se han inclinado por el utilitarismo y el materialismo, el artista ha visto desplazado su lugar de enunciación³¹. Incapaz de dotar de

²⁹ [The rupture, the cleft, between what is and what could be, the ideal and the reality, has demolished the original wholeness. The progressive differentiation and diffusion of the nation into estates and classes, the expansion of social and cultural life, do not fit any longer into one strictly closed artistic form]

³⁰ [He recognizes reality's great distance from the ideal, sees through the utter pettiness and emptiness of its forms of life, and this knowledge makes it impossible for him ever to blossom or to find fulfillment in them. The artist must overcome this twoness: he must be able to configure a type of life that can bind together what has been torn asunder, that pulls together the contradictions between spirit and sensuality, art and life, artists' values and those of the surrounding world. This is the fundamental problem and theme of the artist novel: it generally presents us with the attempt of an artist to reconcile this dichotomy in some manner]

³¹ Julio Ramos percibe este desplazamiento en la tradición literaria latinoamericana del siglo XIX en las figuras de José Martí, Manuel González Prada y José Enrique Rodó. Si en la primera mitad de dicho siglo los intelectuales, como Sarmiento y Bolívar, jugaron un papel preponderante en la formación de los estados nación

sentido a las sociedades modernas, cuyos rasgos distintivos son la fragmentación y la separación entre las distintas esferas de conocimiento, el artista desempeña, muchas veces, un papel marginal y alejado de los centros de poder³², pero que constantemente dialoga e interroga al mundo circundante. El imaginario artístico-intelectual propuesto por la obra de Zambra obedece a estas ideas: los estudiantes de literatura y, posteriormente, los escritores y profesores, ven sus distintos oficios como una forma alternativa de resistir y ocupar un lugar en el mundo. Esta distancia elegida les permite generar reflexiones críticas sobre el papel que juega la literatura en las sociedades contemporáneas. De esta actitud se derivan distintas preguntas localizables a lo largo de los libros del chileno: ¿para qué sirve leer y escribir en una época que privilegia el tránsito continuo de información y la lógica de mercado como las únicas vías posibles?, ¿qué discurso puede articularse en la literatura que permita confrontar las versiones impuestas sobre el pasado?, ¿qué distingue al escritor propuesto en este universo narrativo de otras figuras públicas? La dualidad de la que habla Marcuse como distinción de la “novela de artista” encuentra en los personajes de Zambra una configuración particular que me interesa revisar.

que les permitió tener un lugar en los distintos centros de poder, los personajes antes señalados buscaron formas de desvincularse de las instituciones políticas o de mantener, por lo menos, una relación muy diferente con el Estado.

³² En la literatura latinoamericana contemporánea, la representación del artista y su vínculo con el poder ha sido problematizada y representada a través de distintos personajes en la obra de Roberto Bolaño. No sólo en *Los detectives salvajes* (1998), posiblemente su obra más conocida, se explora la forma en que ciertos autores que integran el campo cultural mexicano alcanzan reconocimiento por la relación que mantienen con instituciones del Estado o con otros personajes con gran capital simbólico, como Octavio Paz. Tal vez las obras más paradigmáticas del chileno que se interrogan sobre la relación entre ética y estética sean dos: *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). En la primera, esta tensión está claramente esbozada en el personaje de Carlos Wieder, poeta, aviador y asesino, quien tiene una relación particular con el estado dictatorial chileno. En la segunda, son el narrador Sebastián Urrutia Lacroix, crítico literario y sacerdote, y María Canales, escritora y esposa de un agente de la DINA que tortura y asesina a opositores del régimen pinochetista mientras hay veladas literarias en su casa, quienes muestran cómo la literatura también puede fungir como cómplice del horror.

A partir de *Bonsái*, el universo narrativo del chileno traza distintas líneas temáticas y formales que aparecerán una y otra vez en sus distintos libros. Como Roberto Bolaño, otro escritor con quien se ha comparado su obra, Zambra ha hecho de ciertas obsesiones su principal motor narrativo: la representación de las nuevas clases medias surgidas en la modernización neoliberal, la crisis de referencias de las masculinidades, las relaciones que la escritura guarda con el convulso contexto actual caracterizado por la irrupción de viejos y nuevos movimientos sociales, entre muchos otros (Ugarte 211). Muestra de lo anterior son Julio y Julián, los protagonistas respectivos de sus dos primeras novelas, los cuales logran articular las dificultades que conlleva el estudio y el ejercicio de la literatura: mientras el primero parece encontrarse en una deriva prolongada y trata infructuosamente de transcribir la novela de un autor exitoso llamado Gazmuri³³, el segundo reparte su tiempo entre la docencia universitaria y los cuidados y obligaciones derivados de la paternidad. Así pues, para estos personajes “espectadores, algo literarios (es decir, siempre «escribiendo» algo), flotando en el borde de las cosas, apasionados en el amor pero destinados a perder lo que aman, y por lo tanto fatalistas y poco serios” (Wood)³⁴, habitantes de ámbitos cerrados como casas y cuartos, la búsqueda estética ofrece, sobre todo, una posibilidad tanto de refugio como

³³ A este respecto, Zambra considera a Gazmuri como la representación del escritor oficial y maduro, en contraste de Julio, quien no es capaz siquiera de incorporarse plenamente al mundo laboral: “Gazmuri es una voz autorizada, legitimada por su experiencia y por la recepción de sus libros en el ambiente académico, que es donde Julio se mueve. El aprendiz de escritor estaba muy lejos de todo eso. La generación de Gazmuri lo había vivido todo: la Unidad Popular, la dictadura, el exilio, venían de vuelta, habían vivido. Nosotros, en cambio, estábamos anestesiados desde el nacimiento. Estaba, entonces, la posibilidad de convertirse inmediatamente en viejo, y la manera más directa era repetir lo que los profesores decían. La figura del ayudante es esa, el profesor chico, que fingía tener un conocimiento que no podía tener. Me interesaba y me interesa esa impostura, la del que finge haber leído, por necesidad, en el caso de *Bonsái* es un juego amoroso, pero también un juego obligatorio, una manera de protegerse” (Ugarte 213).

³⁴ [But Zambra’s novel is always lively, often funny and aphoristic, and it introduces the kind of intriguing young man who will appear often in Zambra’s later work, a Chilean, updated version of Russian literature’s Superfluous Man—spectatorial, somewhat literary (i.e., always “writing” something), hovering on the edge of things, passionate in love but destined to lose what he loves, and thus fatalistic and defensively unserious].

de restauración. De refugio para Julián, quien en una larga noche en la que la ausencia de su pareja va adquiriendo el signo inevitable de la muerte, narrar y contar historias le permiten mantenerse a flote; de restauración para Julio, pues con la redacción de una novela titulada, curiosamente, *Bonsái*, es capaz de rendirle homenaje a Emilia, el amor de su juventud. Dividida en dos partes tituladas “Invernadero” e “Invierno”, *La vida privada de los árboles* exhibe a la perfección estas ideas: “El invernadero, la ficción, es entonces únicamente una capa de protección extremadamente frágil contra el mundo real” (Willem 28).

Visto así, la desestabilización entre las fronteras del afuera y el adentro, entre la literatura y la vida, entre el yo y los otros, que ya había sido esbozada en esas primeras novelas, adquiere en la tercera novela del chileno otros matices. El cambio no se da sólo en el desplazamiento del narrador, el cual pasa de ser uno heterodiegético en las dos primeras a uno autodiegético en la tercera. El cambio se da también en la concepción y representación de la literatura y su ejercicio, así como en la idea que se expone sobre la función del escritor en el Chile de la posdictadura. De esta forma, podemos decir, con Vicente Ugarte, que *Formas de volver a casa* “traza un recorrido que va de lo íntimo a lo público” (212), visible no sólo al introducir el formato del diario en dos secciones de la novela como lo planteé en el apartado anterior, sino en la misma representación de los espacios que, desde el principio, entran en crisis por el terremoto de 1985. Dicho evento hace posible que los vecinos se conozcan y dialoguen, acciones que estaban acompañadas del miedo derivado de la dictadura. Sentado al lado de la fogata en la madrugada después del terremoto, el narrador refiere esta escena peculiar: “Me parecía extraño ver a los vecinos, acaso por primera vez, reunidos. Pasaban el miedo con unos tragos de vino y miradas largas de complicidad” (16). Un poco más adelante, se reafirma de nuevo esta idea de un contacto poco habitual: “Éramos

vecinos, compartíamos un muro y una hilera de ligustrinas, pero nos separaba una distancia enorme” (17).

