

Université de Montréal

Salir de casa para volver a casa:

Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra (2006-2011)

par Nathalia Santos Ocasio

Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en Littérature comparée

Janvier 2016

© Nathalia Santos Ocasio, 2016

Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra
(2006-2011)

Ce travail est une analyse exhaustive des romans publiés par l'écrivain chilien Alejandro Zambra entre 2006 et 2011. Compte tenu de son appartenance à la génération postdictatoriale, on va se concentrer sur la reconstruction autofictionnelle de l'enfance, et sur la façon dont elle reproduit, questionne et renverse le récit dictatorial dominant qui relègue les enfants sur le plan des personnages secondaires. Pour identifier le développement du discours, on va s'appuyer sur des outils critiques de la génétique littéraire dont le concept central « d'avant-texte » nous permet de faire une lecture rétrospective de *Bonsái* et de *La vida privada de los árboles* comme des précurseurs idéologiques de *Formas de volver a casa*. En raison de la centralité jouée par l'espace dans ces romans, on va consacrer une grande partie du travail à la représentation spatiale et la manière dont l'espace configure la position des personnages à l'intérieur du schème narratif. C'est dans cette relation que l'on identifie la dichotomie spatiale élaborée dans les œuvres, car l'espace et la vie privée sont reliés à l'inertie et la résignation dans l'univers textuel, tandis que l'action et le questionnement appartiennent au domaine de l'espace et la vie publics. Lus l'un après l'autre, les romans témoignent du parcours suivi de l'écrivain, qui assimile le récit dictatorial en évitant la confrontation narrative au début, pour, par la suite, approcher le passé, l'histoire familiale et la dictature, dans un processus autofictionnel qui projette les différentes voies du retour chez soi.

Mots clés : autofiction, génération postdictatoriale, génétique littéraire, vie privée, Chili, enfance, Alejandro Zambra

Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra
(2006-2011)

This work is a detailed analysis of the novels published by the Chilean writer Alejandro Zambra between 2006 and 2011. Considering his belonging to the so-called postdictatorial generation, which the author willingly embraces, this thesis focuses on his autofictional reconstruction of childhood, and on the way in which it reproduces, questions and subverts the dominant dictatorial narrative that condemns the children to the role of secondary characters. To follow the development of his discourse, we resort to genetic criticism's central concept of the "pre-text" (or the "foretext"), with the help of which; we can reread *Bonsái* and *La vida privada de los árboles* retrospectively in order to identify them as ideological precursors of *Formas de volver a casa*. A substantial part of the work deals with the representation of space and with the way in which it configures the narrative positions of the characters in the texts. In this relationship we can identify the spatial dichotomy articulated by the novels, which associates the private life and spaces with inactivity and resignation, as well as the public life and spaces with action and questioning. The sequence of novels analyzed bear witness to the autofictional trajectory traversed by the author, who initially assimilates the dictatorial narrative, by avoiding a direct confrontation with the past and with his family's history in a narrative elusion, before approaching these subjects through a self-confrontation that prefigures the different *ways of going home*.

Key words: autofiction, postdictatorial generation, genetic criticism, private life, Chile, childhood, Alejandro Zambra

Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra
(2006-2011)

El siguiente trabajo es un análisis detallado de las novelas publicadas entre el 2006 y el 2011 por el escritor chileno Alejandro Zambra. Tomando en cuenta su membresía a la llamada generación posdictatorial, que el autor acoge voluntariamente, nos enfocaremos en la reconstrucción autoficcional de la infancia, y la manera en que esta reproduce, cuestiona y subvierte la narrativa dictatorial dominante que relega a los niños de aquel entonces al papel de personajes secundarios. Para identificar este desarrollo discursivo, recurrimos a las herramientas críticas de la genética literaria, pues su central concepto de “pre-textos” (o “avant-textes”) nos permite hacer una lectura retrospectiva de *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* no solo como textos previos a *Formas de volver a casa*, sino que como sus precursores ideológicos. Debido a la centralidad que juega el espacio en estas novelas, gran parte de nuestro trabajo se concentra sobre la representación espacial y la manera en que esta configura la posición de los personajes dentro del esquema narrativo. En dicha relación podemos identificamos la dicotomía espacial articulada por las obras, la cual vincula el espacio y la vida privada con la inacción y la resignación, así como el espacio y la vida privada con la acción y el cuestionamiento. Leídas en secuencia, las novelas testifican el trayecto recorrido por el autor, quien inicialmente asimila la narrativa de la dictadura al evitar la confrontación narrativa, para luego acercarse al pasado, la historia familiar y la dictadura, en un proceso de autoficcionalización que plantea las diferentes *formas de volver a casa*.

Palabras clave: autoficción, generación posdictatorial, genética literaria, vida privada, Chile, infancia, Alejandro Zambra

Agradecimientos

A todos los profesores que han colaborado con mi atesorada educación. En esta ocasión, quiero agradecer particularmente a la profesora Amaryll Chanady, por su confianza en mi trabajo y por su inspiradora calidad como educadora.

A mi compañero, quien me ha apoyado durante estos dos años de maestría de todas las maneras imaginables e inimaginables.

A mi familia, que acepta mi ausencia con admiración y me reafirma en la distancia.

Y a Alejandro Zambra. Por regalarme mis libros favoritos. Pero, sobre todo, por acompañarme durante los pasados cinco años. Por haber sido profesor y compartir sus lecturas, sus referencias y sus reflexiones, que despertaron mi búsqueda de la belleza.

Por enseñarme a celebrar mi medianía.

Índice

Introducción.....	8
Capítulo I. La ficción genética de una autoficción.....	15
Genética literaria: El nacimiento de la obra literaria y la ficción del origen.....	17
1.1. Alejandro Zambra: Ficciones de una escritura genética.....	20
1.2. Teoría de conservación de versiones.....	24
1.3. Imágenes teatrales y el triunfo del yo.....	27
Pacto ambiguo: El desafío de la autoficción.....	31
2.1. Autoficción en tercera persona.....	32
2.2. Ficcionalización.....	34
2.3. Autoficción: El nacimiento de un nuevo género y su recepción.....	37
Autoficción y crítica genética.....	39
3.1. La idea de obra, los signos de Zambra.....	40
Reflexión del capítulo.....	41
Capítulo II. Al margen de la dictadura: La vida privada de los personajes secundarios.....	43
Invernadero.....	46
1.1. La vida privada: breve resumen.....	49
1.1.1. Contexto histórico.....	50
1.2. Fortalezas en miniatura.....	52
1.3. Maipú.....	55
1.4. Escenas de la vida privada: Maipú, década del 80.....	56
Personajes secundarios.....	59
2.1. Asimilación.....	61
Nostalgia de cosas que no he vivido.....	65
Corolario.....	66

Capítulo III. Salir de casa para volver a casa.....	69
Claudia.....	71
1.1. Despertar político.....	72
1.2. Formas de salir de casa.....	74
1.2.1. Políticas del tránsito.....	78
Formas de volver a casa.....	79
2.1. La ficción autobiográfica y la autobiografía colectiva.....	83
Los personajes secundarios contraatacan	85
3.1. Personajes secundarios en acción.....	86
Conclusión del capítulo.....	89
Conclusión.....	91
Bibliografía.....	94

Introducción

La presente investigación surge a partir de una serie de lecturas personales que, además de promover la fascinación que muchos lectores desarrollamos por ciertos escritores, despertó una curiosidad genuina respecto a la continuidad contestataria y resonancia general que nos remite de una obra a otra de un mismo autor, y que, en el caso que nos ocupa, va mucho más allá de la inevitable intertextualidad y de su *estilo* como escritor. De este modo, la obra (poemas, ensayos, novelas, pero también sus apariciones públicas, como entrevistas, conversatorios y conferencias) del escritor chileno Alejandro Zambra propuso una reflexión sobre la idea de obra, de conjunto de obras, de un mismo escritor. La idea formulada originalmente (llamémosla la hipótesis de nuestro trabajo) es aquella de un trabajo en progreso, de una obra no acabada o retomada, que trasciende el momento de la publicación. Si bien dicha hipótesis no resultó ser la respuesta que propusimos para la “problemática” de Zambra, como se verá en los próximos capítulos, lo cierto es que su formulación inicial fue el punto de partida para adentrarnos en la complejidad tanto formal como temática de los libros publicados entre el 2006 y el 2011 por el autor.

Esta curiosidad se une al interés geopolítico por el “cono Sur”, sus proyectos socialistas y nefastas (aunque en gran medida exitosas) dictaduras de derecha, tan recientes pero a la misma vez tan marginadas fuera de la academia hispánica. El caso de Chile en particular suscitó investigaciones extracurriculares con antelación al presente trabajo, entre otras cosas, por plantear la posibilidad –si bien frustrada– de un gobierno como el de Salvador Allende, el primer jefe de estado marxista electo democráticamente, y lo que hubiese significado su mandato para el resto de la humanidad de no haber sido coartado tan temprana y trágicamente. A 25 años de “terminada” la dictadura, resulta particularmente pertinente voltear la atención hacia la manera en que se ha transmitido y recibido el “legado”

dictatorial, y sus repercusiones en el Chile de hoy y en la vida de los ahora adultos (entonces niños, adolescentes y embriones).

De la yuxtaposición de ambos intereses surgen las siguientes páginas, pues al combinar las reflexiones iniciales sobre las obras de Zambra y la historia posdictatorial chilena, descubrimos que las insistencias temáticas del autor, así como sus reelaboraciones narrativas en las que profundiza y/o transforma sus textos anteriores, están directamente relacionadas a su exploración literaria de la infancia en dictadura y los diferentes modos en que dicho pasado es percibido desde el presente. Por ser este nuestro principal interés, y por razones de espacio, ceñiremos nuestro análisis a las novelas publicadas por Zambra entre 2006 y 2011, a saber: *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011), así como su segundo poemario, *Mudanza* (2003), al cual nos remitiremos en breves ocasiones, por iniciar¹ unas reflexiones temáticas y unas exploraciones literarias que se reiteran en los libros antes mencionados.

Si bien entraremos en detalles sobre cada uno de los textos en la medida en que avancemos con nuestro discurrir, queremos comenzar resumiendo brevemente (y tal vez injustamente) las novelas que van a ocuparnos. *Bonsái* es una novela que, como su título bien revela, y confirman las apenas 80 páginas de contenido, poda los excesos para favorecer una prosa impecable y minimalista. En ella, el narrador nos cuenta la historia de Julio y Emilia, cuya relación está inmensamente determinada, y finalmente condenada, por los libros que leen antes de dormir juntos. Más adelante, Julio se hace escritor y Emilia se suicida en Madrid. “El resto es literatura.” (*Bonsái* 13).

La vida privada de los árboles, por su parte, es una novela que se resiste a la conclusión, hasta que finalmente concluye de una manera súbita. De corta extensión como

¹ Decimos que *Mudanza* inicia dichas reflexiones temáticas y exploraciones literarias, pues, pese a un gran esfuerzo, no pudimos dar con una copia del primer poemario publicado por Zambra en 1999 bajo el título de *Bahía Inútil*.

Bonsái (apenas 117 páginas), la novela puede resumirse con la siguiente formulación, repetida en varias ocasiones a través del libro: “Cuando [Verónica] regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuela o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver.” (*La vida privada de los árboles* 16). De manera que Julián espera a su esposa, quien no regresa de sus clases de dibujo. Mientras tanto, le hace los cuentos de la vida privada de los árboles a Daniela, su hijastra, para ayudarla a dormir.

Por último, *Formas de volver a casa* es una novela que pone de manifiesto el acto creativo con sus constantes comentarios metaliterarios, dividiéndose en dos partes que la novela propone presentarnos como autobiografía y autoficción, respectivamente, aunque nosotros problematizaremos ambas nociones en el capítulo I. De cualquier manera, en ambas partes el narrador regresa a la casa de sus padres para “refrescar algunos detalles de [su] relato” y para hacer las preguntas que nunca les ha hecho a sus padres sobre el pasado en dictadura (*Formas de volver a casa* 74). El agente catalizador es Claudia, la hija de un militante disidente del régimen de Pinochet, y su amiga imaginaria.

Como puede deducirse del resumen, cada una de las novelas posee su propia línea narrativa, aparentemente ajena al conjunto de textos publicados bajo la firma de Alejandro Zambra. Además, las lecturas iniciales reportadas arriba, si bien resultaron amenas, no pasaron de ser insignificantes, breves novelas atravesadas por la evasión que nos hacían vislumbrar la posibilidad de que nada significativo ocurre en ellas: Julio y Emilia no se vuelven a encontrar; Verónica nunca regresa. En *Formas de volver a casa*, sin embargo, el narrador-personaje nos dirige una respuesta:

Por eso ahora digo que soy escritor, y cuando me preguntan qué clase de libros escribo, respondo, para evitarme una serie de explicaciones vacilantes, que

escribo novelas de acción, lo que no es necesariamente mentira, porque en todas las novelas, incluso en las mías, pasan cosas. (69)

Esta respuesta, junto a las exploraciones temáticas de *Formas de volver a casa*, nos permitió repensar nuestra actitud como lectores de Zambra, calibrándola con los textos anteriores: si los libros de Zambra son evasivos es porque dicha evasión forma parte del discurso del autor, como intentaremos demostrar de la manera más convincente posible.

A partir de la relectura suscitada por *Formas de volver a casa*, y los descubrimientos que resultaron de dicho ejercicio, vimos la necesidad de justificar la lectura en conjunto de las tres novelas –y el poemario–, las cuales nunca fueron propuestas por el autor ni la crítica como secuelas, novela río o cualquier otra clase de proyectos similares. La investigación nos llevó hasta la genética literaria, disciplina de estrictos criterios que, sin embargo, nos brindó toda una serie de herramientas críticas útiles para lidiar con el “trabajo en progreso”, los rastros de la escritura, y demás intereses iniciales. Teorizada, subvencionada y practicada principalmente en el seno del *Institut des textes & manuscrits modernes*², la genética literaria consiste en “[r]estituer... le déroulement de l’écriture, le mouvement de la création littéraire, à partir des plans fixes que constituent les manuscrits de travail des écrivains” (Ferrer 12). A pesar de aceptar sus propuestas a gran escala, estamos conscientes de la incompatibilidad fundamental que existe entre la *materia prima* de los genetistas y la nuestra, pues mientras ellos trabajan con textos inéditos (principalmente borradores y libretas de trabajo), los textos de Zambra han sido publicados, “pasados en limpio” y, hasta cierto punto, clausurados. Es por eso que dedicamos gran parte del Capítulo I a la exploración de las diferentes herramientas y acercamientos de la práctica genética, descartando lo que nos parece inútil para nuestro trabajo y/o problemático en general (como la rigurosidad de sus materiales de

² *Item* es una unidad mixta de investigación del *Centre national de la recherche scientifique* y la *École normale supérieure* que se dedica al estudio de los manuscritos de escritores con el fin de elucidar su genética.

trabajo y la ilusión de “lo genuino” que supone trabajar con textos “privados”), y conservando los elementos “adaptables” a nuestro proyecto (como los pre-textos y la idea del “movimiento de la escritura” que se aprecia como la evolución de un proyecto autoficcional en la obra de Zambra). Sobre esto abundaremos cuando entremos de lleno a nuestro análisis.

Una vez llevado a cabo el “ejercicio genético”, cuyo objetivo es la justificación de la lectura en conjunto de las novelas de Zambra, no quedamos convencidos con los resultados, pues si bien los textos capturan un proceso de escritura, el mismo es ficcional. Una vez más, fue la lectura de *Formas de volver a casa* lo que conectó los cables sueltos gracias a su propuesta autoficcional: si los textos se hacen referencia mutua, profundizándose y modificándose entre sí, entonces existía la posibilidad (ya educados en asuntos de genética) de que los mismos esbozaran un proyecto autoficcional que trascendiera *Formas de volver a casa* y se extendiera al conjunto de las obras del autor. Por lo tanto, dedicamos la segunda parte del Capítulo I a la autoficción, asumiendo el reto que supone adentrarse en los debates sobre la ficción, la narración de una vida y la referencia. Sin embargo, esto no significa que aspiremos a “resolver” el dilema propuesto por el género, pues no consideramos que dicha tarea sea fructífera y razonable; la polaridad teórica suscitada por el género demuestra por sí misma la fortaleza de los argumentos sustentados por los partidarios del pro y del contra la referencia. Por nuestra parte, proponemos la ficción (y, por lo tanto, la autoficción) como vehículo para acceder a cierta versión de la “verdad”, descartándola así como su oposición.

Sobre lo que sí abundaremos es sobre los procesos de ficcionalización del yo, para ver cómo Zambra logra crear la ilusión de que la vida que recrea literariamente es la suya a través de la unidad de su obra. Para concretizar esta propuesta autoficcional, nos valdremos de la “idea de obra”, tal y como esta es discutida por Arnaud Schmitt en *Je réel, je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne*. La misma se trata de reunir los textos de un mismo escritor bajo su firma, vinculando la referencia (i.e., el autor) a su obra, pero ya no en tanto que

cuerpo físico e intelectual, sino que como reagrupamiento del *corpus* textual. De este modo, justificamos la lectura en conjunto de las novelas que responden a la autoría de Alejandro Zambra con el fin de identificar su génesis discursiva, la cual, por ficcional, nos brinda los indicios para acceder a la evolución del proyecto autoficcional que se conserva en cada una de las novelas, y que nos remite a toda una serie de referencias históricas, generacionales y familiares.

Basándonos en los planteamientos teóricos de la génesis literaria y de la crítica de la autoficción, los capítulos II y III funcionan en conjunto como el análisis de los espacios físicos y narrativos de los personajes, y su relación con el desarrollo del discurso autoficcional del autor. Esta tarea se nutre de nociones generales, discutidas en la *Histoire de la vie privée* (dirigido por Philippe Ariès), y específicas, recogidas en la *Historia de la vida privada en Chile* (dirigido por Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo), así como de los debates contemporáneos sobre la rearticulación histórica de los personajes marginales. En el capítulo II, nos adentramos en los espacios privados, en donde Zambra ubica su infancia en dictadura. Explorado principalmente en *La vida privada de los árboles*, y con la ayuda de la imagen del invernadero, el ámbito de lo privado se configura como un espacio de inacción, resignación e inmunidad, en donde los padres del niño intentan desligarse de la dictadura que se desarrolla a las afueras de los muros del hogar. De este modo, el niño crece en la ignorancia, recibiendo pasivamente –aunque a veces también con cierto dejo de regocijo– la penumbra de su infancia como personaje secundario. Esta actitud, que Moisés Park reconoce en los hijos de la dictadura y de la renegociación³, se traduce en la -a veces tímida y a veces abierta- evasión del narrador y de los personajes respecto al pasado y la infancia.

³ Los “hijos de la dictadura” (niños y jóvenes durante la dictadura), son aquellos “cuya infancia se marca por el golpe de Estado y el Régimen militar. Una tercera generación es la de los “hijos de la Transición”, aquellos que vivieron la juventud durante el plebiscito de 1988 y los cuatro gobiernos de “La Concertación.” (Park 11; ir a la Bibliografía).

Formas de volver a casa, por su parte, rechaza la (im)postura del personaje secundario, retoma las riendas de su historia al asumir la primera persona narrativa, y encuentra las formas de volver a la casa familiar, cosa que en esta novela supone una reconciliación. Sin embargo, todas estas etapas no se llevan a cabo sin que antes, el ahora adulto y protagonista, abandone el espacio privilegiado de la casa, y asuma la acción y los riesgos del espacio público. En *Formas de volver a casa*, esto se lleva a cabo con la ayuda del personaje hartamente ficcional de Claudia, demostrando que la ficción no nada más puede ayudarnos a acceder a nuestras verdades, sino que también a enfrentarlas.

Al hacer de este modo una lectura genética de la autoficción de Alejandro Zambra, nuestro propósito es registrar la evolución discursiva capturada por cada una de las “etapas” del texto que describen la relación del escritor con su posición dentro de la narrativa (pos)dictatorial, y que en este caso están compuestas por diferentes publicaciones. Esta evolución discursiva puede ser descrita a través de las fases que la componen: evasión, internalización, cuestionamiento y transgresión. En el caso de la obra que nos ocupa, el discurso autoficcional se construye a través de la exploración y la representación espacial, por lo que hemos establecido un paralelo entre la evolución discursiva y la trayectoria física-espacial de los personajes: la casa (y demás espacios privados) que se abandona para luego regresar a recuperar la historia. Las siguientes páginas registran dicho esfuerzo crítico.

Capítulo I

La ficción genética de una autoficción

En 2003, Alejandro Zambra publicó su segundo libro de poesía bajo el título de *Mudanza*. En él convergen ciertas imágenes que transmiten una sensación de desplazamiento continuo y simultaneidad, las cuales son enfatizadas por la estructura de los poemas. El mecanismo que provoca dicho efecto temporal y espacial es, además de los versos libres y “ron-on”, el (ab)uso de la repetición, cuya abundancia de ejemplos en el poemario denota un tiempo que, si bien no es cíclico, se revierte sobre sí mismo. La insistencia en ciertas imágenes las hace meritorias de atención, ya que las mismas son indicios que nos permiten formular el paradigma de la obra de Zambra, pues, como veremos, los “elementos constantes” de este poemario salpican su literatura, particularmente sus novelas publicadas entre 2006 y 2011: *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*.

De estas, la primera imagen que capta nuestra atención es “el bulto”, que en primera instancia parece simplemente representar a los amantes que se mueven entre las sábanas:

...ella es débil y blanca y tú eres/ pobremente oscuro y eso es todo cuanto hay/
no en el fondo sino encima de la cama cuando besas y te besa./ Atardece,
mientras cae/ no la noche pero algo y en las fundas/ una forma peligrosa que se
mueve/ como un bulto del que buscas la salida. (*Mudanza* 1, p.22)

Pero incluso en esta primera alusión, la imagen del bulto está acompañada de indicios que la conectan a una problemática mayor en la obra de Zambra, en este caso “la salida”. La imagen se repite más adelante en este poema (1), y en el poema (6). En ambos casos, el bulto comienza a tomar una forma semántica más concreta:

..cae/ no la noche pero algo y una forma/ peligrosa se mueve en la memoria/
como un bulto del que buscas la salida. (1, p.26)

...una forma/ peligrosa se desfonda en la memoria como/ un bulto del que
buscas el regreso (6, p.61)

En ambas versiones, el bulto deja de ser la forma que toman los amantes “encima de la cama”, para convertirse en “una forma” que se mueve “en la memoria”, una forma de la cual primero se busca “la salida” y después “el regreso”.

Pero como ya mencionamos, la imagen del bulto no solo aparece en *Mudanza*, sino que es explorada nuevamente en *Bonsái* y en *La vida privada de los árboles*, sus primeras dos novelas. En ellas, el bulto recupera su connotación inicial, implicando la fusión de la pareja:

Rápidamente aprendieron a leer lo mismo, a pensar parecido, y a disimular las diferencias. Muy pronto conformaron una vanidosa intimidad. Al menos por aquel tiempo, Julio y Emilia consiguieron fundirse en una especie de bulto.”

(*Bonsái* 9)

Suena extraño, pero así lo siente: había amado la posibilidad del amor, y luego la inminencia del amor. Había amado la idea de un bulto moviéndose dentro de unas sábanas blancas y sucias.” (*La vida privada de los árboles* 44)

Sin embargo, al devolver este último pasaje de *La vida privada de los árboles* a su contexto, la imagen del bulto demuestra combinar las dos versiones que encontramos inicialmente en el poemario: la fusión carnal de los amantes y la forma “peligrosa” que se mueve en la memoria. La novela continúa de la siguiente manera:

La ventaja de Karla era que no tenía familia; la desventaja de Julián era que no sólo tenía un padre y una madre y una hermana, sino también una confusa variedad de abuelos, tíos, primos y hasta sobrinos. Karla le ofreció un lugar perfecto en donde aislarse del pasado. En el pasado de Julián no había nada de

que huir, pero de eso justamente escapaba: de la medianía, de las innumerables horas perdidas en compañía de nadie. (*La vida privada de los árboles* 45)

El procedimiento obedece a un desplazamiento: Julián quería unirse a Karla (en “un bulto”) para escapar (“la salida”) de su pasado (“la memoria”).

El rastreo de la imagen del bulto, y de la manera en que la misma se desarrolla a través de la obra de Alejandro Zambra, no sería más que un ejercicio descriptivo si no lo enfrentáramos a las siguientes preguntas de rigor: ¿Por qué es una desventaja para Julián tener familia? ¿En qué consiste su “medianía”? ¿Se puede realmente encontrar una salida de la memoria, del pasado? ¿Y qué hay del “regreso” que figura también en las versiones del bulto? Estas preguntas guían nuestra reflexión, pero para responderlas, es necesario que antes abordemos el tipo de metodología que hemos seguido hasta el momento, el mencionado rastreo de las diferentes versiones de una misma imagen. El mismo supone una lectura en conjunto, o al menos subsecuente, de textos que no necesariamente están supuestos a leerse de tal manera. En ninguna parte Zambra o sus editores establecen que los textos forman parte de una serie o secuela, y la crítica no ha identificado hasta ahora sus novelas como *roman-fleuve*⁴. ¿Cómo justificamos, entonces, el ejercicio que acabamos de llevar a cabo?

Genética literaria: el nacimiento de la obra literaria y la ficción del origen

La genética literaria, de tradición francesa, nos ofrece herramientas útiles para acercarnos al mencionado acontecimiento de las versiones y su desplazamiento en la obra de Zambra, tan recurrente y central como vimos y continuaremos viendo en el transcurso de nuestra exposición. Para entender su objetivo y metodología, es importante comenzar diciendo que el acercamiento genético, similar al psicoanálisis, parte de la suposición de que “it is impossible fully to understand [sic] the present state of an utterance without knowing

⁴ Si bien es cierto que algunos han dicho que con *Formas de volver a casa* Zambra incursiona en la novela-río, la denominación se refiere a la novela consigo misma y no a una lectura con conjunto con el resto de su obra. Ver la reseña de Gabriel Zanetti en la bibliografía.

the previous states it has gone through” (Ferrer, “Production, Invention and Reproduction” 49). Consecuentemente, su propuesta teórica consiste en restituir el movimiento de creación que se encuentra “almacenado” en las diferentes etapas de la creación, atestiguando su origen, y que se pierde en la ilusión de finalidad y de estabilidad proporcionada por el texto en su fase “final” (Lejeune 146). De esta manera, la genética le devuelve al texto su dimensión temporal, arrebatada por la idea posestructuralista del “synchronous or timelessly present text”, no sólo a través de las influencias externas en las que se inscribe, valoradas en este tipo de acercamiento, sino que también formulando la historia del texto (*Genetic Criticism* 5).

En la praxis, como podemos deducir de la teoría, la genética literaria tiene que lidiar con el problema que supone restituir “le déroulement de l’écriture, le mouvement de la création littéraire, à partir des plans fixes que constituent les manuscrits de travail des écrivains” y otros pre-textos (Ferrer, *Logiques du brouillon* 12). Asimismo, el genetista se enfrenta con la incompatibilidad intrínseca que existe entre la dimensión temporal del texto, cuyo génesis se propone restituir, y el proceso individual de escritura, “which by its very originality [cannot] be a historical event” (Hay 207). En otras palabras, ¿cómo se captura el movimiento de la escritura a partir de documentos fijos?, y ¿cómo se escribe una Historia del proceso de escritura si el mismo es un proceso único en cada uno de sus acontecimientos? Como podemos inferir de textos como *Les brouillons de soi* (Philippe Lejeune 1998), *Logiques du brouillon* (Daniel Ferrer 2011), los ensayos reunidos en *Genetic Criticism* (Daniel Ferrer y Michel Groden, 2004), entre otros, los portavoces de la genética literaria resuelven ambas contradicciones al establecer “la secuencia genética” que, por un lado, traza el proceso de socialización de la escritura, la cual “become[s] a moment in cultural history by turning into a work of art” y, por el otro, pone “l’accent sur le déséquilibre continu provoqué, au cours de la genèse, par le basculement entre des systèmes hétérogènes et même, à certains

égards, incompatibles entre eux” (Ferrer, “Production” 49, *Logiques* 69; Hay 207). De modo que, al trazar la secuencia genética, el genetista puede demostrar la manera en que una serie de notas particulares (bosquejos, borradores, notas al margen) se van transformando a través de ciertos códigos culturales y contornos regulatorios que las hacen legibles e “historiables” (Hay 207). Esta transformación, a su vez, señala el desequilibrio de las etapas del texto y, por lo tanto, captura el movimiento de escritura incluso cuando los objetos de estudio permanecen fijos.

A partir de dichos objetivos y desafíos, la labor de los genetistas literarios, en su manifestación más concreta, consiste tanto en “mettre en relation une série de documents témoignant des stades successifs de la genèse de l’oeuvre”, como en el análisis minucioso “de chaque document isolé” (Ferrer, *Logiques* 18). De esta manera, pueden documentarse los cambios y las continuidades que ocurren de una etapa a otra del texto (la mencionada secuencia genética), los cuales pasan a ser el verdadero objeto de estudio, análisis y conjetura. Los cambios al orden estructural, las expansiones o contracciones de contenido y la eliminación de elementos presentes en etapas anteriores son solo algunos de los indicadores atendidos por los genetistas. Sin embargo, “the chain of writing events” que se obtiene del ejercicio que hemos descrito, va mucho más allá de la mera documentación, como puede deducirse de la teoría que introducimos anteriormente: “Reconstructing a chain, however, is more than a mapping of successive stages. Genetic criticism does not simply lay the ground for literary criticism; it is inextricably mixed with it.” (Ferrer, “Production” 49). Según la propuesta crítica, la reconstrucción genética permite inferir los sistemas de valores⁵ que operan en el proceso de escritura; identificar un sistema de señales prescriptivas que el

⁵ “C’est parce qu’on juge que B est d’un certain point de vue « mieux » que A qu’on rature A et ajoute B (que ce mieux s’analyse en termes artistiques, esthétiques, politiques, commerciaux...).” (Ferrer, *Logiques* 51)

escritor se autodirige a través de notas al margen, subrayados, tachaduras⁶; especular sobre las circunstancias extratextuales que influyen la escritura⁷; etc. Para esto, la genética se apoya de otros acercamientos del repertorio de la crítica literaria, como la narratología, la interpretación sociológica o psicoanalítica, etc. (49). Nosotros nos valdremos de los conceptos de la autoficción y los personajes secundarios, elaborados principalmente en narratología, para complementar nuestro “estudio genético” de la obra de Zambra. Independientemente, todas las propuestas cuyo hilo conductor es el acercamiento genético producen un mismo efecto: restaurar el movimiento de la escritura para revelar el proceso de socialización que atravesó el texto antes de llegar a su etapa “final”.

1.1. Alejandro Zambra y las ficciones de una escritura genética

Si bien nos valemos de algunas de sus herramientas, la particularidad de nuestro acercamiento a la obra de Alejandro Zambra se basa en decisiones de carácter crítico y limitaciones de carácter metodológicas. Primeramente, no tenemos acceso al conjunto de documentos, notas, borradores y manuscritos, etc., que precedieron la publicación de sus obras; le dejamos dicha tarea a la posteridad. Este tipo de documentos, conocidos como pre-textos (del francés *avant-textes*), constituyen el principal objeto de estudio de los genetistas literarios, pues es a partir de ellos que pueden “capturar” y describir el proceso de escritura (*Genetic Criticism* 11). Si hacemos un acercamiento parcialmente genético a los textos de Zambra es porque los mismos, vía la autoficción y metafiction que discutiremos más adelante, ficcionalizan precisamente el movimiento de escritura que hemos venido señalando como el objetivo de la práctica genética.