Si en algo se ha insistido sobre las consecuencias a largo plazo de la dictadura chilena, ha sido en la forma en la que los espacios tanto privados como públicos se transformaron radicalmente. Como fue planteado en el primer apartado, uno de los objetivos del estado dictatorial chileno fue desactivar cualquier proyecto social e imponer, en cambio, “una verdadera pasión por el consumismo, privatización absoluta de la vida pública, obsesiones por el éxito individual y horror por la política y la iniciativa colectiva” (Avelar, *Alegorías* 37). En este sentido, estas observaciones aparentemente anodinas que hace el narrador sobre la actitud de los mayores y la representación de los espacios nos permiten una aproximación hacia esas nuevas formas de convivencia en urbes que comenzaban un proceso irreversible de fragmentación y desintegración. En la primera incursión del protagonista-niño en la casa de Claudia, se evidencia este tipo de resquemores. Pareciera que el espacio privado de las casas opera como límite ante el peligro que para muchos, entonces, representaba el espacio público: “Llevábamos un rato conversando junto a la reja cuando ella me invitó a pasar. No me lo esperaba, porque entonces nadie esperaba eso. Cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable” (30). Desde el enfoque de Jezreel Salazar, no es gratuito que las representaciones de un espacio público atomizado estén en aumento desde los años noventa en Latinoamérica:

Si las estéticas fracturadas se vuelven hegemónicas y sustituyen a las estéticas de la totalidad en la literatura latinoamericana reciente, esta transformación también habla del modo en que nuestra relación con el espacio público encarna en los textos. No es casual que mientras se producen ciudades cada vez más atomizadas, la escritura que busca hablar sobre ellas se fraccione y se disperse de manera paralela. La posibilidad de narrar lo urbano ha ido migrando de la novela total hacia géneros más breves o autolimitados (como el cuento, la crónica o la novela fragmentaria), y esto ha ocurrido en la misma medida en que las posibilidades de

habitar y disfrutar el espacio público han disminuido o han sido sustituidas por la realidad de tener que vivir en espacios cada vez más acotados (*Ciudad, género y encierro*).

Ante el proyecto de novela total popularizado por el *boom* latinoamericano en los sesenta, algunas de las escrituras más recientes parecen criticar la voz hegemónica que ejercía un poder absoluto sobre el universo narrativo. A través de lo que Salazar llama “estéticas fracturadas”, se ha impuesto una visión un tanto pesimista del espacio urbano. Si bien él realiza esta aseveración a propósito de una novela de Diamela Eltit titulada *Los vigilantes* (1994), esto ya era visible desde el primer libro de la chilena publicado en plena dictadura: *Lumpérica* (1983)³⁵. En esta última, la ciudad es ilustrada solo como una fracción de la misma a través de una plaza pública vacía que funciona como un escenario. Aquí, la personaje principal llevará a cabo una serie de acciones como si de una puesta en escena se tratara. Se intuye que la aparente ausencia de personas está vinculada con el toque de queda impuesto por la dictadura; asimismo, la herida a la que se refiere constantemente la protagonista parece estar vinculada con la violencia política de esos mismos años. De manera similar, el narrador de *Formas de volver a casa*, en uno de los primeros viajes que realiza cuando es un niño, describe a Santiago de Chile como una zona donde impera la desorientación:

Nunca había ido tan lejos de casa y la impresión poderosa que me produjo la ciudad es de alguna forma la que de vez en cuando resurge: un espacio sin forma, abierto pero también clausurado, con plazas imprecisas y casi siempre vacías, con gente caminando por veredas

³⁵ Alejandro Zambra realiza una interpretación interesante de esta novela en “Sobre *Lumpérica*”, un breve ensayo incluido en *No leer* (2018). En él, además de describir el contexto de su publicación y la complejidad de su argumento, remite a las sensaciones de deslumbramiento y de rechazo que experimentó en su primera lectura ante la narración fracturada y alegórica de Eltit. Hacia el final del ensayo, asevera lo siguiente: “La novela todavía nos acepta y nos rechaza. Quienes nacimos durante los primeros años de la dictadura vivimos solamente el día de la larga noche que narra *Lumpérica*. Creo que pocos libros retratan con tanta fuerza a la generación de nuestros padres. Pocos libros nos permiten, como *Lumpérica*, escarbar realmente en el sentido de la herencia” (153-154). Escrito en mayo del 2009, poco después de la primera versión del ensayo “La literatura de los hijos”, es posible leer una interpretación similar sobre el campo cultural chileno y la noción tan problemática de “herencia”.

estrechas, concentrados en el suelo una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato (45-46).

En su lectura sobre la novela, Alejandra Costamagna llama la atención sobre la descripción de las plazas públicas como representaciones cronotópicas ya que cada una expondría, a su manera, una relación peculiar entre tiempo y espacio. Puesto de esta manera, las diferencias entre Eltit y Zambra saltan a la vista: “Donde hubo cuerpos apiñados, ahora habrá un espacio vacío; la colectividad en resistencia de los años ochenta ahora será un desplazamiento solitario, cabizbajo” (*Formas de volver*). Con esto puede verse, también, las formas contrastantes de cómo se ilustra, por un lado, la dictadura y, por el otro, la posdictadura: mientras en la primera aún son visibles los rastros de una resistencia que de a poco sería aniquilada, en la segunda sólo hay individuos anónimos caminando por “plazas imprecisas y casi siempre vacías”, los cuales ahora deben contentarse con las “pequeñas satisfacciones neoindividualistas de lo personal y lo cotidiano” (Richard, *Critica de la* 45), ya que son habitantes de un mundo donde las antiguas tensiones ideológicas han desaparecido y donde ya no hay espacio para ningún proyecto utópico.

Otro aspecto fundamental a destacar vinculado con la configuración de los espacios es el de la memoria. En la propuesta de Birgit Neumann sobre las *ficciones de la memoria* como aquellas obras literarias que representan los procesos del recuerdo y los vínculos entre memoria y olvido, cobra importancia la construcción narrativa del espacio, pues “sirve como una mediación simbólica de eventos pasados, subrayando la presencia física y constante de las distintas capas de la memoria cultural, que incluso está inscrita en el paisaje y la arquitectura” (340). Siguiendo esta línea, la investigadora formula que “mientras el orden espacial generalmente indica una fácil accesibilidad al pasado, el desorden sugiere que el

acceso a ese pasado es difícil, intrincado y hasta imposible” (340)³⁶. En los desplazamientos realizados por el protagonista de *Formas de volver a casa*, este constata los cambios brutales que han ocurrido en el paisaje urbano, volviéndolo irreconocible: “La villa se he llenado de mansardas, de segundos pisos que lucen aberrantes, de tejados ostentosos. Ya no es el sueño de la igualdad. Al contrario. Hay muchas casas a maltraer y otras lujosas. Hay algunas que parecen deshabitadas” (76). De esta forma, la modernización acelerada producto del neoliberalismo parece estar vinculada, como insinúa Idelber Avelar, con la imposición del olvido: al individuo le cuesta cada vez más trabajo reconocerse en el ámbito que lo rodea. Esta dificultad para acceder a los recuerdos se remarca también cuando el narrador, acompañado de Claudia, viaja a Maipú:

En la plaza reconoce algunos monumentos, algunos árboles, la larga escalinata que conduce a la piscina pública, pero no mucho más. Donde antes estaba el supermercado ahora hay un edificio municipal o algo así. // Enfilamos ahora hacia la villa donde ella vivía. Han cerrado los pasajes con un vistoso portero eléctrico. Lucila Godoy Alcaya y Neftalí Reyes Basoalto parecen ahora pasajes más exclusivos o al menos lo suficiente como para compartir la paranoia sobre la delincuencia. Se ven muchos autos estacionados en su interior (123).