⁶ “... un manuscrit, quelle que soit l’apparence qu’il revêt, est une suite d’instructions, que le scripteur s’adresse généralement à lui-même pour la réalisation de l’œuvre future.” (Ferrer, *Logiques* 43). “Le rôle du critique génétique est d’explicitier et d’interpréter les instructions contenues dans les manuscrits.” (188)

⁷ “... the text’s own story... takes into account [the] external forces [i.e., social, economic, and cultural circumstances] and the way they interact—differently in every case—with the text’s development.” (*Genetic Criticism* 5)

Dichos mecanismos (autoficción, metaficción) no son exactamente originales, más bien son una consecuencia natural de la “caída de la referencia” en la posmodernidad, pues, “si la posibilidad de *verdad* se ha problematizado, la posibilidad de *representación* tiene que entrar en crisis” (Bustillo, “La aventura metaficcional” 156; énfasis en el original). En el caso de Zambra, y consecuentemente de nuestro proyecto, la novedad consiste en la lectura en conjunto de textos al parecer independientes que la ficción de la genética nos permite llevar a cabo, trazando, desde el plano mismo de la ficción, el desarrollo de su discurso narrativo. Como demostraremos, el mismo es pertinente para efectos de la tradición literaria y del contexto posdictatorial chileno, pues rearticula el canon y reivindica la posición subalterna que ocuparon los niños de la dictadura a través de la escenificación de la intimidad y su consecuente entrada al discurso político que analizaremos en el segundo y tercer capítulo. Por todas estas razones, la lectura que proponemos no es estrictamente genética; nos apropiamos de sus conceptos teóricos y herramientas metodológicas para trazar, ya no el movimiento de la escritura tal y como fue llevado a cabo por Alejandro Zambra antes de publicar sus libros, sino que la construcción autoficticia que trasciende la autonomía de cada uno de ellos.

Estas consideraciones, de carácter metodológico, nos llevan al segundo argumento con el que justificamos nuestro acercamiento parcialmente genético a la obra de Zambra. Como se acaba de mencionar, carecemos de *pre-textos* (y tal vez de pretextos) para realizar una lectura realmente genética de sus libros. Sin embargo, y debido al carácter muchas veces privado de dichos documentos, su selección no es natural, sino que responde a una reconstrucción crítica incluso en las prácticas genéticas más “tradicionales” (ítem; *Genetic Criticism* 8). De manera que los genetistas literarios no deben perder de perspectiva que la dimensión narrativa es un componente esencial de su actividad, como “celle de toutes les disciplines historiques”; la “lógica” que podemos obtener del estudio de los pre-textos es inseparable de la lógica que gobierna la actividad del genetista al reconstituirlos (Ferrer,

Logiques 13, 21). Por eso nos detenemos a hacer este tipo de aclaraciones autoreflexivas: enseñamos la costura (ficticia) de la escritura a la vez que enseñamos la costura del trabajo crítico que desarrollamos a partir de ella.

Como puede deducirse de lo antes mencionado, la dimensión crítica de los pre-textos quiere decir que el crítico es quien escoge, organiza y, por lo tanto, manipula su material de trabajo (cosa que, en realidad, no es particular a la genética literaria): “La critique génétique commence avec la modélisation de l’archive dans son rapport à une lecture du texte définitif: c’est la constitution de l’avant-texte, objet d’une décision critique.” (Ferrer, *Logiques* 188). Conforme a esto, hemos tomado la decisión crítica de hacer uso de los libros anteriores de Zambra (*Mudanza*, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*) como pre-textos ficcionales de *Formas de volver a casa*, a pesar de que algunos genetistas insisten en desvincular la esfera de los pre-textos de la de los textos. Adelantando esta idea, Louis Hay delimita el espacio que ocupa cada uno: “[the] text belongs to the sphere of communication, of reading, of the effects of reception; the manuscript belongs to the private sphere, to the writer’s confrontation with the blank page” (Hay 206). Este último es, por lo tanto, “a space not of communication, but of creation” (197-198). Sin embargo, en el caso de Zambra, como en el de muchos autores contemporáneos, el metacomentario que atraviesa su obra nos permite hablar de creación incluso en la obra publicada:

[La] novela autoconsciente funde ambos espacios, desdibujando las fronteras entre el interior y el exterior, o, dicho de otra manera, haciendo una representación dinámica de las varias dimensiones involucradas, de tal forma que todas ellas quedan contenidas en la novela misma... (Bustillo, “La aventura metaficcional” 150)

Si bien la fusión de ambos espacios es ilusoria –ficcional–, su puesta en escena nos brinda información sobre “el proceso mismo de representación, es decir, sobre la génesis de la

escritura” (158). Por lo tanto, y porque se trata de una ficción genética y no de una genética *per se*, haremos uso de textos previos como pre-textos para seguir el rastro del movimiento de creación que captura la metaficción en los libros de Zambra.

De todos modos, y pese a la distinción hecha por Hay, nuestra manera de proceder no es muy diferente a las lecturas genéticas más ortodoxas. Como bien señala Almuth Gresillon en “La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières”, el concepto de genética literaria aparece por primera vez en *Essais de critique genetique* (1979), marcando “l’espace d’un nouveau champ pour les études littéraires, défini par son commerce direct avec les écrivains ou, plus exactement, avec les traces écrites que ceux-ci nous ont laissées après leur mort” (31). En *Brouillons de soi*, por ejemplo, Lejeune reconoce que Natalie Sarraute “[lui] a confié les avant-textes du chapitre 2” de *Enfance* para que llevara a cabo su lectura genética (146). Ilustrativo también es el caso *Memories of a Catholic Girlhood*, en donde Mary McCarthy incluye y comenta sus recuerdos de infancia anteriormente publicados en el *New Yorker* de manera episódica, en una especie de autogenética que dinamiza su autobiografía. O sea, que nuestra propuesta de reconstrucción textual no es muy diferente al trabajo realizado por algunos genetistas, pues, al voluntariamente entregar o legar póstumamente sus *avant-textes*, muchos escritores influyen la eventual lectura genética de sus propios textos, haciendo de esta una genética hasta cierto punto ficcional o, por lo menos, premeditada.

La dimensión crítica de la genética literaria no significa, empero, que las decisiones que se toman al respecto son completamente deliberadas. Por el contrario, los pre-textos son una construcción crítica elaborada “*in relation to a postulated terminal –so-called definitive– state of the work*” (*Genetic Criticism* 8; énfasis en el original). Nuevamente, debido al carácter privado de los pre-textos, la lectura genética se hace generalmente de manera retrospectiva: se parte del texto publicado y posteriormente se obtienen, leen y analizan los

textos que documentan su proceso de escritura. El caso de Zambra no es la excepción. Si bien son textos publicados, la lectura retrospectiva nos remite a sus libros anteriores a través de la reiteración y el desplazamiento que vimos en un inicio y que seguiremos explorando continuación.

1.2. Teoría de conservación de versiones

Para pasar del plano teórico-metodológico al plano del quehacer literario, es necesario adentrarnos en las dinámicas y manifestaciones del pre-texto como espacio de creación. En *Genetic Criticism*, Daniel Ferrer y Michael Groden hacen una distinción entre la crítica textual filológica y la crítica genética con el fin de delimitar su campo de estudio. Por un lado, los críticos textuales se concentran en la repetición, pues su tarea consiste en estudiar “the ways in which one stage in the writing process develops, with varying degrees of accuracy, into the next one” (*Genetic Criticism* 11). La genética, por su parte, se ocupa más bien de la dialéctica de invención y repetición, identificando en el intervalo una variación tan valiosa como reveladora (11). En consecuencia, “genetic criticism... destabilizes the notion of ‘text’ and shakes the exclusive hold of the textual model”, lo que, como ya hemos mencionado, se encuentra al origen del dinamismo de la creación (11).

El análisis de la dialéctica de repetición e invención parte de dos premisas centrales a la genética literaria: la “in-equivalencia” de versiones y la conservación. Subrayando la diferencia entre la crítica textual y la crítica genética, Daniel Ferrer establece la diferencia que existe entre las versiones que crean las ediciones de un texto y las versiones compuestas por las etapas de un texto (i.e., los borradores), pues, a pesar de sus similitudes esenciales y las equivalencias a nivel de contenido, “a radical distinction must be made between them” (Ferrer, “Production” 50). La diferencia es de carácter correlativo, pues la genética literaria cree en la relación de interdependencia que existe entre todos los elementos que componen sus documentos de estudio:

[Toute] version, quelle qu'elle soit, s'écrit nécessairement dans la durée, et chaque point (de la phrase, de la section, du chapitre, de l'œuvre ou de la campagne d'écriture) ne s'écrit pas seulement en concurrence virtuelle avec un paradigme d'équivalences mais en coprésence effective avec les autres points de la séquence. (Ferrer *Logiques* 69)

Ello implica que, incluso cuando las diferentes versiones aparentan ser sumamente parecidas, la mínima diferencia es suficiente para crear un nuevo contexto “en fonction duquelle les mots apparemment identiques sont réinterprétés” (100). La invención se encuentra precisamente en el surgimiento de estas variaciones como resultado de un “fracaso” relativo del procedimiento⁸, pues las mismas dan testimonio de las diferentes posibilidades de representación.

La correlación, que se deriva de la premisa genética que argumenta en pro de la inequivalencia de las versiones, no se limita a la relación que existe entre los elementos que componen cada uno de los documentos del expediente genético, considerados independientemente, sino que se extiende a la relación de estos entre sí. Con esto podemos retomar la premisa de conservación que ya habíamos enumerado. Si cada variación modifica el conjunto de elementos del contexto en el que se inscribe, entonces merece la pena evaluar las repercusiones de estas en la totalidad del proyecto de escritura, pues, como ya discutimos, la genética persigue el movimiento de escritura que conduce al texto definitivo, el cual está contenido en una serie de documentos que, en tanto que serie, componen un sistema (Ferrer, “Production” 50). A esto es que Ferrer se refiere cuando habla sobre la memoria del contexto (“mémoire du contexte”):

⁸ En *Logiques du brouillon*, Daniel Ferrer identifica el “fracaso relativo del procedimiento” como generador de variaciones. Esto quiere decir que la evolución genética se lleva a cabo cuando el autor decide (deliberadamente o no) no seguir sus propias prescripciones dispersas en sus notas de escritura (Ferrer 53).

On parlera de « mémoire du contexte », ce qui doit être entendu comme un génitif à la fois subjectif et objectif : le contexte conserve, comme un tissu cicatriciel inscrit dans sa chair, la mémoire des éléments disparus (...), et, ce qui est peut-être plus difficile à admettre, chaque élément conserve la mémoire des contextes qu'il a traversés... (*Logiques* 110-111)

A pesar de las variaciones -que en ocasiones se manifiestan a manera de substitución o eliminación total-, los textos subsecuentes no logran deshacerse por completo de su etapa precedente, pues “[chaque] texte conserve la mémoire, aussi tenue et diffuse soit-elle, des contextes qu’il a traversé”: “il[s] demeure[nt] inexorablement hanté[s] par leur présence muette” (120, 129). Situada entre la repetición y la invención, la genética literaria reorganiza constantemente el pasado en función de la novedad, y se enfrenta al fenómeno de la reaparición de los estados que ha atravesado el texto a través de su versión más reciente (109). Pero la función del genetista no es “réparer la blessure de l’arrachement du contexte,... suturer,... compléter”, sino que “réactiver les contextes fossiles,... réveiller la mémoire qui y est inscrite”, convirtiéndola en una memoria verdaderamente viva (121). De manera que, como la ley de conservación de materia, en cuestiones de genética literaria nada se pierde, solo puede transformarse⁹.

Es precisamente bajo dichos principios de correlación y conservación que rastreamos la imagen del bulto a través de la obra de Alejandro Zambra al comienzo del presente capítulo. Todas las “versiones” del bulto (en *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, pero también en los varios poemas de *Mudanza*, en donde aparece por primera vez) conservan la memoria contextual de sus predecesoras debido a que todas forman un sistema que las vincula, en este caso la construcción autoficcional que iremos identificando a través de la

⁹ La conservación en genética nos remite a los procesos de significación que ocurren durante y después del acontecimiento de la lectura: “Realizamos –como lectores– un equilibrio a lo largo de la lectura (homoéresis semiótica) y un equilibrio al final de la lectura (homeostasis semiótica). Así se construye la autoreferencia. La significación nunca se pierde, sólo se desplaza.” (Perdomo 196)

obra de Zambra, y no el génesis de un texto como en el caso de las lecturas estrictamente genéticas. Por lo tanto, debemos regresar a los textos literarios que nos ocupan, pues en ellos convergen muchas otras imágenes, personajes y escenas cuya insistentes apariciones nos permiten poner en práctica lo anteriormente discutido.

1.3. Imágenes teatrales y el triunfo del yo

La fusión de los amantes que vimos con la imagen del bulto, y que está atada a los temas de la memoria y de la familia, como pudimos demostrar a la luz de su reaparición en *La vida privada de los árboles*, nos permite regresar a *Mudanza* para observar los efectos de la lectura retrospectiva, la diferencia entre las versiones y la conservación de contextos. Para ello, voltearemos nuestra atención hacia otra serie de versos cuya insistencia temática nos permite hacer un ejercicio similar al que llevamos a cabo con las imágenes del bulto:

es ahora cuando empieza finalmente/ el desfile de esos rostros que no
actuaron,/ no dijeron ni sus líneas/ ni dejaron sus abrigos en custodia...
(*Mudanza* 6, p.58)

La imagen teatral proyectada por estos versos se recupera a través de *Mudanza*, convirtiéndose así en un asunto temático central:

... el fondo ennegrecido/ de personas que comentan las escenas/ principales
(2, p.32)

...me quitaron las palabras/ de la boca, esas cuatro o cinco líneas que diría (3,
p.40)

con el brazo consigue/ los papeles revisa/ las líneas que le tocan/ y decide por
ejemplo/ limpiar los azulejos/ revisar los mensajes/ no enviados... (4, p.46-47)

Cada tanto recomienza una frase/ improvisada... (5, p.51)

... me quitaron/ las palabras de la boca, esas cuatro o cinco/ veces con sus
voces y las pausas/ que pensaba proferir... (6, p.62)

Si bien no se menciona, la presencia de un libreto implícito ronda todos estos versos que comunican las directrices para actuar y hablar en escena, ya se sea personaje (“esos rostros que no actuaron, no dijeron ni sus líneas”) o espectador (“ni dejaron sus abrigos en custodia”; “personas que comentan las escenas principales”). Sin embargo, los versos dejan claro que el guion no se sigue, ya sea porque los personajes no actúan ni dicen sus líneas, porque improvisan, o porque le quitan las palabras de la boca. Ante dicho incumplimiento del libreto, la voz poética continúa: “es por eso que ahora invento/ con sus rasgos otras pausas y otras/ voces distendidas que comentan en/ silencio que preguntan cuál entonces/ es la idea...” (6, p.58). A lo que finalmente añade: “que el silencio sirva entonces como excusa” (6, p.60).

La oscuridad de los poemas se esclarece más adelante, en las novelas de posterior publicación. En *Bonsái*, por ejemplo, se recupera la jerarquía de escenas y de personajes, estos últimos valorados (“el que importa es Julio”) o desestimados (“Gazmuri no importa”; “en este relato la madre de Anita y Anita no importan, son personajes secundarios”) por el narrador, según su utilidad dentro del desarrollo de la historia. La misma idea se reproduce en *La vida privada de los árboles*: “Pero ésa es otra historia, una historia menor, que no viene al caso...” (37). Sin embargo, la verdadera resonancia de los versos de *Mudanza* los encontramos en *Formas de volver a casa*, y no por casualidad como veremos próximamente. En las dos novelas anteriores las “voces distendidas” usan el silencio “como excusa”. El siguiente es un pasaje de *La vida privada de los árboles*:

Habría que redactar muchos párrafos o acaso un libro entero para explicar por qué Julián no pasó aquel tiempo en casa de sus padres. Por ahora basta decir que durante esos años Julián jugaba a que no tenía familia. Hay quienes juegan a que tienen una familia: organizan reuniones donde los brindis y las frases hechas dan lugar a apresuradas reconciliaciones. Julián, en cambio, jugaba a

que no tenía familia: tenía algunos amigos muy buenos y otros no tan buenos, pero no tenía familia. (34)

Asimismo, cabe destacar que en *Bonsái* el tema familiar está ausente por completo. De manera que, en ambas novelas, los personajes principales (Julio y Julián) logran fusionarse en un bulto (con Emilia y Karla respectivamente) para escapar de esa otra “forma peligrosa” que “se mueve en la memoria” y que, como ya mencionamos, está atada a la historia familiar. Es por eso que, retomando los versos de *Mudanza* (“es por eso que ahora invento con sus rasgos”), tanto *Bonsái* como *La vida privada de los árboles* se resisten a agregarle el prefijo “autos” a su categoría como textos de ficción y se instalan en el plano de la invención. La idea puede resumirse de la siguiente manera: “[Julián] no quería, en verdad, escribir una novela; simplemente deseaba dar con una zona nebulosa y coherente donde amontonar los recuerdos. Quería meter la memoria en una bolsa y cargar esa bolsa hasta que el peso le estropeará la espalda.” (*La vida privada de los árboles* 47). En la obra de Zambra, la invención (ficción) y el silencio se fusionan, como los amantes, para evadir el peso de la memoria y la responsabilidad histórica: son un refugio.

En *Formas de volver a casa*, por su parte, se clarifica el asunto de la jerarquía de personajes y escenas, y del silencio como excusa, pues no se limitan a una decisión narrativa ineludible, sino que adquieren relevancia dentro del contenido del relato en tanto los contextualizamos dentro de la posición que ocupa el personaje principal dentro de la historia familiar y nacional. Titulado “Personajes secundarios”, el primer capítulo de la novela organiza los recuerdos que el narrador tiene de su infancia en Maipú (Chile), del terremoto de 1985 y de su amiga Claudia. La idea de los personajes secundarios –de los niños– se complementa en el segundo capítulo, titulado “La literatura de los padres”:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también

refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer. (*Formas de volver a casa* 56-57)

El sentimiento de culpa transmitido por estas líneas se suma a la (im)postura apolítica asumida por la familia: “durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen”, lo que le gana curiosidad y desprecio por parte de los que sí actuaron (69).

Siguiendo la metodología de la que nos hemos valido hasta ahora, podemos establecer retrospectivamente que el silencio y la pasividad (“de esos rostros que no actuaron, no dijeron ni sus líneas”) constituyen la memoria de unos padres que no actuaron y, en general, de un pasado lleno de ignorancia que desemboca en un futuro lleno de culpabilidad; memoria que se evade (“como un bulto del que buscas la salida”) a través del silencio y de la carga ficcional (“es por eso que ahora invento/ con sus rasgos otras pausas y otras/ voces distendidas”) –como antídoto contra lo autobiográfico– que predominan en los discursos narrativos de *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*. En *Formas de volver a casa*, sin embargo, podemos retomar el siguiente verso:

...una forma/ peligrosa se desfonda en la memoria como/ un bulto del que
buscas el regreso (6, p.61)

Haciéndole eco, las formas de volver a casa del título de la novela coinciden con los temas que atraviesan su contenido (la infancia, la dictadura, la familia y, en general, el pasado) y que no solo no habían sido abordados por los textos anteriores del autor, sino que habían sido intencionalmente evadidos como vimos en la cita de *La vida privada de los árboles*. Pero para llevar a cabo dicha búsqueda, para encontrar las formas de volver, el ente narrativo

necesita recuperar “las palabras” que le habían “quitado de la boca” y recobrar la voz, cosa que hace al asumir la primera persona, al decir “yo”.

Pacto ambiguo: El desafío de la autoficción

Una vez más, el ejercicio que acabamos de llevar a cabo sería meramente descriptivo si se limitara a restituir la dimensión temporal de los textos de Zambra, formulando, por un lado, la historia de su ficción genética e identificando, por el otro, las influencias del contexto dictatorial y posdictatorial en el que se inscriben. Sin embargo, como ya hemos mencionado, las herramientas de la crítica genética están puestas a nuestra disposición para que, con ellas como punto de partida, sentemos las bases de diversas propuestas de lectura, tan variadas como el análisis de los sistemas de valores que operan durante el acontecimiento de la creación literaria, las marcas prescriptivas universales y particulares a cada proyecto literario, y las influencias extratextuales que se cuelan a través de las costuras de la escritura en progreso, etc.

A pesar de su diversidad, todos los intereses críticos que surgen de la reconstrucción de los acontecimientos escriturales nos remiten ineludiblemente a la figura del autor. De hecho, la genética literaria toma con pinzas la noción del texto como “methodologically separate from its origins and from its material incarnation” pues la misma puede desembocar, paradójicamente, en una “sacralization and idealization of it [i.e., el texto] as *The Text*” (*Genetic Criticism* 5). De ahí la importancia de la restitución histórica de los textos, la cual “takes into account those external forces [e.g., sociales, económicas, culturales] and the way they interact –differently in every case– with the text’s development” (5). Para efectos de nuestra propuesta, es precisamente en dicha interacción de elementos endógenos y exógenos a la escritura que ubicamos la figura del autor –de Zambra–, pues, a pesar de su ausencia en los textos publicados, su confluencia encierra el proceso de ficcionalización de la experiencia que el autor vehicula.

Por lo tanto, y haciendo caso a las recomendaciones de Daniel Ferrer, quien sugiere la anexión de la crítica genética con otras formas de crítica literaria para trascender el plano de la antes mencionada descripción, en adelante incorporaremos las herramientas de la crítica de la autoficción a nuestro presupuesto teórico para develar la figura del autor que se asoma a través de la ficción genética que trazamos en los textos de Zambra. De esta manera, el ejercicio genético no solo nos permite restituir el movimiento de la escritura, tal y como este es ficcionalizado por Zambra en sus obras, sino que, gracias al proceso de resignificación retrospectiva, también podemos identificar el proyecto autoficcional, el cual, según nuestra lectura, se inicia mucho antes del fácilmente identificado en *Formas de volver a casa* y su uso del “yo”. Por lo mismo, no podemos adentrarnos en los terrenos de la autoficción sin antes indagar en la categoría de personajes, pues la misma nos permite abordar el proyecto autobiográfico tanto cuando se lleva a cabo en primera persona como en segunda y tercera, como en el caso de *Mudanza*, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*.

2.1. Autoficción en tercera persona

Guiada por el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Ducrot, Oswald y Torodov, 1980), en *El ente de papel*, Carmen Bustillo identifica la postura teórica dominante en materia de personajes, siendo esta aquella que identifica al personaje como construcción lingüística, insistiendo en su autonomía del referente a la vez que se distancia de los acercamientos sociológicos y psicológicos (40). Sin embargo, su definición incluye un aspecto que la pone en controversia, pues también nos dice que, como elemento discursivo, el personaje se construye a través de la “transposición estética de la idea de persona” y, por lo tanto, se remite irremediabilmente a su referente (Bustillo, *El ente de papel* 22). De ahí que “negar toda relación entre personaje y persona [sea] absurdo”, pues “los personajes representan a personas, según las modalidades propias de la ficción” (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* 259; énfasis en el original). Esto, por supuesto, sin

olvidar que, aun cuando los personajes están diseñados sobre el modelo de persona, “su construcción se apoya en recursos de la retórica que implican un proceso de selección, de síntesis o expansión, de énfasis, de interacción. En definitiva, de redistribución de signos que se semiotizan según el tiempo de la escritura, el tiempo de la historia y el tiempo del lector.” (Bustillo, *El ente de papel* 57).

Admitiendo el aspecto referencial de los personajes, Bustillo establece que la única manera de “recuperar la dimensionalidad propia de las figuras de ficción es tratando de articular su diseño de ‘seres de papel’ con su significación humana” (*Ente de papel* 43). O sea, que resultaría más sensato reunir las dos corrientes de pensamiento, pues el personaje ya los contiene en su dinamismo. Además, si realmente creemos en la autonomía de los personajes, entonces es imperativo que partamos de las leyes propias del texto que los contiene a la hora de determinar el tipo de acercamiento con el cual conviene armarnos. Por ejemplo, un libro como *Bonsái* reclama una lectura más estructural de sus personajes, pues la narración misma insiste en su construcción arbitraria y autonomía, sin perder, sin embargo, su aspecto referencial. Por su parte, *Formas de volver a casa* insiste tanto en el contexto histórico-espacial que enmarca el relato como en las similitudes entre la voz narrativa/personaje principal y el autor que firma el libro que reclama una lectura más referencial de sus personajes desde las reglas inscritas en la narración y que, sin embargo, no nos dejan perder de perspectiva que se trata de una construcción discursiva.

Independientemente del peso que le demos a las dimensiones textuales y referenciales del personaje, ambas decisiones críticas dependen de la ilusión de unidad provista por la construcción del personaje:

En todo texto representativo, el lector “cree” que el personaje es *una* persona... [Esto] implica cierto equilibrio de los parecidos y diferencias entre los atributos predicados: las acciones de un mismo personaje deben ser lo

bastante distintas como para que se justifique su mención, y lo bastante parecidas como para que se reconozca el personaje; en otros términos, el parecido es el costo del personaje, la diferencia es su valor. (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* 261; mi énfasis).

Lo mismo aplica a los atributos. El *Diccionario* añade que dicho equilibrio puede ser transgredido (261). Eso es precisamente lo que observamos en la obra de Zambra, en donde, como explicitaremos más adelante, los mismos “predicados” son atribuidos a varios personajes, creando una ilusión de unidad de personaje que trasciende la particularidad de cada uno de los textos y, por lo tanto, nos permite articular el proyecto autoficcional del autor.

2.2. Ficcionalización

Aceptar la coexistencia de las dimensiones referenciales y discursivas del personaje, sobre todo como base para el análisis de la autoficción, nos obliga a atender los procesos de ficcionalización que encarnan a una o varias personas en su ente de papel. Como vimos, el personaje es una *idea* de persona convertida en una *imagen* de persona a través del lenguaje (Bustillo, *El ente de papel* 22). Pues bien, esto se hace a través de la ficcionalización del referente. Para efectos de su interés por el personaje, Bustillo define el proceso de ficcionalización como “el salto cualitativo que opera la transposición de la noción de persona a la construcción de personaje” (190). Lo mismo podría decirse sobre los demás elementos de la ficción, pues, según el profesor Juan Gelpí, en “Narrar a la cara: estrategias de la primera persona y la autoficción en Francisco Font Acevedo y Alejandro Zambra”, “[h]acer ficción es encarar y asumir el vértigo que se produce entre la experiencia vivida y la escritura transformadora y rearticuladora de esa vivencia.” (146). La autoficción depende, entonces, de que podamos atribuirle la “experiencia vivida” (por lo menos parcialmente) al sujeto que la

transforma y rearticula, y de que podamos atribuirle todos los predicados que conforman dicha experiencia a un solo personaje, en este caso, al autor.

Según los acabamos de definir, los procesos de ficcionalización, sobre todo cuando el referente nos remite al autor, no son muy distantes a los procedimientos autobiográficos, según descritos en “Some Versions of Memory/Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography”. En dicho ensayo, James Olney se enfoca en el *bios* de la autobiografía y su relación con la memoria (o la falta de) que lo (re)captura, para de ellos deducir lo que llama la ontología de la autobiografía, o “the special order of reality that an autobiography can claim to” (236-237). Definido etimológicamente como “the course of a life”, o “a lifetime”, Olney interpreta el *bios* desde dos perspectivas que sugieren un dilema para la autobiografía: el eterno presente, en donde nada permanece y, al convertirse en pasado, todo pierde su vitalidad, realidad y vida; y la atemporalidad del “principio vital”, en donde todo “es” y nada “era”, pues su impulso vertical va desde la consciencia hasta el subconsciente, y no horizontalmente de pasado a presente y futuro (Olney 238-240). En ambos casos, el tiempo (pasado particularmente) parecer ser irredimible, eliminando cualquier posibilidad de autobiografía.

Sin embargo, Olney insiste en la memoria y, en lo sucesivo, esboza su solución al dilema del *bios*:

[I]f *bios* is a process, then it possesses a certain shape, and we might say that memory is the forever hidden thread describing this shape... [I]t rises to consciousness *after the fact* to present itself to [the individual] as recollections that he can then trace back... to discover the shape that was all the time gradually and unconsciously forming itself. (240-241)

Bajo esta última interpretación, se combinan las dos nociones mencionadas anteriormente (el eterno presente y la atemporalidad del principio vital), pues el *bios* es tanto un proceso,

“rather than a stable entity”, como una configuración psíquica única que nos permite identificar “this life and no other” (Olney 241). A partir de la simultaneidad del *bios* siempre presente y el *bios* atemporal, podemos decir que, al menos para efectos de la autobiografía que describe Olney, la memoria opera de la siguiente manera:

Time carries us away from all of our earlier states of being; memory recalls those early states—but it does so only as a function of present consciousness: we can recall what we were only from the complex perspective of what we are... (241)

De manera que lo que se recuerda es una persona *otra*, una persona que se fue en un momento *otro* y que se evoca desde la perspectiva actual. Sin embargo, para identificarse como autobiografía, el autor debe aspirar a transmitir cierta ilusión de consistencia entre el personaje que transforma y rearticula a través de la escritura, y su persona. Como en el análisis precedente sobre los personajes, en cuestiones de autobiografía, “el parecido es el costo del [*bios*], la diferencia es su valor”, pero un valor derivado de su existencia en tanto que proceso (*Diccionario de las ciencias del lenguaje* 261). Dicha transferencia, de la noción del *yo* pasado y de la experiencia vivida a la escritura, no solo nos remite a los procesos de ficcionalización recientemente discutidos, sino que *son* la ilustración por excelencia de dichos procedimientos, en este caso precedidos por el profijo *autos* por tratarse de la ficción de la vida propia.

Bajo la perspectiva de ontología autobiográfica, la autobiografía misma parece ser imposible. A pesar de que Olney resuelve el dilema del género de una manera muy convincente, su solución no tiene la virtud de redimir el tiempo, pues, como vimos, al momento de rearticular la experiencia propia, lo que el autobiógrafo hace es crear un nuevo personaje, aun cuando lo identifica como su antiguo *yo*. Esto no significa, empero, que debamos descartar *lo autobiográfico* de nuestros esfuerzos intelectuales, desestimándolo y

desatendiéndolo por sus faltas ontológicas. Hablando sobre *Formas de volver a casa*, el propio Zambra reconoce que la ficción no es sinónimo de mentir, sino más bien una manera de acceder o de intentar acceder a la verdad (“Personnages secondaires”). El teatro y el silencio plasmados en los versos de *Mudanza* que analizamos anteriormente, y que caracterizan la evasión e invención narrativas de *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, son tan esenciales al paradigma autoficcional de Zambra como lo son la rearticulación de la infancia y la precisión biográfica de *Formas de volver a casa*. Es por eso que los estudiamos en conjunto.

2.3. Autoficción: la trayectoria de un género y su recepción

Como identifica Ana Casa en “La autoficción en los estudios hispánicos”, el término “autoficción” fue acuñado por Serge Doubrovsky en 1977 para definir su libro *Fils*. El mismo es descrito por el autor como “una ficción de acontecimientos estrictamente reales”, oponiéndose así a Philippe Lejeune, quien a principios de esa misma década había negado la posibilidad de empatar el pacto ficcional a la identidad del autor, del narrador y del personaje (Casas 7). De manera que, en sus comienzos, la autoficción se desarrolla en relación a la autobiografía, considerándose como su expresión posmoderna, producto de un contexto posholocausto y posreferencial en general, en donde el referente ya no podía dar cuenta de la experiencia vivida y esta, a su vez, no podía representarse (Casas 7; Viollet 7-8). Siendo así, a mediados de los 80, el curso teórico del “género” bascula hacia la novela, temporariamente resolviendo el asunto referencial, ya que desde esta perspectiva “la autenticidad de los hechos apenas entraba en consideración, ni la autoficción se limitaba al periodo bajo el signo de la crisis del sujeto” (Casas 8).

Sin embargo, la realidad del desarrollo del género entra en conflicto con dichos esfuerzos teóricos, pues, a pesar de “la crise de confiance dont est victime la parole d’autrui”, “los creadores siguen afanándose, [sic] en plasmar sus identidades (fragmentaria y

precariamente), con más intensidad incluso que en otros periodos”¹⁰ (Schmitt 50; Casas 13). De hecho, en vez de esterilizar los procesos de creación autoreferenciales, esta “crisis de confianza” en el discurso ajeno ha proveído un terreno fértil para las escrituras marginales, las cuales adoptan la autoficción para contar la experiencia traumática y lo, de otro modo, “indecible” (Casas 8). No es entonces ausencia de subjetividad sino que una sobreinversión de ella:

[L]a *praxis* postmoderne – pour autant qu’on puisse trouver une pratique commune aux penseurs qui l’ont animée – ne se caractérise pas par l’abandon de la subjectivité, mais plutôt par le déploiement de subjectivités multiples, parallèlement au refus d’accorder à une voix unique une quelconque primauté ou autorité. (Schmitt 82)

Ello aplica a la autoficción, como práctica posmoderna por excelencia en donde convergen los discursos de la realidad y de la ficción. Sobre esto abundaremos en el capítulo III.