A pesar de que en este fragmento no es visible un desorden espacial como indica Neumann para señalar la imposibilidad del recuerdo, sí muestra cambios excesivos que limitan el desplazamiento de los personajes por los “lugares de la memoria”. En el viaje a su lugar de origen, se percibe un crecimiento económico desigual que empuja a los habitantes de esas

³⁶ [Hence, space serves to symbolically mediate past events, underlining the constant, physical presence of the multilayered cultural past, which is even inscribed in the landscape and in the architecture. The affinity between space and memory is also reflected in the important role of spatial metaphors in the rhetoric of remembering (...). Buildings or parts of buildings, such as the attic, often visually represent memories, thus echoing the close connection between space and memory that goes back to antiquity. Whereas spatial order often indicates the easy accessibility of the past, spatial disorder suggests that the access to the past is difficult, intricate or even impossible].

antiguas villas, que ahora se han convertido en “pasajes más exclusivos”, a volver a las calles inaccesibles por “la paranoia sobre la delincuencia”. Tal tipo de construcciones nos hablaría, entonces, de la privatización del espacio público, de la circulación de imaginarios sociales en los que la desigualdad económica es sinónimo de criminalidad y violencia. Las casas de la infancia serían, en definitiva, lugares a los que cuesta trabajo regresar, del mismo modo que los individuos tienen dificultades para recordar el pasado.

Como lo indica el título de la propia novela, la casa ocupa un lugar fundamental en la narración. Punto donde convergen distintas nociones como “protección”, “propiedad” y “refugio”, la casa también funge como frontera del mundo exterior. Sin embargo, a lo largo del relato de Zambra estas nociones se vuelven inoperantes. Desde el punto de vista de Karla Urbano, este libro retoma el modelo literario del retorno al hogar que ha estado presente en la literatura occidental prácticamente desde *La Odisea*. No obstante, el regreso del escritor a Maipú no comparte la alegría de un Odiseo al pisar nuevamente Ítaca: “¿Qué pasa cuando la casa no representa originalmente lo familiar, sino lo extraño en la historia? ¿Cómo saber qué tanto ha cambiado quien dejó el hogar, si no hay una imagen clara de su aspecto antes de partir?” (*La extrañeza del*). La casa es representada, más bien, como un espacio de incomodidad y de disputa. Desde el comienzo se anticipa cómo padres e hijos difieren en los caminos para retornar al hogar —una probable alegoría sobre las grandes diferencias generacionales y políticas. Eventualmente, cuando el narrador refiere el duelo de su separación reciente, dicho espacio de intimidad construida se muestra también incómodo: “Un día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín. Nada de eso ha sido posible” (53). Al respecto, Gonzalo Garcés realiza una lectura pertinente:

Formas de volver a casa explora los efectos de la pérdida, en general, de las estructuras que sirven como abrigo. Hay casas que se vienen abajo con un terremoto, hay casas paternas que ya no resultan cómodas, hay casas que ya no nos reciben porque la persona con quien habitamos en ella no está más. También es una casa un relato personal. Y un relato político. Y ciertas estructuras narrativas. Cuando uno de estos refugios se derrumba, por contagio otros pueden venirse abajo también. No es que en *Formas de volver a casa* la crisis personal sea un reflejo de la crisis de ciertos relatos políticos, sino que uno es el sustrato del otro (*El silencio de los hijos*).

¿Cómo escribir después de que las “estructuras que sirven de abrigo” se han derrumbado? ¿Qué relato todavía es posible si todo lo demás ha fallado? Uno que, en cierta medida, evidencie las dificultades que conlleva contar historias poniendo en crisis la misma estructura del relato. Ya desde *La vida privada de los árboles* se anticipaba, de alguna forma, esta tercera novela: “En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares. Piensa en una novela de sólo dos capítulos: el primero, muy breve, consigna lo que ese niño por entonces no sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía” (149). En *Formas de volver a casa* los dos niveles diegéticos, protagonizados por el adulto recordándose como niño y por el adulto consignando las dificultades alrededor de la escritura, se confunden y se complementan. La metaficción, en este sentido, no sólo cumpliría una función estética, sino también ética. Al introducir la figura del escritor como un individuo que lidia con sus propias angustias personales y las dificultades que conlleva el recordar, también se plantea constantemente la utilidad del narrar. “En una cultura política de desaparición real, ¿cómo puede el escritor no ser muy sensible a las cuestiones de la ética de la ficción, a todo el complicado asunto de la mentira de la ficción, de inventar mundos paralelos, del juego, de la presencia y la ausencia

narrativas?”, James Wood se pregunta acertadamente a propósito de la obra de Zambra³⁷. Aquí, en contraste con las otras dos novelas de la trilogía, la literatura ya no es metáfora del hogar o de la protección, sino de la confrontación —confrontación ilustrada en una de las frases más citadas del libro: “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla” (66). El protagonista se hunde, ciertamente, “en los espejos familiares”, reconstruye los años de su infancia, consigna anécdotas y actitudes, recrea los espacios domésticos, realiza esbozos de familiares y conocidos. Sin embargo, lejos de limitarse a ser un mero ejercicio de rememoración personal, logra vincularlo con uno mayor para demostrar que la memoria, lejos de ser unívoca y estable, posee aristas y distintas versiones del pasado que aún se siguen confrontando.

En *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin acuña el término “emprendedores de la memoria” para referirse a aquellos sujetos que llaman la atención sobre ciertos eventos y cuestiones de carácter público. Ubicada en el contexto de las disputas por la memoria en el Cono Sur, dicho concepto le permite a la investigadora hablar sobre cómo ciertos actores “pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de una (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (49). A partir de lo anterior, propongo que la imagen construida del intelectual-protagonista de *Formas de volver a casa* es la de un “emprendedor de la memoria” no sólo interesado en las luchas por los usos políticos y públicos de la misma —particularmente aquellas que entran en conflicto con las versiones

³⁷ [And the metafictional meditation takes on a justified ethical anguish: in a political culture of actual disappearance, how can the writer not be acutely sensitive to questions of fictional ethics—to the whole complicated business of fictional lying, of inventing parallel worlds, of game-playing, of narrative presence and absence? How could the responsible writer not bind these scruples into the very form of his work?]

oficiales del Estado—, sino también en reestablecer las relaciones entre el campo simbólico y el campo político que, en opinión de Verónica Inés Garibotto, eran los lugares de anclaje de la labor del intelectual latinoamericano antes de su destrucción causada por las distintas dictaduras (2). La conciencia política del protagonista está necesariamente ligada al ejercicio de la literatura, y esto le permite poner en interacción distintas experiencias provenientes de sus lecturas, así como diferentes horizontes de expectativa vinculados a los relatos de sus coetáneos. Esta postura no entraría en conflicto con la idea de considerar al libro de Zambra como un ejemplo de “novela de artista”. De hecho, de acuerdo con Donaire del Yerro, es la cualidad de individuo problemático al centro de este tipo de expresiones “lo que hace que el artista participe plenamente de su realidad histórica definida por el antagonismo entre el mundo interior y el mundo exterior” (114).

Retomando la definición inicial de Marcuse, la *Künstlerroman* clásica pretendía mostrar la reconciliación del artista con su entorno. Para lograr tal operación, Marcuse concebía dos vías de expresión distintas: la realista-objetivista y la romántica. En la primera de ellas, el artista “reconoce que el entorno contemporáneo del mundo es la base de su arte, sin embargo, busca transformarlo, transfigurararlo y renovarlo” (79)³⁸. En la segunda vía, al artista “le resulta imposible ver ni siquiera satisfacción potencial dentro del marco de las condiciones dadas del mundo: él huye así a una tierra de sueños idealista de otro mundo, y construye allí su mundo poetizado de plenitud”³⁹. Aunque *Formas de volver a casa* sugiere

³⁸ [In the realistic-objective artist novel the artist acknowledges that the world’s contemporary surroundings are the basis of his artistry, yet he seeks to transform, transfigure, and renew them].

³⁹ [In the romantic artist novel the artist finds it impossible to see even any potential satisfaction within the frame of the world’s given conditions: he thus flees into an otherworldly idealist dreamland, and constructs there his poeticized world of fulfillment].

un tipo de reconciliación del protagonista con su entorno y su identidad, se hace hincapié en que la labor de la escritura es problemática, y no logra incorporarse en plenitud a los flujos sociales, económicos y políticos. Igualmente, tampoco coincidiría con la segunda de las definiciones, pues el narrador no escapa a ninguna tierra de ensueño. Todo lo contrario: hace de la reflexión de la política y la historia reciente de su país una de sus principales preocupaciones. Hacia el final de la novela, después del terremoto del 2010, se ofrece una interpretación de la escritura como una forma peculiar de registro:

Es tarde. Escribo. La ciudad convalece pero retoma de a poco el movimiento de una noche cualquiera del verano. Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy, en el sur. En los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo (164).