Epítome de los debates centenarios en torno a la mencionada dicotomía (realidad/ficción), la autoficción nos impulsa a reevaluar nuestras categorías discursivas y los géneros literarios en ella cristalizados (Schmitt 95). Por lo mismo, Schmitt dedica gran parte de su libro *Je réel/je fictif : au-delà d’une confusion postmoderne* a la recepción, pues “[t]oute identité textuelle, celle d’un récit du vécu par exemple, est dépendante d’un autre vécu, celui du lecteur qui la confirmera ou pas” (96). De hecho, va mucho más allá en su perspectivismo al establecer en varias ocasiones que “[t]out dépend de l’approche théorique choisie par l’herméneute, et de ce qu’il recherche dans le texte” (52-53, 145). Sin embargo, reconoce la porosidad de la recepción respecto a agentes externos, pues, por muy independiente que parezca, la decisión del lector está condicionada por la pluralidad contextual que implica todo evento hermenéutico, lo cual impone una constante negociación

¹⁰ Para una bibliografía extensa ver “La autoficción en los estudios hispánicos”, Ana Casas, 10-11.

entre hechos, categorías y comunidad (31, 90). De manera que en asuntos de recepción de la autoficción se reúnen lo individual (la actividad hermenéutica) y lo colectivo (los consensos/categorías culturales) para generar no una solución al antiguo debate de la realidad y la ficción, sino una apropiación del dinamismo que produce su alternancia: “la véritable réussite de l’autofiction, et de la définition même de son existence” es precisamente “avoir compris qu’il n’y a pas d’énoncés en dehors du référentiel et du fictif, et que la seule nouveauté consisterait à les rapprocher et les confondre” (55).

Autoficción y crítica genética

A pesar del interés y el acierto del acercamiento receptivo, la autoficción no es simplemente una excusa para reevaluar nuestras categorías genéricas y nuestros procedimientos hermenéuticos en general. Su auge ha propiciado reflexiones muy fértiles en campos tan diversos como la mencionada escritura traumática y marginal, la poética cognitiva y la crítica genética (Casas 8-9). Para efectos de nuestro trabajo, nos interesa principalmente lo que la genética tiene que decir sobre la autoficción, a pesar de que, como se demostrará en los capítulos II y III, también la abordaremos desde los márgenes, en donde Zambra ubica a sus personajes.

La autobiografía se convierte en un tema de investigación para la genética literaria a partir de 1995, cuando Philippe Lejeune propone al *Institut des textes & manuscrits modernes* crear un equipo de “Genética y autobiografía” para interrogar los procesos genéticos de las obras autoreferenciales (*item*; Viollet 8). Tomando dicho proyecto como inspiración, el acercamiento genético se propone demostrar que la noción de autoficción no se desprende únicamente de un fenómeno de la recepción, sino que “s’inscrit bel et bien dans la « fabrique » du dispositif textuel” (Viollet 9):

L’idée fort répandue que l’autofiction ne gérait qu’une affaire de réception vaut en effet seulement dans la mesure où l’on ignore tout de sa genèse, des

mécanismes, des stratégies et de l'alchimie qui président, au sein du récit encours l'élaboration, aux « opérations de métissage » (Philippe Lejeune) : entre vécu référentiel d'une instance individuelle et mode fictionnel, entre « la matière et la manière » (J.-L. Jeannelle), saisies dans leur dynamique propre.

(8)

Dicho proceso de mestizaje nos remite ineludiblemente a los procesos de ficcionalización en donde la experiencia vivida se transforma y rearticula a través de la escritura; su dinamismo, al objetivo principal de la crítica genética, el cual consiste en intentar de aprehender el movimiento de escritura que quedó almacenado en las diferentes etapas de un texto.

3.1. La idea de obra, los signos de Zambra

Resuelto o no el dilema discursivo de la autoficción, los autores citados (Schmitt, Casas, Bustillo, Olney e intrínsecamente también los genetistas) reconocen la autonomía textual y la imprecisión de la reconstrucción retrospectiva, a la vez que coinciden en que no se puede suprimir por completo al autor, quien, como catalizador de los procesos de ficcionalización que se encuentran al origen de la escritura, influencia hasta las lecturas menos referenciales. Concuerdan también en que dicha “presencia” del autor en sus textos está condicionada al posicionamiento teórico y al conocimiento extratextual reclamado por el crítico. Para efectos de nuestra lectura de las obras de Zambra, nos parece útil la idea de obra (“l'idée d'œuvre”) desarrollada por Arnaud Schmitt, quien evoca la “fonction auteur” de Foucault al enumerar las razones por las cuales la ficción, y por extensión la autoficción, no puede deshacerse del autor, o por lo menos del autor en tanto que signo que interpretamos para formular su figura. La misma sugiere que un texto está ligado a los demás textos de un mismo autor “sous la bannière [de son] nom” (141-142). O sea, que el autor, en tanto que signo a ser pasado por nuestro juicio hermenéutico, “n'est souvent appréhendé qu'au travers d'un corps qui n'est pas vraiment le sien, à savoir le corps textuel” (143). De cualquier

manera, y conforme a lo establecido, el signo que se desprende del corpus literario de un autor no deja de ser autoficcional, pues el mismo es una construcción a la que llegamos a través de las ficciones y autoficciones que el autor ha publicado.

Combinando los acercamientos de la genética literaria y de la recepción que ya habíamos elaborado por separado, la propuesta de Schmitt nos permite restituir la temporalidad de los textos de Zambra, contextualizando cada uno de ellos dentro de su obra, o, en términos de la genética, formulando la historia del texto, no solo en función de su génesis particular, sino en función de su posición respecto al conjunto de obras reunidas bajo el nombre de su autor. De dicho trabajo reconstructivo podemos deducir los signos (“rastros” en genética) del autor, los cuales interpretamos a partir de nuestros posicionamientos teóricos y referencias externas, estas últimas identificadas a través de la restitución histórica de los textos. Para efectos de nuestro trabajo, a la unidad intertextual proporcionada por el nombre del autor a sus libros publicados nos gustaría añadir la unidad de personaje que desarrollamos anteriormente en este capítulo, pues, para que poder identificar los atributos como signos del autor, estos tienen que instaurar cierto tipo de consistencia.

Reflexión del capítulo

Formas de volver a casa es el libro más evidente para resumir las ideas elaboradas en este capítulo, permitiéndonos abordar la figura del autor con la que concluimos debido a su narración en primera persona y a sus deliberadas y recurrentes coincidencias con la biografía del autor. Estas últimas incluyen la edad del autor (nacido en 1975), su configuración familiar (sus padres, su hermana), profesiones (escritor y profesor), etc. Sin embargo, por tratarse de un texto autoficcional, los ejes discursivos que lo componen están intercalados hasta el enredo, de modo que no es viable, ni tampoco fructífero, intentar desenmarañarlos. Por esta razón, nuestra propuesta es ubicar a *Formas de volver a casa* dentro del conjunto de textos encabezados por la firma de Alejandro Zambra, vinculándolos entre sí como ya hemos hecho,

para en dicha yuxtaposición poder interpretar los signos cuyas similitudes nos permiten unificarlos y formular una figura (“fragmentaria y precaria” como diría Ana Casas) de su autor. En nuestro caso, identificamos dicha unidad a partir de las imágenes, escenas y temas recurrentes a lo largo de la obra de Zambra: la familia, la medianía, la memoria y el pasado.

Para contestar las preguntas de rigor que nos hicimos en un inicio, y que están estrictamente vinculadas a estas temáticas, proponemos conservar la temporalidad restituida, para con ella acceder a los espacios que enmarcan el proyecto autoficcional de Zambra. Comenzando con el espacio doméstico y la vida privada en el capítulo II, analizaremos la posición inicial que ocupa el personaje que encarna al niño que identificamos con Zambra, convirtiéndose posteriormente en adulto, dentro de su familia, su nación y el espacio narrativo de los textos. Su nimiedad dentro del esquema jerárquico está determinada por su infancia, que se asume sin mayores cuestionamientos y se resigna a sus límites espaciales. En el capítulo III, por su parte, nos desplazamos hacia el exterior en donde los personajes se exponen a la vida política monopolizada por los adultos, enfrentándose así a su responsabilidad y protagonismo históricos. Ambos procedimientos, oriundos de una obra autoficcional como la que estudiamos, nos permiten explorar los procesos de ficcionalización practicados por el autor en la medida en que su revisita transforma (expande, suprime, etc.) los planteamientos previos de su obra. Recordemos que en cuestiones de genética literaria, aun cuando se trata de una ficción genética, los “estados” anteriores de un texto no desaparecen, pues se conservan en la memoria contextual de cada uno, influenciándose y modificándose entre sí. Por lo tanto, a pesar de los límites de la investigación referencial, la ficción genética de estas obras nos permite acceder a un tipo de verdad en la que Zambra, por lo menos en el plano literario, primero asume y luego se resiste a asumir el rol de personaje secundario dentro del espacio narrativo, la historia personal y la historia nacional.

Capítulo II

Al margen de la dictadura: La vida privada de los personajes secundarios

En este país no se mueve una hoja sin que yo lo sepa.

-Augusto Pinochet

Conforme a la complejidad semántica de las imágenes en las obras de Alejandro Zambra, *La vida privada de los árboles* identifica una serie de referencias y registros que convergen en una misma obra, a la vez modifican las posibles lecturas de los demás libros encabezados por el nombre del autor. Primeramente, *La vida privada de los árboles* (2007) es el título de la segunda novela publicada por Zambra. En ella ganamos acceso a la intimidad tanto hogareña como psíquica de Julián, quien espera a que Verónica, su esposa, regrese de sus clases de dibujo. Su inusual tardanza se interpone a la cotidianidad de esta familia de tres que el narrador se esmera en representar como común y corriente: “Las últimas horas de un día normal suelen asentarse en una impecable rutina” que el narrador procede a describir detalladamente en lo sucesivo (*La vida privada de los árboles* 15). De ahí que la narración esté atravesada por el siguiente aviso, que justifica el texto y que se reitera constantemente en su transcurso: “Cuando ella regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver.” (16). Abandonado a la espera, Julián dedica el resto de la trama a revisar su novela más reciente, a evocar unos recuerdos oscuros y distantes, y a ocuparse de Daniela, su hijastra, a quien le esconde la ausencia de la madre por el momento, resguardándola en la seguridad del orden cotidiano.

Como parte de este orden cotidiano figura la segunda capa semántica de la susodicha frase, “La vida privada de los árboles”, que dentro de la diégesis de la novela es “una serie de historias que [Julián] ha inventado para dormir” a la niña (*La vida privada* 17). El argumento de los cuentos es el siguiente:

Los protagonistas son un álamo y un baobab que durante la noche, cuando nadie los ve, conversan sobre fotosíntesis, sobre ardillas, o sobre las numerosas ventajas de ser árboles y no personas o animales o, como ellos dicen, estúpidos pedazos de cemento. (13)

De manera que, al igual que la novela que las enmarca, las historias del padrastro registran la vida privada del álamo y el baobab, quienes conversan cuando se quedan solos en la intimidad de la noche, relevados de sus labores diurnas en el parque público.

Además de subrayar la centralidad de la intimidad y del espacio de lo privado en la novela, la función narrativa de estos relatos es catalizar la relación entre Julián y su hijastra. La narración de los cuentos se interrumpe, por ejemplo, con la introspección de Julián, quien reflexiona sobre su relación con la niña y “le cuesta no pensarla como hija”, a tres años de haber llegado a la familia (*La vida privada* 13). En otra escena, la niña aprovecha la intimidad del momento para probar los límites de la figura de autoridad que representa el padrastro:

Julián acaba su relato, satisfecho de la historia que ha contado, pero Daniela no se duerme, por el contrario, parece animada, dispuesta a prolongar la conversación. Valiéndose de un delicado rodeo, la niña empieza a hablarle del colegio, hasta que, inesperadamente, le confiesa que quiere tener el pelo azul. (19)

Asimismo, la niña utiliza la rutina nocturna de los relatos para gratificar y penalizar al padrastro, impidiéndole la interacción cuando así lo dicta su ánimo: “Ya estoy grande para cuentos, puedo dormirme sola, dijo, de pronto.” (55)

Finalmente, como lo señala uno de los dos epígrafes de la novela, “la vida privada de los árboles” es un verso del poema “Nostalgia de cosas que no he vivido”, de Andrés Anwandter. El mismo va como sigue:

Como la vida privada de los árboles
(o de los naufragos): aferrado a estas palabras
en el océano como una mesa
cubierta de partituras, y un barco
navegando en los ojos, escribo:
una imagen absurda que se confunde
con la nostalgia de cosas que no he vivido,
como la vida privada de los árboles
o de los naufragos. (*El árbol del lenguaje en otoño*)

Si bien podemos identificar fácilmente el título de la novela de Alejandro Zambra, el verso que más nos interesa es el que titula el poema: “nostalgia de cosas que no he vivido”. El mismo advierte la “trampa” en la que puede caer el escritor en el transcurso de su proceso de escritura, convirtiéndose “en presa del propio mundo que se ha creado” (Cussen 2). Así, el escritor se apropia de la historia implícita de sus personajes, en una operación de repliegue en la que la escritura “no consigue atraer la figura ausente muchas veces requerida” (la memoria, el pasado), “sino que absorbe al deseante y lo pierde en su interior” (2). Si bien Felipe Cussen asume la mencionada operación con fatalismo (“es una puerta que invita sólo para luego cerrarse por dentro”), nosotros la identificamos más bien con la idea de la ficción como estrategia para acceder a la verdad vista en el capítulo precedente. Como mencionamos brevemente al introducir la idea, en la obra de Zambra la sucesión de ficciones estructura el discurso autoficcional, registrando la variación de actitudes asumidas por el autor (o por lo menos por sus personajes) respecto al pasado familiar y dictatorial. De hecho, como demostraremos en el transcurso de este capítulo y del próximo, es precisamente “aferrado a estas palabras”, que yuxtaponen hasta el enredo lo autobiográfico “con la nostalgia de cosas que no [ha] vivido”, que Zambra logra finalmente renegociar y hacer tregua con su pasado.

Si bien a partir de esta puesta en contigüidad los tres registros de la frase –la novela de Zambra, los cuentos de Julián y el poema de Anwandter– pareciera ser azarosa, la yuxtaposición de los mismos nos resulta necesaria para orientar la lectura de la ficción genética hacia uno de los elementos narrativos más importantes y más descuidados por la crítica¹¹: los personajes. Al invitarnos al espectáculo de la vida privada, Zambra nos permite establecer un vínculo entre el espacio y la posición narrativa que ocupan sus personajes, abriendo así la discusión que desarrollará (y nosotros desarrollaremos) más adelante al presentarnos su esbozo de la vida pública. De este modo, juega con las posiciones diegéticas y extratextuales de los personajes, ironizándolas al demostrarnos que el protagonismo de Julio, Julián y el niño de *Formas de volver a casa* en sus respectivos universos narrativos no es proporcional a su involucramiento en el espacio público y la historia dictatorial chilena, en donde se ven relegados al palco de los personajes secundarios. Como resultado de dicho juego narrativo, identificamos la manera en que Zambra organiza los espacios domésticos, y la comuna de Maipú (Santiago, Chile) en donde se desarrolla la infancia del personaje, asociándolos con la vida privada, la infancia y la inactividad pública, y los espacios públicos, los cuales identifica con la vida social, la adultez y la actividad política.

Invernadero

Para comenzar nuestro discurrir, y eventualmente comprobar la tesis propuesta, nos acercaremos al tema de la intimidad a través de la imagen del invernadero, con la cual el autor titula el primer capítulo de novela *La vida privada de los árboles*:

invernadero.

3. m. Recinto en el que se mantienen constantes la temperatura, la humedad y otros factores ambientales para favorecer el cultivo de plantas. (RAE)

¹¹ En las páginas 14 y 15 de *The One vs. the Many*, Alex Woloch cita a múltiples autores que concuerdan con nuestro enunciado. Ver bibliografía.

En el invernadero convergen naturaleza y artificio, pues en él se manipulan los elementos naturales para obtener un ambiente controlado que mantenga las condiciones propicias para el cultivo vegetal durante todo el año, al resguardo de las variaciones climáticas y todas sus variables. Por lo mismo, el invernadero como imagen nos remite a *lo interior*, en una acepción bachelardiana del concepto, siendo su función como estructura “proteger plantas delicadas o fuera de temporada” de la inestabilidad de la intemperie (*Enciclopedia Británica*).