Por consiguiente, el narrador concibe su labor como una en la cual está en contacto con el dolor de los demás. Al equiparar el mirar con el escribir parece insistir en su carácter testimonial, uno que le permitirá hablar de “los muertos de ayer, de mañana”. La palabra tendrá, por lo tanto, un claro valor mnemónico que luchará constantemente contra la imposición del olvido pues tratará de dejar marca de las catástrofes tanto personales como políticas. Contra el deseo de los distintos gobiernos posdictatoriales por imponer versiones del pasado conciliadoras, el personaje artista de Zambra muestra la dificultad por sobrellevar el trauma histórico así como sus secuelas. Contribuye, también, a generar una reflexión sobre los espacios públicos y privados, e incentiva a establecer lazos entre ellos. Con base en lo explorado hasta el momento, me propongo analizar en el siguiente segmento la forma en la que la novela representa los procesos de rememoración a través de un complejo entramado

intertextual. Esto me permitirá comprender la idea de memoria que la novela propone, y de qué forma la literatura interviene en la construcción de versiones alternativas del pasado.

2.1 El entramado intertextual de *Formas de volver a casa*

*El disco terminó y él siguió diciendo:
—Yo he vivido cerca de otras personas
y me he guardado en la memoria
recuerdos que no me pertenecen.*

Felisberto Hernández

En el modelo semiótico-cultural propuesto por Astrid Erll para entender la memoria colectiva, cobra gran importancia la interpretación que realiza sobre los conceptos de memoria cultural y memoria comunicativa de Jan Assmann. Mientras la primera está asociada a los medios de comunicación, es altamente artificial y ceremoniosa, recupera un horizonte cultural lejano y produce sentidos culturales, la segunda está vinculada con la interacción cotidiana, tiene como contenidos las experiencias históricas de los contemporáneos de cada época, su horizonte temporal es limitado y produce un sentido social (155). Puesto de esta manera, parecería que dichos conceptos se encuentran en ámbitos distintos y perfectamente delimitados cuando están en una interacción constante y dinámica. Así, lo que en inicio podría localizarse en el centro de la memoria cultural podría desplazarse por distintas razones a los márgenes. De la misma forma, recuerdos de grupos sociales históricamente excluidos y violentados pueden formar parte del canon o el archivo. En su texto “Literature, Film and the Mediality of Cultural Memory”, Erll realiza varias precisiones sobre lo anterior:

La memoria cultural se basa en la comunicación a través de los medios. Las versiones compartidas del pasado se generan invariablemente por medio de la "externalización medial" (...), cuya forma más básica es la oral habla, y el escenario más común podría decirse que los abuelos les cuentan a los niños sobre los "viejos tiempos". Tecnologías de medios más sofisticadas, como la escritura, el cine e Internet, amplían el rango espacial y temporal del recuerdo. La memoria cultural está constituida por una serie de medios diferentes, que operan dentro de varios sistemas simbólicos: textos religiosos, pintura histórica, historiografía, documentales de televisión, monumentos y rituales conmemorativos, por ejemplo. Cada uno de estos medios tiene sus formas de recordar y dejar su huella en la memoria que crea (389, las cursivas son mías)⁴⁰.

En este sentido, la producción de la memoria estaría íntimamente relacionada con las tecnologías de las que se dispone para su creación, preservación y circulación. Siguiendo a Bernard Stiegler, es posible afirmar que “la memoria humana es originalmente exteriorizada, lo que significa que ha sido técnica desde el principio” (67)⁴¹. Esto no significa, sin embargo, que todo este tipo de exteriorizaciones tenga un mismo nivel de visibilidad e importancia en las culturas del recuerdo. Hay ciertos medios como el cine, la literatura y el internet que proveen modelos de representación del pasado que logran instalarse en la conciencia colectiva de una forma mucho más efectiva que otros. Estos depósitos no son neutrales, y “su materialidad específica, su capacidad y sus límites contribuyen, por su parte, al tipo de mensaje que se transmite” (Erl, *Memoria colectiva* 183).

La literatura se desempeñaría, de este modo, como uno de los medios privilegiados para la configuración y reestructuración de los elementos de la memoria colectiva porque, en

⁴⁰ [Cultural memory is based on communication through media. Shared versions of the past are invariably generated by means of “medial externalization” (see A. Assmann, this volume), the most basic form of which is oral speech, and the most common setting arguably that of grandparents telling children about the “old days.” More sophisticated media technologies, such as writing, film, and the Internet, broaden the temporal and spatial range of remembrance. Cultural memory is constituted by a host of different media, operating within various symbolic systems: religious texts, historical painting, historiography, TV documentaries, monuments, and commemorative rituals, for example. Each of these media has its specific way of remembering and will leave its trace on the memory it creates].

⁴¹ [Human memory is originally exteriorized, which means it is technical from the start].

palabras de Birgit Neumann, logra integrar “versiones culturales de la memoria escindidas por medio de una perspectiva mutua, uniendo cosas recordadas y cosas tabú y probando la relevancia cultural de versiones de la memoria comúnmente marginadas” (338-339)⁴². Las ficciones literarias poseen, como otras instancias mediales, funciones de depósito, circulación y evocación. De depósito porque en su interior conviven representaciones del pasado que los individuos consideran importantes de acuerdo al contexto de memoria en el que se encuentran situados; de circulación porque ponen en movimiento este tipo de representaciones por medio de instancias de carácter público o privado (editoriales, instituciones culturales, entre otras); de evocación porque a través de dinámicas y estrategias narrativas son capaces de construir distintas versiones de la realidad y el recuerdo. Es esta última función la que me interesa abordar a partir del entramado intertextual de la novela.

“La memoria del texto está formada por la intertextualidad de sus referencias”, afirma Renate Lachmann, a propósito del vínculo entre literatura, memoria y estrategias mnemotécnicas (304)⁴³. Tradicionalmente, la intertextualidad ha permitido identificar las relaciones explícitas e implícitas de un texto con otros; desde la perspectiva de Lachmann, sin embargo, este contacto e intercambio tanto formal como semántico entre los textos no sólo permitiría describir las estructuras al interior de las narraciones, sino problematizar las dinámicas culturales de la memoria que permiten visualizar los lazos entre textualidad, política y sociedad: “Cada texto concreto, como un espacio esbozado de la memoria, connota

⁴² [A fundamental privilege of fictional texts is to integrate culturally separated memory versions by means of mutual perspectivization, bringing together things remembered and things tabooed and testing the memory cultural relevance of commonly marginalized versions of memory].

⁴³ [The memory of the text is formed by the intertextuality of its references].

el macroespacio de la memoria que representa una cultura o que aparece como esa cultura” (301)⁴⁴.

Que la novela de Zambra pretenda problematizar la relación entre individuo, escritura y memoria queda evidenciado desde los paratextos elegidos. El primero de ellos es de Walter Benjamin, en concreto de su libro póstumo *Infancia en Berlín hacia 1900* (1950): “Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más”. ¿Por qué abrir con semejante cita? Aventuremos algunas hipótesis. Redactado a lo largo de varios años, *Infancia en Berlín hacia 1900* es considerada una producción anómala en la vasta bibliografía del pensador alemán. Anómala porque el objeto de la escritura son sus propias evocaciones infantiles, en las cuales la rememoración de juegos, paisajes y desplazamientos construyen, de forma precaria y siempre inestable, una época por lo demás remota. La memoria en Benjamin está fuertemente afianzada a los objetos materiales —una columna rota en medio de una plaza remite a una batalla histórica perdida en el tiempo, una estampilla convoca los últimos tiempos de los distintos imperios europeos del siglo XIX. Asimismo, es en la interacción entre el espacio urbano de la capital alemana y el individuo que la camina lo que posibilita la producción de recuerdos.

De alguna forma, el paratexto de entrada a la novela no sólo prefigura el deseo por construir una mirada infantil y sus rutinas, sino una de las acciones que los personajes realizarán constantemente: caminar. Tanto el narrador como Claudia caminan por los paisajes de su infancia con el afán de coleccionistas: “Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin

⁴⁴ [Every concrete text, as sketched-out memory space, connotes the macrospace of memory that represents a culture or appears as that culture].

embargo coleccionamos incesantemente” (122). De la misma manera en la que Benjamin llama la atención sobre aquellos residuos y objetos materiales que la historia va dejando a su paso como vestigios de las destrucciones⁴⁵, el narrador de la novela le confiere importancia a aquellos testimonios y “escenas de los personajes secundarios” omitidos por los discursos oficiales de la mal llamada “transición democrática”. Por un lado, nos encontramos con personajes que vivieron en carne propia la violencia del estado dictatorial y que desconfían del supuesto regreso de la democracia, como es el caso de uno de los maestros de secundaria del protagonista: “No creo en esta democracia, me dijo, Chile es y seguirá siendo un campo de batalla” (68). Por el otro, nos hallamos también con personajes, como el padre del protagonista, quienes no ocultan su simpatía por el dictador: “Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden” (129). Por lo anterior, recuperar esas “escenas razonablemente descartadas” es una exigencia que el mismo narrador se impone para evitar caer en generalizaciones sobre una época histórica de la cual retiene muy poco. Dado que toda memoria personal está siempre en tensión con la de aquellos individuos que nos rodean y aquella privilegiada por las propias sociedades y los gobiernos en turno, se entenderá que no hay “relato unívoco”:

La batalla de memorias entre quienes sufrieron las crueldades de la dictadura, y los que no, se problematiza no sólo entre los jóvenes personajes (...), sino también entre padres e hijos, maestros y alumnos, amigos y colegas, simpatizantes del régimen y detractores, y demás posibilidades combinatorias, exponiendo con ello que *todavía no existe un relato unívoco que*

⁴⁵ Dentro de la teoría histórica de Benjamin, la noción de «ruina» tiene gran importancia. Tanto como evidencia de la cara más destructiva del progreso así como residuo material donde es posible leer las huellas de la historia, la ruina remitiría a los excesos y la destrucción. Así lo afirma René López Velasco: “De modo que en la contemplación de la catástrofe, en la atención al contenido histórico de los escombros, las ruinas son fuerzas reales que afectan al que las observa en la medida en que advierten sobre la necesidad de rememoración de los sufrimientos del pasado” (306). Idelber Avelar también recurrirá a esta concepción de la historia cuando hable de las alegorías de la derrota en la literatura posdictatorial latinoamericana.

pueda cohesionar las distintas experiencias del trauma, ni tampoco hay aún forma de narrarlo para elaborar un duelo social e histórico (Urbano, las cursivas son mías).

Ante esa noción de la Historia en mayúsculas que excluye los relatos en clave menor de individuos y colectivos, se opta por los márgenes, por aquellas historias secundarias que, como se vio al revisar el ensayo de “La literatura de los hijos”, confronten y cuestionen las narrativas heredadas. Ciertamente, la noción de “secundario” está presente en todo el texto y no sólo en el título de la primera parte. Secundarias son las vidas de las personas de una villa en los márgenes de Santiago que sobreviven al terremoto del 85. Secundarias son las voces de los niños y jóvenes en contraste de las enunciadas por los adultos, los cuales viven plenamente la novela de la dictadura: “La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora” (56). Secundarias son, también, las vidas de los personajes de *Madame Bovary* a las que el narrador recurre para hablar de su propia experiencia y la de sus coetáneos: “Había cierta belleza en el gesto, pues entonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas los bolsos de mezclilla” (58).

Podemos hallar el hipotexto de este fragmento en un breve ensayo titulado “Lecturas obligatorias”, el cual abre *No leer* (2018)⁴⁶. En él, Zambra también remite, con humor y nostalgia, a la lectura apresurada de Flaubert, al aburrimiento y la ineptitud de los maestros,

⁴⁶ En un libro que, contrariando al título del volumen, parece ser una reiteración sobre las bondades y los goces de la lectura, la decisión de elegir este texto como el inicial no es gratuita. En el análisis de distintas autobiografías que Molloy realiza en *Acto de presencia*, ella señala el primer “encuentro con la palabra escrita como comienzo simbólico de la historia de vida” (78). A pesar de que la mayoría de los textos incluidos en *No leer* son “crónicas y ensayos sobre la literatura” (como lo indica el mismo título), aparecen, como en la mayoría de la obra de Zambra, indicios autobiográficos que indican su formación primero como lector, y después como escritor. Que “Lecturas obligatorias” hable sobre las primeras dificultades de su vida lectora y la incapacidad de los maestros para incentivar el gusto por la misma, sólo le ayuda a validar de alguna forma esta imagen pública del escritor. Por lo tanto, podemos con Molloy afirmar que “la autoescritura se convierte en gesto cultural” (50).

a la decisión de ver una adaptación cinematográfica y al consiguiente fracaso en el examen. Si bien en la novela este fragmento permite generar una suerte de analogía entre la actitud irresponsable y egoísta de los adultos de *Madame Bovary* y la de aquellas personas que estuvieron a cargo de la educación del narrador y sus coetáneos, en ambas versiones persiste la idea de que el disfrute y el gozo de la lectura se opone ante figuras autoritarias, quienes se esfuerzan por hacerles ver la aparente inutilidad de esta actividad:

Estoy seguro de que esos profesores no querían entusiasmarnos sino disuadirnos, alejarnos para siempre de los libros. No gastaban saliva hablando sobre el placer de la lectura, tal vez porque ellos habían perdido ese placer o nunca lo habían sentido realmente. Se supone que eran buenos profesores, pero entonces ser bueno era poco más que saberse los manuales (57-58).

Como ya fue propuesto en el segmento anterior de esta investigación, de algún modo es la condición de marginalidad lo que le otorga a la literatura su carácter de resistencia. Aquí, sin embargo, se muestra esto mucho mejor al revelar su carácter aparentemente secundario otorgado por la misma institución educativa⁴⁷. Contra esta idea, el narrador asume plenamente la importancia de la lectura en su propia formación. “Leer al otro no es sólo apropiarse de las palabras del otro, es existir a través del otro, ser ese otro”, escribe Sylvia Molloy a propósito del vínculo indisociable entre lectura y escritura que Sarmiento practica

⁴⁷ Esto queda mucho mejor ilustrado en uno de los relatos que integran *Mis documentos* titulado “Instituto Nacional”. Como muchos de los cuentos del volumen, el narrador autodiegético realiza un ejercicio de rememoración sobre su infancia y adolescencia. En este caso, la narración versa sobre la época en la que el narrador cursaba la preparatoria en el Instituto Nacional, una de las escuelas públicas de mayor prestigio y asociada al pinochetismo. Desde el inicio, se ve la manera en la que los maestros denominan a los alumnos por números en vez de nombres, quitándoles, de antemano, cualquier indicio de subjetividad: “Los profesores nos llamaban por el número de lista, por lo que sólo conocíamos los nombres de los compañeros más cercanos” (99). Posteriormente, cuando Musa, uno de los profesores los reprenda, se expondrá este carácter secundario que para muchos poseía y sigue poseyendo la enseñanza de humanidades: “Pero ustedes no van a llegar a ninguna parte, no sé cómo han sobrevivido a este colegio. Los humanistas son la escoria del Nacional, dijo” (111).

en sus libros (47). De una forma bastante similar, la imagen que el narrador de *Formas de volver a casa* ofrece de sí mismo está condicionada enteramente por los libros: ellos son su soporte, el material del cual extrae citas y reflexiones con las cuales moldea su experiencia personal y su propia memoria. De hecho, la idea misma de memoria subyacente a lo largo de las páginas ilustra la dificultad por fabricar una narrativa estable y sin fisuras, como si esta estuviera en constante reelaboración en función de los deseos del presente del sujeto y las lecturas realizadas⁴⁸. Después de que un amigo le llama por teléfono para leerle una frase de un libro, el narrador reflexiona sobre los curiosos mecanismos del recuerdo:

Me quedé pensando en eso y me desvelé. Es verdad. Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable (150-151).

La metáfora de la memoria como un libro es bastante antigua, y en este fragmento su función es la de establecer un vínculo entre el acto de escribir y el acto de recordar. La imagen del palimpsesto también aparece: huellas sobre huellas, voces sobre voces, inscripciones sobre inscripciones. De acuerdo con Julia Kristeva, “todo texto está construido como un mosaico de citas; todo texto absorbe y transforma a otro” (37)⁴⁹. La novela de Zambra, como las

⁴⁸ Para Néstor A. Braunstein, una de las principales diferencias entre el discurso histórico y el discurso memorialístico justo se encuentra en la estructura temporal: “La historia es factual, se ocupa de los hechos pasados; la memoria, en cambio, es actual pues esos hechos del pasado dependen de cómo son recordados en el presente, cómo han sido recibidos por las comunidades que los conmemoran” (*La memoria del uno* 38).