Titulado “Invernadero”, el primer capítulo de *La vida privada de los árboles* captura las sutilezas de la metáfora. Primeramente, el capítulo se desarrolla en su totalidad al interior del departamento en donde vive la familia que componen Verónica, Julián y Daniela. Ahí adentro, en la pieza azul, Daniela escucha los cuentos que le hace su padrastro sobre la vida privada de los árboles y, consecuentemente, duerme, mientras que Julián espera la llegada de su esposa paseándose por las demás habitaciones. En este *recinto* ambos personajes *se guarecen* de los *peligros* de la noche que se desarrolla *afuera*, en las autopistas de la ciudad. En ellas, Verónica se expone a morir en un accidente brutal o a pinchar un neumático en medio de la avenida sin que nadie se acerque a ayudarla (*La vida privada* 52).

Pero para cumplir con su función de invernadero de una manera eficaz, el interior del hogar tiene que mantener constantes las condiciones favorables para el bienestar de sus residentes. Dicho requisito se cumple en el capítulo, pues Julián maneja no informarle a la niña sobre la desaparición de su madre, a la vez que se esfuerza por mantener las rutinas nocturnas de la familia: “Julián distrae a la niña con una historia sobre la vida privada de los árboles”, y le dice que Verónica “ya va a llegar... acaba de llamar, está bien, tuvo que ir a la clínica a dejar a una amiga... Ha pinchado dos neumáticos en el camino”, nada de los que es cierto (*La vida privada* 17, 54).

Finalmente, la novela dramatiza la metáfora del invernadero al oponerle el segundo y último capítulo, titulado “Invierno”, en donde Julián enfrenta “el día siguiente” y decide “que

el futuro debía comenzar” (*La vida privada* 113). Estas últimas diez páginas se desarrollan al exterior, en donde Daniela y su padrastro recorren a pie y bajo la lluvia las siete cuadras que dividen la casa de la escuela de la niña. Como establecido en un inicio, el fin del libro supone la resignación de Julián, estableciendo que se ha convencido de que Verónica ya no va a volver.

Proyectando la metáfora del invernadero de las tres maneras discutidas, *La vida privada de los árboles* articula la dicotomía de interior y exterior, identificando los espacios con inacción/resignación y acción/enfrentamiento, respectivamente. Por ejemplo, mientras en el capítulo “Invierno” Julián “enfrenta” el día siguiente y sale a la calle, como ya mencionamos, en “Invernadero” se resigna a la espera y no sale a buscar a Verónica:

“Verónica ha pinchado un neumático. Ella sabe que no puedo ir a buscarla. No puedo dejar a la niña sola.” (*La vida privada* 52). De hecho, no es hasta la página 66 del libro, y luego de numerosos rodeos, que Julián finalmente realiza una serie de llamadas telefónicas inquiriendo por el paradero de su esposa (66). A pesar de que la inutilidad de dicha gestión contribuye a su desesperación, Julián no se moviliza, más bien se limita a recorrer la casa, esperando.

Siguiendo la operación de desplazamiento que caracteriza la ficción genética de sus obras, en *La vida privada de los árboles*, Zambra nos brinda la clave para eventualmente leer las implicaciones del espacio, y de su relación a la (in)acción de los personajes, sobre el discurso memorial de la dictadura chilena. Pero antes de llegar a dichas conclusiones, queremos introducir formalmente el desarrollo histórico del espacio de la vida privada, sus influencias sobre la psiquis personal y colectiva, y los personajes que lo ocupan. Dicho trabajo será complementado en el próximo capítulo, cuando lo contraponemos al espacio público y sus personajes, completando el cuadro de la dicotomía espacial representada por las obras de Zambra.

1.1. La vida privada: breve resumen

Para comenzar quisiéramos proponer la definición de la vida privada con que George Duby presenta el proyecto de la *Histoire de la vie privée*:

[Elle est une] zone d'immunité offerte au repli, à la retraite, où chacun peut abandonner les armes et les défenses dont il lui convient d'être muni lorsqu'il se risque dans l'espace public, où l'on se détend, où l'on se met à l'aise, en « négligé », délivré de la carapace d'ostentation qui assure au dehors, protection. Ce lieu est de familiarité. Il est domestique. C'est aussi celui du secret. Dans le privé se trouve serré ce que l'on possède de plus précieux, qui n'appartient qu'à soi, ce qui ne regarde pas autrui, ce qu'il est interdit de divulguer, de montrer, parce que trop différent de ces apparences que l'honneur exige de sauver en public. (Duby 10)

A pesar de que reconocemos el carácter idealista de la definición, que no considera las innumerables objeciones que podríamos señalarle, nos interesa recuperarla, ya que la misma parece articular nociones generalizadas sobre el tema. En efecto, *La vida privada de los árboles* representa el interior de la casa como un espacio familiar seguro, en donde Julián y Daniela permanecen a salvo de los peligros que amenazan afuera. El departamento de la novela cumple también su función como lugar del secreto, como reafirman las numerosas escenas en las que ganamos acceso a los flujos de conciencia del protagonista. Lo mismo es cierto sobre el espacio doméstico revisitado por el autor en *Formas de volver a casa*, en donde, como veremos, la familia se guarece de la dictadura que se ejerce y se padece al exterior.

A pesar de concordar con la problemática definición citada, las novelas de Zambra tergiversan la dimensión utópica del espacio privado, pues es precisamente el abuso de la

“zona de inmunidad” lo que desata el conflicto familiar central de la obra. Recordemos los versos de *Mudanza* citados en el capítulo I:

es ahora cuando empieza finalmente/ el desfile de esos rostros que no
actuaron,/ no dijeron ni sus líneas/ ni dejaron sus abrigos en custodia...
(6, p.58)

Estos versos resuenan con la inacción de Julián y sobretodo con el corto episodio en que, ya de vuelta a la democracia, el narrador de *Formas de volver a casa* le dice a su profesor de Historia que “durante la dictadura [sus] padres se habían mantenido al margen” (69). Si los personajes (“esos rostros”) del poema no actuaron, ni dijeron sus líneas, ni dejaron sus abrigos en custodia, es porque ni siquiera asistieron a la función (de la dictadura), se quedaron en la seguridad (y en la comodidad) de la casa.

1.1.1. Contexto histórico

A pesar de que el ser humano parece haberse procurado desde siempre un espacio de refugio en donde guarecerse de las inclemencias climáticas y el peligro de otros animales, la vida privada “n’est pas une réalité naturelle, donnée depuis l’origine des temps; c’est une réalité historique, construite de façon différente par des sociétés déterminées” (Prost 15). La vida privada, como la conocemos hoy en día, comienza a gestarse en el siglo XIX en algunas regiones de Occidente, vehiculada, entre otras cosas, por la socialización de ciertas funciones antaño desempeñadas por la familia (como la educación) y la emigración del trabajo a la fábrica (Duby 10). Sin embargo, no es hasta la segunda mitad del siglo XX que el individuo reemplaza a la familia como personaje principal del espacio doméstico, gracias a la compartimentación del espacio (habitaciones divididas, automóvil privado) y al replanteamiento de la familia tradicional (divorcio, soltería, cohabitación; Prost 23, 61, 76, 94).

Mientras tanto (y simplificando enormemente), Chile atravesaba su infame dictadura, la cual duró oficialmente dos décadas, pero terminó extendiéndose más allá del referéndum del 1988 a través de enmiendas constitucionales¹² y la permanencia del proyecto neoliberal impuesto por el régimen. Pero, más allá de los acontecimientos públicos de esta historia, hartamente conocidos, celebrados y/o conmemorados (el golpe de estado de 1973, el triunfo del “No” en 1988, el arresto de Pinochet en 1998, etc.), la dictadura tuvo un impacto profundo en la vida privada de todos los chilenos. La clandestinidad, el exilio, la tortura y los campos de concentración, entre otras acciones tomadas por el régimen para intimidar y, en muchos casos, eliminar a sus disidentes, replantearon las formas familiares tradicionales¹³, pusieron a prueba los valores personales y desestabilizan la noción de individuo. Pero los efectos “privados” de la dictadura no se vieron materializados únicamente en la domesticidad y vida familiar de la oposición, pues los llamados *bystanders* –“those who thought of themselves (and were often thought of) as mere spectators of a conflict”– también vieron trastocada su vida privada (Ros 5). Por ejemplo, cualquier asociación interpersonal podía ser peligrosa, y medidas como el toque de queda y el estado de sitio fueron impuestas para todos por igual.

Por más interesante y fructífero que resulte el estudio de la vida privada, y particularmente, de la vida privada de los *bystanders* durante la dictadura chilena, el mismo supone el desafío metodológico de “asomarse al borde de este mundo «privado» con perspectiva «científica»” (Duby 9, Gazmuri 6,8). Por lo tanto, como señalan Gazmuri y Sagredo en la “Presentación” al tercer tomo de la *Historia de la vida privada en Chile*, es imperativo que nos remitamos al arte y a la literatura como auxiliares del método historiográfico, por su arraigo en la experiencia y en la condición humana (Gazmuri 8). De

¹² En 1980 la Constitución del país fue “revisada” para, entre otras cosas, asegurar que, acabado su “término” como jefe supremo de la nación, Pinochet se convirtiese automáticamente en comandante en jefe del ejército y, posteriormente, en senador vitalicio.

¹³ Zambra explora dicho tema en *Formas de volver a casa* a través de la familia clandestina compuesta por Raúl/Roberto, Magali, Claudia y Ximena.

manera que, además de poseer la clave para la lectura de su proyecto autoficcional (es precisamente su lugar dentro de la dictadura lo que va a determinar su identidad y su relación con el pasado familiar y nacional), las escenas de la vida privada representadas por Zambra en sus novelas (*La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*, particularmente) nos permiten ampliar la bibliografía de la vida privada en el Chile dictatorial. Tomando en cuenta ambas contribuciones, y a pesar de que *La vida privada de los árboles* centraliza la vida privada de Julián, Verónica y Daniela, enfocaremos la discusión en las escenas de la vida privada que Julián evoca mientras espera a su esposa, pues las mismas datan de los años en dictadura, y está enlazadas a la construcción autoficcional de *Formas de volver a casa*.

1.2. Fortalezas en miniatura

Para comenzar el desglose y el análisis de escenas de la vida privada enmarcadas en la dictadura, conviene delimitar el espacio en donde las mismas se desarrollan, pues “l’histoire de la vie privée est d’abord celle de l’espace où elle s’inscrit” (Prost 62):

Una casa pareada y un antejardín de flores revueltas: cada verano repasaban los ladrillos con una capa de color blanco invierno... Quizás pintaron la casa sólo una o dos veces, pero Julián prefiere pensar que todos los años, hacia el comienzo del verano, la familia completa se abocaba a pintar los ladrillos. (*La vida privada* 67-68).

La descripción del espacio, con la insistencia en su color, continúa de la siguiente manera: “Durante la infancia y la primera parte de la juventud de Julián esas calles fueron blancas. Sólo ahora son polvorientas. Sólo ahora, desde hace poco, el tiempo ha conseguido ensuciarlas.” (73). Así, mostrando la manera en que el tiempo edita la memoria, el narrador de *La vida privada de los árboles* adelanta la manera en que el niño (el personaje que más nos interesa de todo esto, como ya veremos) se relaciona con los lugares de su infancia, que ve limpios desde su inocencia.

Es precisamente esta limpieza, ligada a la inocencia de la perspectiva infantil, lo que nos permite ubicar el espacio representado en *La vida privada de los árboles* como un espacio *particular* a la dictadura chilena. En *Formas de volver a casa* el narrador insinúa dicha distancia temporal con el conocimiento, y dicho vínculo entre pulcritud y dictadura, al describir la confusión experimentada por su personaje al ser invitado a la casa de su amiga Claudia de manera clandestina, pues a la madre de la niña tampoco le agradaba la idea de recibir visitas:

Cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable. Yo mismo no podía invitar a amigos, porque mi mamá siempre decía que estaba todo sucio. No era verdad, porque la casa relucía, pero yo pensaba que tal vez había cierto tipo de suciedad que simplemente yo no distinguía, que cuando grande quizás vería capas de polvo donde ahora no veía más que el piso encerado y maderas lustrosas. (*Formas de volver* 30)

De manera que, con la excusa de la suciedad, la madre protegía la intimidad del hogar, la capa de polvo imaginario como una especie de muralla que mantenía las amenazas del exterior al margen.

Dicho “mecanismo de defensa” tiene dos explicaciones, ambas estrictamente ligadas a la dictadura en sus efectos y expresiones más tangibles. Por un lado, la visualización de la casa como una fortaleza inexpugnable parece responder a la lógica de las *gated communities* (*urbanizaciones* en español; también observadas en sus ejemplares verticales o *condominios*) que comenzaron a aparecer en Chile en sus diferentes versiones a principio de los 1980, década en que se ubica la infancia de los personajes en *Formas de volver a casa* y *La vida privada de los árboles* (Borsdorf 372). El desarrollo de las mismas, como es característico, forma parte de la privatización del espacio y coincide con “the deepening fragmentation of the social space of the city”, en donde ricos y pobres viven aislados en sus diferentes

enclaves, producto del neoliberalismo auspiciado por los Estados Unidos y militado por el régimen de Augusto Pinochet (Borsdorf 366-367; Pavon 34-66).

A propósito de esto, *Formas de volver a casa* va más allá que *La vida privada de los árboles* en su caracterización del espacio al hacer del automóvil uno de los escenarios centrales de la vida privada que representa:

Miro los autos, cuento los autos. Me parece abrumador pensar que en los asientos traseros van niños durmiendo, y que cada uno de esos niños recordará, alguna vez, el antiguo auto en que hace años viajaba con sus padres. (*Formas de volver* 164)

Como se puede deducir y observar en nuestros contextos urbanos, la fragmentación social y espacial que enmarcan el desarrollo de las *gated communities*, crean, entre muchas otras cosas, la “necesidad” del automóvil privado para el desplazamiento a través de las autopistas que conectan la vivienda con los lugares de trabajo y de consumo (Borsdorf 375-376). Más allá de la arbitrariedad y de la comodificación de dicha “necesidad”, “le recours à la voiture individuelle constitue une tentative pour prolonger [la] vie privée et aménager une sorte de transition entre elle et la vie publique” (Prost 116).

La segunda razón que explica el recelo a las visitas en *Formas de volver a casa* está mucho más ligada a las consecuencias inmediatas de la dictadura, y hace de la clausura del espacio privado, que se aseguró en muchas ciudades alrededor de todo el mundo para aquella época, una característica particular y varada a la dictadura chilena. Como puede inferirse al contextualizar la escena arriba citada, la razón por la cual la madre del personaje que identificamos con Zambra no permite visitas es para no involucrarse con personas “peligrosas”: demócratacristianos, socialistas, comunistas (*Formas de volver* 128-129). Por su parte, Magali, la madre de Claudia, limita el acceso al espacio doméstico para que no se revele su falsa identidad. En ambos casos, la representación de la casa familiar como

“fortaleza en miniatura” y como “reducto inexpugnable” coincide con la definición de la vida privada ofrecida por Duby, pues en ella la *familia clandestina* puede vivir su secreto “à l’aise, en « négligé », délivré de la carapace d’ostentation qui assure au dehors, protection”, mientras que la *familia bystander* conserva su “inmunidad” al proceso histórico (Duby 10).