⁴⁹ [In Bakhtin’s work, these two axes, what he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double].

ficciones de Borges, no oculta que repite, trastoca, plagia y subvierte, exponiendo las distintas marcas textuales producidas por las culturas y dotándolas de nuevos efectos de sentido.

A pesar de que los libros se revelan como motivo de unión y diálogo entre individuos de épocas distintas, también lo hacen como atributos de distinción social y distanciamiento. Por esto mismo, es bastante significativo que una de las discusiones que el narrador tiene con su madre en torno a su inclinación por ciertos libros aparezca en la segunda y la tercera partes de la novela. Mientras en la segunda parte el narrador sólo le recrimina la identificación que ella siente con ciertos personajes de Carla Guelfenbein, en la tercera el diálogo es más extenso y posee otras connotaciones:

Te equivocas, me dice, tal vez esa no es mi clase social, de acuerdo, pero las clases sociales han cambiado mucho, todo el mundo lo dice. Y al leer esa novela yo sentí que sí, que éstos sí eran mis problemas. Entiendo que te moleste lo que te digo, pero deberías ser un poco más tolerante. // Solamente le dije que no me gustaba esa novela. Y que era raro que se sintiera identificada con personajes de otra clase social. // ¿Y Claudia? // Claudia qué. // ¿Claudia es de tu clase social? ¿De qué clase eres tú ahora? Ella vivió en Maipú, pero no era de acá. Se ve más refinada. Tú también pareces más refinado que nosotros. Nadie diría que eres mi hijo (134).

Escribe Molloy: “Como en los autorretratos el libro adopta la importancia de ciertos objetos (...) cuyo significado sobrepasa su valor de meros objetos: se convierten en atributos del individuo y cuentan su historia” (28). Con esta idea en mente, es posible inferir varias interpretaciones del diálogo antes expuesto. Dentro del campo literario chileno, la obra de Carla Guelfenbein ha adquirido notoriedad más por la cantidad desmesurada de libros vendidos que por su calidad literaria. Es, dentro de la clasificación anteriormente expuesta de Linda Hutcheon, un claro ejemplo de la mimesis de objeto que identifica a la textualidad con la realidad, a los personajes con personas. *El revés del alma*, además de significar su debut literario, esbozó la inclinación melodramática de sus historias y los personajes que

aparecerán en su narrativa de forma constante: hombres y mujeres de clase social privilegiada. De ahí la sorpresa del narrador cuando su madre le diga que se sintió identificada con sus personajes, y más cuando arguya que “las clases sociales han cambiado mucho, lo dice todo el mundo”. Esto dará pie, también, a cuestionar la clase social del hijo, quien se sugiere ha logrado adquirir prestigio y capital económico a través de sus libros al punto de que la madre termine considerando nula cualquier identificación filial.

El diálogo intertextual de la novela se presenta también con otros medios que no son necesariamente literarios. En una de las entradas del diario de la segunda parte, el protagonista rememora la primera vez que vio en el colegio *La batalla de Chile*, extenso documental del aclamado director Patricio Guzmán, el cual consigna, en tres partes, distintos acontecimientos que desembocarían en el golpe de estado en septiembre de 1973. Entre la amplia filmografía del cineasta chileno quien hasta el día de hoy se ha seguido interrogando sobre los lazos entre memoria e imagen, política y archivo, geografía y violencia⁵⁰, *La batalla de Chile* tal vez sea su obra más emblemática, y uno de los testimonios documentales más importantes sobre las relaciones de poder, los sectores de la población chilena que fueron simpatizantes de Allende y aquellos que no, las manifestaciones y las expresiones de apoyo y resistencia. Su importancia como medio de la memoria cultural chilena es indudable y sigue incidiendo en la misma percepción que los individuos tienen acerca de su propio entorno:

No recordaba o no había visto la larga secuencia de *La batalla de Chile* que tiene lugar en los campos de Maipú. Obreros y campesinos defienden las tierras y discuten fuertemente con un

⁵⁰ Estrenada en el 2015, *El botón de nácar*, uno de los últimos ejercicios fílmicos de Patricio Guzmán, prosigue esta línea que ha caracterizado al trabajo del cineasta chileno. A través de dos historias, la Jemmy Boton, un indígena yagán que acepta ser llevado por los ingleses a Inglaterra a cambio de un botón de nácar, y la de otro botón que es encontrado hacia el 2004 en rieles al fondo del mar en clara alusión a las víctimas de desaparición por parte de los militares durante la dictadura, se establece una relación interesante y estimulante entre materialidad, memoria e identidad.

representante del gobierno de Salvador Allende. Pensé que esas bien podían ser las tierras del pasaje Aladino. Las tierras en que luego aparecieron las familias nuevas, sin historia, del Chile de Pinochet (67).

Con todo lo anterior, queda evidenciado cómo la representación de la memoria en la novela es, usando la expresión de Kristeva, “una intersección de superficies textuales” (36)⁵¹. Al desplegar las distintas lecturas y referencias a distintos medios de comunicación a los que tiene acceso el narrador, se muestran las tensiones y dificultades para dar cuenta de una sola versión del pasado. Este, contrario a lo asignado por los distintos dispositivos de poder, no se limitaría a obedecer los deseos de actores e instituciones políticas. Si mucha de la literatura contemporánea continúa interrogándose sobre los efectos a largo plazo de la dictadura chilena y la relación indisociable entre pasado y presente, es porque, en cierto sentido, continúa siendo importante para las culturas del recuerdo problematizar este tipo de situaciones. En el fondo, *Formas de volver a casa* parece preguntarse sobre la posibilidad de una escritura con aspiración mnemónica en un mundo que, paradójicamente, le rinde culto a la memoria pero al mismo tiempo tiende a olvidar con bastante rapidez las tragedias recientes. De ahí la importancia del otro paratexto de Romain Gary con el que abre la novela y el cual es utilizado de nuevo hacia el final de la misma: “En vez de gritar, escribo libros”. A continuación, el narrador escribirá lo siguiente:

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 sé que perdimos la memoria. Entregaremos plácida, cándidamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo (155-156).

⁵¹ [What allows a dynamic dimension to structuralism is the conception of the ‘literary’ word as an *intersection of textual surfaces* rather than a point (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character) and the contemporary or earlier cultural context]

A 12 años de esas elecciones y a 4 de que las protestas en el país latinoamericano iniciaron, han quedado más que evidenciadas las iniquidades del gobierno en turno y su incapacidad para escuchar a ciudadanos y colectivos. Hay, ciertamente, muestras de impotencia y frustración en la frase de Gary: ante un mundo que privilegia el estruendo y la vociferación, el trabajo silencioso del escritor, empeñado en tejer frases e historias. La palabra, sin embargo, también parece mostrarse como un signo de resistencia: “Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable. En la cacofonía del falso debate público, abre espacios interiores de retrospectión, reflexión, comunicación e incluso silencio” (Gasparini 209). Tal vez la literatura sea, en este sentido, uno de los pocos espacios para confrontar el monólogo de los distintos dispositivos de poder porque hace del diálogo uno de sus motores principales —un diálogo interminable con otras lecturas, con los lectores y con el mundo circundante.

CONSIDERACIONES FINALES

A partir de los años 80 se multiplicaron considerablemente los estudios de la memoria. Esto ha dado pie a hablar de un “boom de la memoria” (Seydel 189) que se ha reflejado en las distintas aproximaciones interdisciplinarias a este fenómeno: desde la sociología y la historia, pasando por la psicología y la neurología, hasta los estudios literarios. Tal interés parece estar vinculado con las turbulencias histórico-políticas de mediados de siglo en adelante, las cuales pusieron el acento sobre la importancia de conservar los recuerdos de grupos violentados por las guerras, los desplazamientos forzados y los distintos tipos de persecución política. Si a inicios del siglo XX Maurice Halbwachs fue uno de los primeros en considerar que el recuerdo está condicionado por los marcos sociales en los cuales se desarrolla el individuo, lo ocurrido a lo largo de las siguientes décadas sólo incrementó el interés de los humanos por tratar de comprender y estudiar sus distintas implicaciones. La memoria es, hoy en día, un término ineludible en las manifestaciones culturales.

Formas de volver a casa se inscribe, bajo esta perspectiva, en la tendencia creciente por dialogar, confrontar y problematizar los paradigmas de la memoria. Como fue visto en el primer apartado, lo anterior parece estar íntimamente vinculado con las discusiones dadas en el espacio público y con la instauración de políticas de la memoria que han tratado de controlar las interpretaciones del pasado en función de los intereses de actores políticos e instituciones vinculadas al poder. Bien podría objetarse que nos encontramos en un contexto

muy diferente al de los años noventa, y que ahora, más que nunca, han cobrado relevancia las voces de los familiares de las víctimas de la violencia de Estado y las narrativas dedicadas a ampliar considerablemente lo conocido sobre una época tan conflictiva. En la interpretación elaborada por Richard sobre el triunfo de Sebastián Piñera en el 2010 y el terremoto ocurrido en el mismo año destaca, sin embargo, el escepticismo. Para la ensayista chilena, con el inicio del gobierno de Piñera comenzó a llevarse a cabo una resemantización de categorías imprescindibles en la memoria pública. La figura del desaparecido pasó, de esta manera, de referirse a las víctimas de la dictadura a aquellas personas afectadas por el terremoto de febrero del 2010. Esta catástrofe natural supuso un trastrocamiento que “volvió a desordenarlo todo, haciendo vacilar la certeza de los derechos humanos con la brusquedad de unas resemantizaciones perversas” (*Crítica de 10*). Visto de esta forma, parece ser que el blanqueamiento de los primeros gobiernos “democráticos” con respecto al pasado reciente volvió a formar parte de la agenda política del gobierno en turno.

De ahí, entonces, que se vuelva todavía más significativo el trabajo de resistencia de algunos discursos estéticos, ya que operan como fuerzas críticas que obligan a replantear nociones aparentemente estables con las cuales nos desenvolvemos. Que de unos años para acá se haya constituido un campo literario como es el caso de los “hijos”, no sólo apunta el interés de los mercados editoriales por capitalizar con este tipo de narrativas, sino que alude, de alguna forma, a la inclinación de muchos individuos por ilustrar las tensiones entre intimidad y colectividad, pasado y presente, espacios domésticos y espacios públicos, memoria e historia. Al trazar las líneas generales de los elementos de dicho grupo, pude observar cómo se replantea, en sus textos, una relación con el pasado muy diferente del de aquellas realizadas por las narrativas testimoniales. Asimismo, como traté de sugerir, la

migración a estas nuevas narrativas no supuso una desaparición de lo político. Todo lo contrario: al introducir la mirada infantil e incluso el uso extensivo de diferentes estrategias textuales (como la metaficción, la ironía o el humor negro), todavía es visible una postura política y disruptiva.

En el panorama contemporáneo, la aparición constante de libros centrados en las *narrativas del yo* exige una revisión mucho más amplia y minuciosa que excedía los objetivos del presente trabajo. Por lo mismo, diversas preguntas surgen de esta investigación: ¿por qué ese “yo” tan problemático, y que Sarlo lo ha ubicado en el llamado “giro subjetivo”, sigue generando tantas ficciones?, ¿qué implicaciones pueden derivarse de esta inclinación de la literatura contemporánea por abordar lo público desde lo privado?, ¿la aparición del yo en escena obedece a los imperativos económicos del mercado que han capitalizado con las subjetividades e identidades? Al comenzar el análisis del libro, pude constatar que la elección por trabajar desde la autoficción pone en entredicho la autoridad de representación del narrador. Considerando a la autobiografía como género ilustrado que confiaba en la posibilidad de dar cuenta de una identidad autónoma, sin fisuras y con la capacidad de leer al mundo desde la razón, es notable cómo la novela de Zambra, haciendo uso de distintos dispositivos de distanciamiento, aspira a poner en duda lo anterior. De esta manera, se sugiere que las identidades no son esencias sino construcciones precarias y en movimiento. Por esto mismo, es importante la afirmación de Ana Casas cuando asegura que en los últimos tiempos se ha llegado a considerar el texto no tanto como una construcción del sujeto sino al revés: el sujeto como una construcción del texto (14).

Al poner en escena a un personaje que hace de la duda, y no tanto de la afirmación, uno de sus motores principales, se habla de las dificultades del individuo contemporáneo por

desenvolverse en una época marcada por la desorientación y el escepticismo. En este sentido, nos encontramos ante un libro protagonizado por un antihéroe, en el cual “la tentativa confesional funcionaría (...) como un modo de redimir la culpa del fracaso —individual (respecto a la propia vida) y colectivo (respecto a la modernidad)” (Salazar, *Fronteras* 202). Tal vez en las partes del diario es en donde esta tensión entre lo individual y lo colectivo se despliega con mayor fuerza. Ahora bien, si algo se ha criticado de las autoficciones contemporáneas es su supuesta incapacidad para articularse con proyectos colectivos de mayor alcance, enfocándose exclusivamente en exponer las intimidades sexuales y afectivas de autores y autoras. A esto podría replicarse, en cambio, lo contrario: lejos de limitarse a ser una mera autoexposición y celebración del yo, *Formas de volver a casa* afirma su vínculo con las dimensiones política y social de la realidad desde una subjetividad vulnerable, marcada por la pérdida y el duelo, por la melancolía y el desarraigo.

Cuando planteé, siguiendo a Vicente Ugarte, que una de las muchas lecturas de la novela permitiría emparentarla con la llamada *Künstlerroman* o “novela de artista”, fue para mostrar cómo en la supuesta reconciliación del artista con la sociedad se exponían distintas aristas que hacían mucho más compleja esa relación. Así pues, tracé las relaciones de esta novela con las anteriores producciones de Zambra y vi de qué forma se diferenciaba la búsqueda estética emprendida por el protagonista innominado de *Formas de volver a casa* de la de los otros dos. Por otra parte, al analizar la construcción de los espacios ficcionales, cobraron importancia las ideas de Idelber Avelar en torno a las transformaciones radicales de los espacios públicos y privados a partir de la dictadura militar —transformaciones visibles en la novela al afectar el desplazamiento y las actitudes de los individuos. Como toda información narrativa es significativa, logré inferir otras implicaciones con respecto a lo

anterior vinculadas con la representación de la memoria. Así, en la medida en la que los personajes caminan de lugar en lugar, va cobrando relevancia la idea de una dificultad para acceder a ciertos recuerdos.

La lectura realizada a partir de la adquisición de herramientas teóricas y metodológicas ofrecidas por los *Cultural Memory Studies* me permitió observar cuestiones ignoradas en mi primer acercamiento al texto de Zambra. Lo que en un inicio me había parecido información narrativa poco relevante, se volvió imprescindible para mi interpretación de las políticas y poéticas de la memoria expuestas en la novela. Desde este enfoque, logré articular con mayor precisión mis intuiciones alrededor de las huellas de otros textos y la concepción general de la memoria aquí expuesta. Como me di cuenta tras el análisis, esta es, esencialmente, una producida en el contacto entre diversas textualidades y testimonios que no parecen coincidir con el pasado, ampliando de manera considerable las posibilidades de interpretación del mismo. Dicho lo cual, es la memoria del texto una que busca, como deseaba Nelly Richard, liberar “diversas interpretaciones de la historia capaces de ensayar a partir de múltiples fracciones disconexas de una temporalidad conflictiva, nuevas versiones y reescrituras de lo sucedido y de trasladarlo a redes inéditas de inteligibilidad histórica que lo transformen retrospectivamente” (49).

Para finalizar, conviene recordar que, en las batallas por la apropiación y domesticación de la memoria, la literatura difícilmente podrá contrarrestar los mecanismos de control de instituciones y dispositivos políticos. Sin embargo, es capaz de contribuir en el debate público y desatar fuerzas de extrañamiento crítico que nos permiten imaginar no sólo otros presentes y otros pasados, sino también otros futuros. Y eso, en estos momentos en los que el futuro luce tan desolador, es más que necesario.