1.3. Maipú

Para continuar con el análisis de la vida privada en los textos de Zambra, quisiéramos continuar ciñendo los espacios que la enmarcan. Si bien *La vida privada de los árboles* sugiere las condiciones espacio-temporales en las que se desarrollan las escenas de la vida privada del niño de 1984, en *Formas de volver a casa* el “escenario” deja de ser simplemente “una casa color blanco invierno”, con su artículo indefinido, para cobrar orientación geográfica y contexto histórico. La misma no se limita a referirnos, de manera explícita, al Chile dictatorial de los años 1980, como ya hemos visto, sino que incluso delimita las coordenadas y el tipo de familia cuya intimidad se pone en escena; el “rincón perdido al oeste de Santiago” en donde se desarrolla la infancia del personaje de la novela es la comuna de Maipú (*Formas de volver* 19). La especificidad de la comuna es importante, pues las características de la misma, según el discurso de Zambra, espejan el tipo de vida que se desarrolla en sus calles y sus casas:

Buena parte de las calles de Maipú tenían, tienen esos nombres absurdos: mis primos, por ejemplo, vivían en el pasaje Primera Sinfonía, contiguo al Segunda y al Tercera Sinfonía, perpendiculares a la calle El Concierto, y cercanos a los pasajes Opus Uno, Opus Dos, Opus Tres, etcétera. O el mismo pasaje donde yo vivía, Aladino, que daba a Odín y Ramayana y era paralelo a Lemuria –se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde luego viviríamos las nuevas

familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía. (28)

Respaldado por el contexto espacial, el escritor introduce a las familias que vivían en Maipú durante la infancia de su personaje, en donde el aire fantasioso que emanaba de los nombres de las calles adelantaba la enajenación de sus habitantes respecto a la realidad que se vivía en el resto del país. Maipú, como vemos desde la primera vez que se menciona en el libro, fue una especie de paréntesis que, desde la perspectiva infantil del narrador, la dictadura parecía no afectar:

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? (23)

1.4. Escenas y personajes de la vida privada: Maipú, década del 80

Con este cuestionamiento ingresamos al interior de la casa –esa casa de ladrillos blancos en la calle Aladino de la comuna de Maipú– para observar las escenas de la vida privada que allí toman lugar. Pero primero hay que establecer quiénes son los personajes que la ocupan. La familia está compuesta por “un hombre serio, que viene de abajo y va para arriba, una mujer de aspecto dulce y triste, una niña bella y quebradiza, y un niño de ocho o nueve años” (*La vida privada* 71). El hombre es moreno, la mujer es blanca, la niña es menos blanca y el niño menos moreno (72). Se trata, por lo tanto, de una típica familia de la clase media chilena, cosa que podemos constatar a través de la descripción del hombre –el padre–, cuyo acceso a la movilidad social se resume en la frase “viene de abajo y va para arriba”.

Sin más preámbulos, pasamos a las escenas de la vida privada de esta familia de cuatro que, como vimos en la descripción espacial, vivía “a salvo de la historia” (*Formas de*

volver 163). Comenzando el esbozo, *La vida privada de los árboles* contiene una escena que recoge la “enajenación” característica de estos personajes:

Hay familias en las que a las nueve de la noche el hombre empieza a darle al vino y la mujer al planchado, ajenos a la suerte de los niños [...] También hay familias que ven caer la noche al compás de responsables conversaciones de salón. Y también hay familias que a esa hora recuerdan a sus muertos, con el aura del dolor copando sus rostros. Nadie juega, nadie conversa: los adultos redactan cartas que nadie va a leer, los niños hacen preguntas que nadie va a contestar.

Es ésta, en cambio, una familia que espera el toque de queda jugando al Metrópolis. (71)

Ajenos al toque de queda, la familia juega al Metrópolis –el juego como paliativo en contra de la realidad del proceso histórico que se atravesaba. La escena se recupera con otro gesto que captura la misma (im)postura (a)política:

Mi madre, piensa Julián, cantaba canciones de izquierda como si fueran canciones de derecha. Mi madre cantaba canciones que no le correspondía cantar. Se echaba en el sillón, por la noche, para entretenerse, para soñar con un dolor verdadero. Mi madre era un dispositivo que convertía las canciones de izquierda en canciones de derecha. Mi madre cantaba, a cara descubierta, las mismas canciones con que otras mujeres, vestidas de negro, velaban a sus muertos. (*La vida privada* 78)

La canción es “La jardinera”, de Violeta Parra, quien, junto a su familia (la familia Parra), es símbolo del folclore chileno, asociado siempre a la izquierda. En *Formas de volver a casa*, la ecuación se repite cuando la madre afirma que disfrutó la lectura de *El revés del alma*, de Carla Guelfenbein, pues se sintió identificada. A esto el hijo responde: “¿Y cómo es posible

que se identifique con personajes de otra clase social, con conflictos que no son, que no podrían ser los conflictos de su vida, mamá?” (*Formas de volver* 80). En ambos casos, la madre “neutraliza” la producción cultural que canta y lee, vaciándola de toda su carga referencial y su contenido político.

El hecho de que la totalidad de la escena se desarrolle durante el toque de queda la hace mucho más emblemática, pues resalta la manera en que la dictadura imponía, con medidas como estas, la privatización no solo de los bienes nacionales sino también de la vida de los ciudadanos. Decretado el 11 de septiembre de 1973, y vigente hasta comienzos de 1987 – con interrupciones –, el toque de queda modificó muchos hábitos, frustrados debido a la restricción del desplazamiento (Rojas 407). Modificando el estilo de vida nocturna, la medida provocó, por ejemplo, que los comercios de que se dedicaban a ella colapsaran rápidamente, quebrando restaurantes, cabarés, *boîtes*, y todo los espectáculos “que constituían la esencia de la bohemia (407). El propósito era contener la movilización social y evitar reuniones públicas y privadas, que entonces tenían que ser autorizadas por el régimen para poder celebrarse (407).

Remitidos al interior durante década y media, los chilenos tuvieron que ingeniárselas para pasar las horas del toque de queda. Al verse restringida, y sin contar con foros para su celebración, “la vida social nocturna volvió a resurgir por medio de una solución peculiar: ... las conocidas fiestas «de toque a toque»” que se prolongaban durante toda la noche (Rojas 408). *La vida privada de los árboles* ejemplifica otros pasatiempos. Unos, por ejemplo, hacen uso del toque de queda para recordar a sus muertos, precisamente porque el toque de queda es un efecto directo de sus luchas y pérdidas. Mientras tanto, la familia de cuatro que protagoniza la cita se reúne alrededor de la mesa, ajenos a los peligros del exterior y a las razones del toque de queda. Dicha enajenación es representada a través de las distracciones de su elección: un juego de Metrópolis en donde no figuran las calles de Maipú; una canción

de izquierda que no le corresponde cantar a esta madre de una familia sin muertos (*La vida privada* 73, 78).

Recapitulando, el cuadro que hemos configurado a partir de las descripciones ofrecidas (del espacio, los personajes y las escenas familiares) comprueban nuestra tesis inicial, pues el mismo reproduce los vínculos entre seguridad y reposo, y espacio y vida privada resumidos en la definición de Duby. La caracterización de Julián dentro del apartamento familiar mientras espera por su esposa y la metáfora del invernadero son prefigurativos del discurso autoficcional en que el autor recrea su infancia en la dictadura. Sin embargo, al presentar nuestra propuesta también establecimos la reticencia de su apropiación, pues Zambra reproduce el paradigma espacial para encararlo, para que sus padres (que pueden ser los padres de cualquier otro miembro de su generación) comparezcan (*Formas de volver* 82). Dentro del universo narrativo de Zambra, asumir la vida privada es también asumir cierta complicidad con la dictadura: “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura...” (*Formas de volver* 133).

Personajes secundarios

De este modo, el autor utiliza el espacio para subrayar las diferentes posiciones narrativas de sus personajes, las cuales entran en conflicto dentro de su discurso. Por un lado, Julián y su familia (que pasan a ser el narrador y su familia en *Formas de volver a casa*) son los protagonistas indiscutibles de las escenas en las que aparecen. Pero, por el otro, su posición dentro de la historia de la dictadura es completamente “marginal”. La distinción es importante porque en su dialéctica encontramos el hilo conductor del proyecto autoficcional del autor, y porque esta obra está inscrita dentro de un contexto posdictatorial que impone una mirada introspectiva sobre los roles asumidos durante la coyuntura histórica precedente.

Si bien ya hemos dejado claro el rol desempeñado por la familia del personaje (ya sea Julián o la voz narrativa de *Formas de volver a casa*) y el rechazo que el mismo provoca en

el hijo, aún no le hacemos justicia al increíble trabajo autoreflexivo en el que el sujeto de las novelas explora su posición dentro de la narrativa dictatorial. La conversación con la madre, citada hace dos párrafos, continúa con el siguiente cuestionamiento: “Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni siquiera habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años.” (*Formas de volver* 133). Con esto destapamos la discusión central sobre el niño en la dictadura, pues, como sugiere la respuesta del narrador (“Muchas veces escuché esa frase. Tú ni siquiera habías nacido.”), la acusación de la madre coincide con la narrativa dominante de la dictadura (133). La carta que dejó Pinochet para ser difundida póstumamente es, en ese sentido, reveladora:

Chile empezó a arder y se encajonaba, sin escape objetivamente, en mi concepto, a tres posibilidades (esto que lo entiendan las personas jóvenes, nacidos con posterioridad a la crisis).

[...]

Los adultos que vivieron el tiempo del pronunciamiento militar se dieron cuenta cabal que la única opción realista era esto último.

Como lo evidencian por sí solas, en estas líneas Pinochet descarta el punto de vista de “las personas jóvenes”, que llegaron con “posterioridad” a la historia. Fueron los adultos, contemporáneos a los hechos, quienes se dieron “cuenta cabal” que “la única opción realista” para Chile era la intervención militar. O sea, que los ahora adultos (entonces niños; la carta fue difundida en 2006) que condenan sus acciones simplemente no entienden, no tienen una perspectiva legítima de lo que ocurrió.

La actitud del dictador, emulada por los adultos en las novelas de Zambra, no es completamente arbitraria, pues la misma está engranada tanto en el sistema legal como en el lenguaje. Recordemos que la palabra infante viene del latín *infans*, el que no habla. De ahí “the uniquely difficult accessibility of children’s consciousness” identificada en por Elizabeth

Goodenough en *Infant Tongues*, pues “the child goes through [the experience], but lacks the language to convey its reality to others, while the adult... commands the full resources of language but is largely cut off from children’s consciousness” (Goodenough 3). Si bien esta observación puede ser útil para profundizar las nociones de autobiografía y autoficción discutidas en el capítulo anterior, su interés presente se debe a que es precisamente en esta “incomunicabilidad” que Goodenough reconoce la manipulación a la que es expuesta la experiencia del niño, que siempre es inferior a la del adulto, o su mero reflejo (15). Como podemos percibir a través de la carta de Pinochet y de la conversación sostenida entre el narrador de *Formas de volver a casa* y su madre, el tipo de manipulación recibida por la experiencia del niño dentro de la narrativa dictatorial dominante es la ilegitimidad.

2.1. Asimilación

¿De qué manera es recibida la narrativa dominante por los niños de la dictadura? Si bien *Formas de volver a casa* articula un rechazo a la “inmunidad” gozada por la familia, el niño y la comuna de Maipú en general durante la dictadura, al distanciarnos de las particularidades de esta obra para analizar el trabajo de Zambra como proyecto autoficcional, podemos apreciar el movimiento que conlleva la negociación memorial y su potencial reconciliación, que pasa, en el caso del autor, por la indiferencia, la evasión y la asimilación antes de llegar al apaciguamiento. Como concluimos en nuestro análisis sobre la imagen del bulto en el capítulo I, *Bonsái* se ausenta de toda discusión sobre la dictadura, exitosamente fundiendo a Emilia y Julio en una “vanidosa intimidad” que los aísla de los demás. Asimismo, *La vida privada de los árboles*, que introduce el tema familiar y el pasado en dictadura, no pasa del repaso de imágenes y escenas esquivas, regodeándose en la evasión y en la intermitencia. De ahí la importancia del siguiente pasaje:

Habría que redactar muchos párrafos o acaso un libro entero para explicar por qué Julián no pasó aquel tiempo en casa de sus padres. Por ahora basta decir

que durante esos años Julián jugaba a que no tenía familia.” (*La vida privada* 34)

En este sentido, tanto *Bonsái* como *La vida privada de los árboles* recogen lo que Moisés Park llama “niahismo”, de la frase “no estoy ni ahí” utilizada por los jóvenes chilenos para expresar desinterés. Según el autor, el neologismo describe la actitud asumida por muchos jóvenes –y articulada por las producciones culturales posdictatoriales que analiza¹⁴– frente a la polarización (capitalismo-comunismo; derecha-izquierda) que dividió al país antes, durante y después de la dictadura (Park 13). Sin embargo, añade, adoptar el desinterés político como solución a la toma de bandos no es indecisión sino más bien pragmatismo, pues significa reconocer y asumir la impotencia del joven dentro del discurso “bipolarmente dominado por [los] adultos” (13).

A pesar de que Park apunta hacia las motivaciones ideológicas¹⁵ del *niahismo*, nosotros consideramos que esta indiferencia responde más bien a una internalización del discurso dominante recientemente discutido. Como en *Machuca*, una de las películas analizadas en su libro, las novelas de Zambra “no tiene[n] tanto que ver con la pérdida de la inocencia [típica de la edad], sino con el descubrimiento de la impotencia” (Park 126). Ello puede ser constatado en *Formas de volver a casa*, en donde el discurso de la dictadura es a la vez internalizado y exteriorizado narrativamente: “Muchas veces pasó eso, me dijo Eme esa vez, hace cinco años. *Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos importantes*. Que había cosas insondables y serias que no podíamos comprender.” (*Formas de volver a casa* 56; énfasis añadido). De manera que aunque “la coyuntura política no parece tener impacto en la experiencia [infantil/juvenil]”, como en *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, “la

¹⁴*El cuarto mundo* (1988) y *Mano de obra* (2002) de Diamela Eltit; *Mala onda* (1990) de Alberto Fuguet; *Johnny cien pesos* (1993) de Gustavo Graef-Marino; y *Machuca* (2004) de Andrés Wood. Ver bibliografía.

¹⁵ “La actitud ‘niahista’ es una actitud negativa (anti-todo), de toda ideología, opuesta a todo discurso mesiánico que requiera de un cambio drástico. Los jóvenes no son ni del SÍ ni del NO. Son del NI.” (Park 13)

representación de la [infancia/juventud] descreída en sí refleja el legado de políticas que excluyen al joven”, como demuestra la confrontación autoreflexiva en *Formas de volver a casa* (Park 15).

En *Formas de volver a casa*, asumir la marginalización histórica del niño no es equivalente, empero, al rechazo narrativo. Por el contrario, Zambra enfrenta el “síndrome” de los personajes secundarios con la ironía que supone su protagonismo. Es por eso que el narrador dedica un espacio a los desatendidos personajes secundarios de *Madame Bovary* (Hipólito, Félicité y Berta Bovary), sobre quienes los profesores del Instituto Nacional evaluaban a sus estudiantes: “mientras menos relevante fuera el personaje era mayor la posibilidad de que nos preguntaran por él”; y, en general, a “recuperar las escenas de los personajes secundarios” (*Formas de volver* 58, 122). El vínculo es claro:

[E]ntonces éramos justamente eso, personajes secundarios, centenares de niños que cruzaban la ciudad equilibrando apenas los bolsos de mezclilla. Los vecinos del barrio tomaban el peso y hacían siempre la misma broma: parece que llevaras piedras en la mochila. El centro de Santiago nos recibía con bombas lacrimógenas, pero no llevábamos piedras sino ladrillos de Baldor o de Vilee [sic] o de Flaubert. (58)

O sea, que en la única interacción pública que es para muchos la escuela, el niño conserva su marginalidad respecto a la historia de la dictadura, cargando libros en lugar de piedras de lucha; libros que eran evaluados en su contenido de personajes secundarios.

Contrario a las limitadas escenas que se desarrollan a la intemperie –como la anterior–, el narrador ha de remitirse principalmente al espacio privado para acceder a las escenas de estos personajes secundarios, “pues el ser humano no participa en acontecimientos públicos importantes siendo niños [sic]” (Gazmuri 7). Es por eso que las escenas de la infancia se ubican principalmente en la casa familiar. Por lo tanto, si todavía sostenemos

nuestras propias conclusiones sobre la representación espacial en las obras de Zambra, el niño de la dictadura reúne todos los criterios para ser símbolo de la pasividad y la alienación social, lo que coincide con la carta de Pinochet y la narrativa de la dictadura en general. Frente a la acusación, el niño convertido en adulto tiene dos opciones, descritas por Zambra en entrevista con Rodrigo Simon:

En el fondo es más cómodo suponer que no tienes historia, sino que tu historia depende de lo que te dijeron que representaba. [...] La sensación de no haber sido protagonista puede ser, por una parte, una confesión honesta y también puede ser una comodidad, una impostura.

Formas de volver a casa recoge ambas actitudes. Por un lado, el niño se regocija en su inocencia protectora: “Crecimos creyendo que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra.” (*Formas de volver* 57). Por el otro, está la culpa y maldición: “Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era ni bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo.” (67-68).