BIBLIOGRAFÍA

- Arfuch, Leonor. "Narrativas en el país de la infancia". *ALEA*, vol. 18, n. 3, 2016, pp. 544-560. *SCIELO*, <https://www.scielo.br/j/alea/a/spPJQ94gpM39fZp7rtnxFNB/?lang=es>.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS, https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf.
- . "Introduction: Allegory and Mourning in Postdictatorship". *The Untimely Present Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, 1999.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*, traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. Siglo XXI Editores, 1984.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*, traducción de Klaus Wagner. Ediciones Alfaguara, 1982.
- . *El narrador*, traducción de Roberto Blatt. Editorial Taurus, 1991, pp. 1-21, https://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf.
- Braunstein, Nestor A. *La memoria del uno y la memoria del Otro: inconsciente e historia*. Siglo XXI Editores, 2012.
- Calveiro, Pilar. "Los usos políticos de la memoria". *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, editado por G. Caetano, CLACSO, 2006, pp. 359-382.
- Casas, Ana. "El simulacro de yo, la autoficción en la narrativa actual". *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas. ARCO/LIBROS, 2012, pp. 9-45.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas Andinas*. Latinoamericana Editores, 2003.
- Costamagna, Alejandra. "Escenas de la memoria". *Revista de la Universidad: Fascismo*, n. 858, Nueva Época, Marzo 2020, pp. 14-22.
- . "Formas de volver a casa: la rebelión de los hijos". *Anuario de Postgrado*, n. 10, Escuela de Postgrado Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, <http://letras.mysite.com/azam171215.html>.
- Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". *Márgenes de la filosofía*, Ediciones Cátedra, 1989, pp. 347-372.
- . "La farmacia de Platón". *La diseminación*, Editorial Fundamentos, 1975, pp. 91-261, <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/02/derrida-jacques-la-farmacia-de-platc3b3n-en-la-diseminacic3b3n.pdf>.

- Donaire del Yerro, Inmaculada. “La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia”. *Les Ateliers du SAL*, n. ° 6, 2015, pp. 107-121, <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/08/08-lads06donaire.pdf>.
- Enrique, Álvaro. “La vida privada de los árboles y Bonsái”. *Letras libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-vida-privada-los-arboles-y-bonsai-alejandro-zambra>.
- Erll, Astrid. “Literature, Film, and Mediality of Cultural Memory”. *Media and Cultural Memory*, editado por Erll, Astrid y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 389-399.
- . *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, traducción por Córdoba, Johanna y Tatjana Louis. Universidad de los Andes, 2012.
- Garcés, Gonzalo. “El silencio de los hijos”. *Clarín*, https://www.clarin.com/rn/literatura/resenas/Formas_de_volver_a_casa-Zambra_0_BkXQC9g6Dmx.html.
- Garibotto, Verónica Inés. *Contornos negativos: reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*. 2008. University of Pittsburgh, tesis de doctorado. <https://core.ac.uk/download/pdf/12206943.pdf>.
- Gasparini, Philippe. “La autonarración”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*, compilado por Ana Casas. ARCO/LIBROS, 2012, pp. 177-211.
- Grosso, Bruno. “Las políticas de la memoria”. *Sociohistórica*, (11-12), pp. 187-198, http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3067/pr.3067.pdf.
- Gumucio, Rafael. “Padres e hijos”. *Letras libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/padres-e-hijos>.
- Hirsch, Marianne. “The generation of postmemory”. *Poetics Today*, vol. 29, n. 1, 2008, pp. 103-128. *DUKE UNIVERSITY PRESS*, <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>.
- Jameson, Fredric. “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”. *Revista de Humanidades*, n. 23, 2011, pp. 163-193.
- Jeftanovic, Andrea. “¿De quién son los niños?: un cuerpo en disputa entre el Estado, la familia, la ley y el Mercado”. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*, Cuarto Propio, 2011, pp. 21-37.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, 2002.
- Kristeva, Julia. “Word, dialogue and novel”. *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi. Columbia University Press, 1986, pp. 35-61.
- Langenohl, Andreas. “Memory in post-authoritarian societies”. *Media and Cultural Memory*, editado por Erll, Astrid y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 163-172.
- Logie, Ilse. “Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)”. *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n. 1, 2015, pp. 75-89, http://www.pasavento.com/pdf/05_00_pasavento.pdf.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. “Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: La casa revisitada”. *Alter/nativas*, n. 5, 2015. *THE OHIO STATE UNIVERSITY*, <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>.
- López Veslasco, René. “Ruina”. *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*, editado por Esther Cohen, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2016.

- Man, Paul de. "Autobiography as De-facement". *MLN*, vol. 94, n. 5, 1979, pp. 919-930. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/2906560>.
- Marcuse, Herbert. "The German Artist Novel: Introduction", translated by Charles Reitz. *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*, edited by Douglas Keller (Vol. 4). Routledge, 2007, pp. 71-81.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Literatura Random House, 2018.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Montaigne, Michel de. *Ensayos I*, edición de Dolores Picazo y Almudena Montojo. REI, 1993.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory". *Media and Cultural Memory*, editado por Erll, Astrid y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 333-345.
- Pauls, Alan. "Las banderas del célibe". *Cómo se escribe el diario íntimo*, Editorial El Ateneo, 1996, pp. 1-15.
- Peller, Mariela. "Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos". *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, 2012, p.p. 1-18. *CONICET*, https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/137482/CONICET_Digital_Nro.f3ca64ef-1205-42e7-80ac-2ccfee6e7f65_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2001.
- Pron, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Literatura Random House, 2012.
- Ramos, Julio. *Desencuentros en la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Cuarto Propio, 2003.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*, traducción de Manuel Arranz. Servei Publicacions, 2005.
- Richard, Nelly. "La crítica de la memoria". *Cuadernos de Literatura*, vol. 8, n. 15, 2014, pp. 187-193. *EDITORIAL PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA*, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/8000>.
- . *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- . "Introducción". *Pensar en/la postdictadura*. Cuarto Propio, 2001, pp. 9-20.
- Rodríguez Brondo, Elsa. *Políticas de la memoria en Saer, Bolaño y Aguilar Mora. Una lectura benjaminiana*. Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Poética, UNAM, 2017.
- Rodríguez Marcos, Javier. "El lector como detective". *El País*, https://elpais.com/diario/2011/04/10/cultura/1302386404_850215.html.
- Salazar Escalante, Gilberto Jezreel. "Ciudad, género y encierro: leyendo a Eltit desde el presente". *SENALC*, <https://www.senalc.com/2021/06/01/4633/>.
- . "El Yo en lo público: apuntes para leer políticamente textos autobiográficos". *SENALC*, <https://www.senalc.com/2019/10/01/3465/>.
- . *Fronteras autobiográficas en la literatura iberoamericana: Caparrós, Pitol y Vila-Matas*. 2019. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado. <http://132.248.9.195/ptd2019/junio/0790684/Index.html>.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Seix Barral, 2014.

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Seydel, Ute. “La constitución de la memoria cultural”. *Acta Poética*, vol. 35, n. 2, 2014, pp. 187-2124. *SCIELO*, <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v35n2/v35n2a12.pdf>.
- Ugarte, Nicolás Vicente. “«Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente». Conversación con Alejandro Zambra”. *Taller de Letras*, n. 53, 2013, pp. 211-219, <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/index.php/TL/article/view/17807/14759>.
- Urbano, Karla. “La extrañeza del hogar en Formas de volver a casa de Alejandro Zambra”. *SENALC*, <https://www.senalc.com/2020/05/01/la-extrañeza-del-hogar-en-formas-de-volver-a-casa-de-alejandro-zambra/>.
- Velázquez Soto, Armando Octavio. “Constelaciones literarias de posmemoria”. *Memoria cultural y culturas de la rememoración en América Latina*, editado por Ute Seydel, Bonilla Artigas Editores-FFyL, UNAM, 2020, pp. 127-152.
- . *Ficciones de la memoria en la narrativa latinoamericana contemporánea*. 2015. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado. <http://132.248.9.195/ptd2015/agosto/0733936/Index.html>.
- Willem, Bieke. “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”. *Acta Literaria*, n. 45, 2012, pp. 26-42. *SCIELO*, https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200003.
- Wood, James. “Story of My Life. The fictions of Alejandro Zambra”. *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2015/06/22/story-of-my-life-books-james-wood>.
- Zambra, Alejandro. *Bonsái & La vida privada de los árboles*. Anagrama, 2018.
- . *Facsimil*. Anagrama, 2021.
- . *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.
- . *Mis documentos*. Anagrama, 2014.
- . *No leer. Crónicas y ensayos sobre la literatura*, selección y edición de Andrés Braithwaite. Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- . *No leer. Crónicas y ensayos sobre la literatura*, selección y edición de Andrés Braithwaite. Anagrama, 2018.
- . *Poeta chileno*. Anagrama, 2020.
- . *Tema libre*. Anagrama, 2019.