Independientemente de la manera en que Zambra (sus personajes y narradores) acoge y/o rechaza su posición dentro de la dictadura, lo cierto es que su “secundarismo” dentro de la narrativa afecta, a su vez, su capacidades narrativas, pues “todo lo que pued[a] contar es intrascendente” en comparación con la magnitud del proceso histórico (*Formas de volver* 119). En un juego interesante de autocita, en el que se recupera en primera persona una escena originalmente narrada en tercera persona, el autor articula la psiquis de la inferioridad narrativa:

Junto a un grupo de compañeros de curso habíamos pasado la tarde intercambiando relatos familiares donde la muerte aparecía con apremiante insistencia. De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia

sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros de sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros. (*Formas de volver* 105).

La combinación de haber sido niño y miembro de una familia sin muertos –personaje secundario, *bystander*– aísla al narrador de su generación (“yo era el único que provenía de una familia sin muertos”), así como lo aislaron las paredes de la casa de la realidad que acontecía en el país durante la dictadura. Sin embargo, la escena de *Formas de volver a casa* se distingue de su primera versión en *La vida privada de los árboles* por la autoreflexión que la prosigue; autoreflexión originalmente problemática que al final se convierte en la solución al problema central de la obra:

Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia, pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia. (105)

Y es lo que hace.

Nostalgia de cosas que no he vivido

De este modo llegamos a la última referencia hecha por el título *La vida privada de los árboles*, dejada en suspenso temprano en el presente capítulo. Como dijimos entonces, “la vida privada de los árboles” es el verso de un poema Andrés Anwandter, del cual nos interesa principalmente el verso que lo titula: “nostalgia de cosas que no he vivido”. A pesar de su resistencia a contar la historia de Claudia, Zambra soluciona la “carencia” biográfica de su *alter ego* literario contando historias ajenas. La discrepancia discursiva señalada se manifiesta en su obra por medio de la evasión y de la ficcionalización protética. Por un lado, *Bonsái* y

La vida privada de los árboles obvian e intencionalmente evaden, respectivamente, la parte “vergonzosa” de la biografía. *Formas de volver a casa*, por su parte, complementa la biografía del personaje con la invención de una amistad que lo suma al discurso dictatorial. Contrario a lo que pueda sugerir la intuición, en ambos casos, la creación literaria que surge como evasión o por añadidura es parte esencial de la autoficción del autor: como explicamos en el capítulo I, la ficcionalización (inevitable de todos modos) es lo que transforma la experiencia vivida en autoficción.

Sobre la dimensión que aporta la invención de Claudia en la autoficción de Zambra abundaremos en el próximo capítulo. Por lo pronto, es importante señalar que esta manera de lidiar con la irónica “carencia” de historias es un modo de asumir la narrativa dominante de la dictadura, pero asumirla críticamente pues, como bien establece la escena antes citada, “aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (*Formas de volver* 105). Filtrar la historia propia entre la historia de los demás, y usar la historia de los demás para explorar la propia es un uso productivo de la memoria colectiva. De lo contrario, nos aislamos en un “ownership of memory” que tanto reproduce la privatización característica del modelo neoliberal impuesto por la dictadura, como polariza a la sociedad en protagonistas y personajes secundarios (Ros 7). La propuesta de Zambra es mucho más conductiva y democrática: por eso convierte a los personajes secundarios en el yo de su autoficción.

Corolario

Recapitulando, en el capítulo anterior, y con la ayuda de la crítica genética, nos adentramos en el trabajo que el escritor lleva a cabo en la intimidad de su proceso de creación, tal y cual este es ficcionalizado por Alejandro Zambra en *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de la casa*. Dicho análisis nos permitió seguir las continuidades y rupturas, las correspondencias y diferencias que hacen de la obra de este autor un trabajo en

progreso que trasciende el momento de la publicación y la independencia de cada una de sus novelas. Partiendo de dicha premisa, la lectura en conjunto de la vida privada representada tanto en *La vida privada de los árboles* como en *Formas de volver a casa*, nos ha dado la oportunidad de adentrarnos en los espacios de la dictadura chilena, espacios caracterizados por el cierre y la segmentación. Asumiendo su posición en los ellos, la familia representada por Zambra se refugia en la seguridad que supone el interior de la casa, la cual, a la vez que los aleja de los peligros del exterior, los exime de las responsabilidades públicas de los simpatizantes y disidentes del régimen militar. En este tipo de paréntesis que representa la comuna de Maipú y sus pasajes de fantasía, el niño crece en la ignorancia, ajeno a las realidades que se libran en el resto de Chile.

Bajo esta óptica, su percepción del entorno es igual de ingenua y fantasiosa: a pesar de las alegaciones que inventa la madre para prohibir la entrada de invitados, el niño no es capaz de advertir ningún tipo de suciedad en esa casa de ladrillos color blanco invierno. Pero como él mismo había advertido, la adultez –que asociamos con la transición hacia la democracia de las últimas décadas– modificó su relación con dichos espacios: “Durante la infancia y la primera parte de la juventud de Julián esas calles fueron blancas. Sólo ahora son polvorientas. Sólo ahora, desde hace poco, el tiempo ha conseguido ensuciarlas.” (*La vida privada* 73). De este modo, las novelas de Zambra capturan el desarrollo perceptivo del niño convertido en adulto (y en narrador), y su relación retrospectiva con los espacios de la dictadura. Acogidos, cuestionados y/o rechazados a través de las diferentes etapas del “texto”, la representación evolutiva de los espacios captura lo que los genetistas llaman “el movimiento de la escritura”, pues la documentación y la “revisión” de las percepciones espaciales anteriores capturan el trabajo en progreso del escritor y, para efectos de la autoficción, su desarrollo memorial.

Al mismo tiempo, las novelas de Zambra rearticulan el canon y el corpus de la literatura chilena no nada más al brindarnos acceso a otro tipo de historia de la dictadura –la

historia de la vida privada—, sino también al hacerlo desde “otro lugar, desde otro registro y desde otras subjetividades: desde el rescate de la percepción del niño y del adolescente” (Gelpí 148). Por un lado, y si bien conocemos los eventos de la dictadura que han marcado la historia (e.g., el golpe de estado, la muerte de Allende, el referéndum de 1988, etc.), los efectos de un proceso histórico como este pesan tanto en la macro como en la micro historia, esa historia que cada cual tiene de la dictadura y sus efectos en el desarrollo personal y las relaciones interpersonales. Incluso cuando la historia está marcada por una fachada de normalidad, como en el caso de nuestro personaje, la influencia no está ausente: “En el pasado de Julián no había nada de que huir, pero de eso justamente escapaba: de la medianía, de las innumerables horas perdidas en compañía de nadie.” (*La vida privada* 45). De ahí que su relación con su historia familiar en *Bonsái* y *En la vida privada de los árboles* sea tan esquiva. De ahí también que la próxima novela, que veremos más a fondo en el próximo capítulo, se desborde hacia afuera y explore una renegociación, un regreso, titulándose precisamente: *Formas de volver a casa*. Por otro lado, el rescate de la perspectiva infantil nos permite acceder a los efectos de la dictadura sobre la educación y la crianza, exponiendo así las intenciones e inclinaciones de los adultos que las vehiculaban y del sistema en general. Todo esto, una vez más, ligado a la historia personal, pues la infancia es un momento fundamental en el desarrollo del individuo. En la autoficción de Zambra, por ejemplo, es precisamente la infancia, la educación escolar y la crianza dentro de la dictadura lo que determina los tropos de la vida que se recrea: la “medianía”, el conflicto familiar, la pertenencia generacional y la reposición del sujeto.

Capítulo III

Salir de casa para volver a casa

En el capítulo precedente mencionamos que Zambra lidia con la “carencia” biográfica de sus narradores y personajes (“Soy el hijo de una familia sin muertos”) con universos narrativos en los que o se evade o se enfrenta la infancia en dictadura, sus efectos sobre las relaciones paterno-filiales y la responsabilidad histórica. Una vez identificada la tendencia, presentamos el primero de los casos, demostrando la evasión absoluta (*Bonsái*) y parcial (*La vida privada de los árboles*), así como sus implicaciones sobre el discurso autoficcional del autor. Por otra parte, y por razones estratégicas, dejamos pendiente la discusión sobre el soporte ficcional aportado por el personaje de Claudia en *Formas de volver a casa*. Este supone una nueva etapa en el proceso de negociación memorial posdictadura, pues le permite al autor replantear la infancia *dentro* del proceso histórico que la marcó, asumiendo su historia con protagonismo y auto-reflexividad.

Dicha tarea ocupará las siguientes páginas, pero antes de llegar a cualquier conclusión, es importante recordar que las novelas de Zambra catalizan la caracterización de sus personajes a través del espacio físico y narrativo, ubicándolos al interior, al centro y/o al margen, según sus roles y posiciones dentro del esquema jerárquico. Hasta el momento, habíamos dicho que Zambra ubica las escenas de la infancia (particularmente en *La vida privada de los árboles*) al interior de la casa, en donde la familia logra conservar una ilusión de normalidad relativa a pesar de las batallas físicas e ideológicas que se libran afuera, en la esfera pública y palco de la dictadura. Por lo tanto, antes de llevar a cabo la antes mencionada negociación memorial, y añadir a Claudia al cuadro autoficcional, el escritor debe resolver el asunto de la clausura espacial que había creado alrededor de sus personajes.

La estrategia narrativa empleada por Zambra puede sintetizarse con la siguiente escena:

La noche del terremoto tenía miedo pero también me gustaba, de alguna forma, lo que estaba sucediendo. [...] Encontré una silla de playa entre los escombros y me acerqué con timidez a la fogata de los adultos. 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. Alguien trajo una vieja mesa de madera y la puso al fuego, como si nada –si quieres echo también la guitarra, dijo mi padre, y todos rieron, incluso yo, que estaba un poco desconcertado, porque no era habitual que mi papá dijera bromas. En eso volvió Raúl, el vecino, con Magali y Claudia. Ellas son mi hermana y mi sobrina, dijo. Después del terremoto había ido a buscarlas y regresaba ahora, visiblemente aliviado. (*Formas de volver* 15-16)

Esta escena de vida comunal ante el advenimiento de un fenómeno natural, relativamente común en Chile, contiene tres aspectos de suma importancia para nuestra discusión: el niño en la fogata de los adultos, la complicidad de los vecinos que se reúnen –acaso por primera vez– y el regreso de Raúl con Magali y Claudia. De acuerdo con nuestra propuesta de lectura, la función narrativa del terremoto de 1985 es exponer a la familia a la interacción pública de la que normalmente se ausentan por asuntos de la dictadura, a la vez que le permite al niño acceder al palco de los adultos, exponiéndolo al discurso político y a la historia que estos últimos dominan. Asimismo, la reunión de los vecinos al exterior permite la entrada del personaje de Claudia en la trama, en una escisión narrativa que, además de adelantar las otras dos agendas mencionadas, da paso al diálogo multigeneracional. En pocas palabras, Zambra utiliza estos tres elementos – el exterior, el mundo de los adultos y a Claudia –, que se extienden más allá de la escena del terremoto de 1985, para articular la transformación de su discurso autoficcional. *Formas de volver a casa* abandona el pretexto escapista que suponen la espera y el resguardo en *La vida privada de los árboles*, para enfrentar el pasado nacional y

personal con empoderamiento y compromiso, convirtiéndose así en el protagonista de su propia historia.

Claudia

A partir del terremoto, el niño desarrolla una amistad con Claudia, quien le hace un encargo especial: “tenía que vigilar a Raúl –no cuidarlo, sino estar pendiente de sus actividades y anotar cada cosa que me pareciera sospechosa en un cuaderno” (*Formas de volver* 33-34). El pedido de la niña responde a que ni ella ni su madre “podían o debían visitar a Raúl, al menos no con frecuencia”, pues, como se revela más adelante, Raúl poseía una identidad clandestina (*Formas de volver* 33):

Raúl era [su] padre,... [p]ero se llamaba Roberto. [...] Los primeros años de la dictadura los pasaron aterrados y encerrados en esa casa de La Reina. Pero a finales de 1981 Roberto se reconectó: volvió a circular por algunos lugares que hasta entonces había evitado y rápidamente asumió responsabilidades... [C]orría riesgos, pero cambiaba de apariencia constantemente. A comienzos de 1984 convenció a su cuñado Raúl para que se fuera y le dejara su identidad. (96-98 *Formas de volver*)

Asintiendo al encargo de Claudia, el niño-protagonista se convierte en informante de un informante, confirmando que la incursión de Claudia en la trama va a exponerlo a ciertos registros de la historia que anteriormente se encontraban fuera de su alcance, como explicitaremos a continuación. La influencia de la amiga funciona de dos modos diferentes en la novela: por un lado, sus respuestas enigmáticas fomentan el despertar político del niño y, por el otro, su encargo lo moviliza al exterior del hogar, prefigurando su entrada a la vida pública.

1.1. Despertar político

En, *Figuraciones del deseo y coyunturas generacionales en literatura y cine postdictatorial*, Moisés Park lee la iniciación sexual no solo como “la pérdida de la inocencia”, sino también, como el “despertar político” (115). Catalizada por *Machuca* (Wood 2004), esta conclusión no es general al “descubrimiento y la experimentación sexual que todo niño vive”, sino que es particular a los “hijos de la dictadura”, quienes no pueden desligar una iniciación de la otra, pues su infancia y juventud se vieron atravesadas por la dictadura (Park 115). Si bien es cierto que en el caso de *Machuca* la experimentación sexual y el despertar político son mucho más abruptos y explícitos que en *Formas de volver a casa*, por razones de contenido narrativo¹⁶, lo cierto es que la asociación de Park puede ayudarnos a analizar la relación entre Claudia y el protagonista, así como sus efectos en la consciencia política de este último (Park 147).

Es imperativo comenzar diciendo que la novela de Zambra es ambivalente en cuanto al interés que demuestra el protagonista por Claudia, el cual bascula entre el misterio de su tío y la belleza de la niña, sugiriendo, como en el caso del paralelismo político-sexual de Park, que ambos elementos están conectados dentro de la psiquis del niño. La atracción física es consistente, comenzando la noche del terremoto, pues mientras los vecinos comentan la rareza de la niña, el protagonista asegura haberle parecido bella, y consumándose años después, cuando, ya adultos, Claudia regresa para el funeral de su padre y los antiguos amigos sostienen una breve relación. De hecho, antes de regresarse a Vermont, Claudia se lo reclama: “Pero no es bueno que nos engañemos. En ese tiempo, cuando niños, tú espías a mi padre porque querías estar conmigo. Ahora es igual. Me has escuchado solamente para verme.” (*Formas de volver* 140). Los lectores, sin embargo, reconocemos la injusticia de sus

¹⁶ En *Machuca*, el “triángulo amoroso” adolescente está formado por Gonzalo, Pedro y Silvana, quienes pertenecen a diferentes clases sociales y raciales, subrayando la división ideológica que polarizó al país durante la dictadura. Para un análisis detallado, ver *Figuraciones del deseo y coyunturas generacionales en literatura y cine postdictatorial*, de Moisés Park, y para los datos bibliográficos sobre ambos documentos, ver Bibliografía.

palabras, pues, como mencionamos, la atracción es también un despertar político al que el niño es expuesto por vías de su amistad.

Antes de la primera conversación con Claudia, la relación del niño-protagonista con la dictadura y la política en general es producto de incompreensión:

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y de atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo, nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? (*Formas de volver* 23)

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 sus 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... (20-21).

“Protegido” por su ignorancia, el niño demuestra indiferencia por los asuntos políticos, pues la confusión capturada por estos pasajes no lo moviliza, por el momento, al cuestionamiento. Esta actitud coincide con el *niahismo* descrito por Park, e introducido en el capítulo II¹⁷, pues recoge la actitud de desinterés exhibida por los más jóvenes de la dictadura, producto, entre otras cosas, de la internalización de narrativas polares (comunismo-neoliberalismo; pro-contra dictadura) que igualmente los excluían (Park 13). Asimismo, la ignorancia e indiferencia demostrada por el personaje de *Formas de volver a casa* es un indicio de la ausencia de diálogo político intergeneracional en el hogar, pues ambas actitudes son imperturbadas por los agentes que podrían esclarecer el asunto, como el padre, quien miraba

¹⁷ Ver capítulo II, sección 2.1.

las interrupciones televisivas de Pinochet “sin decir palabra” (21). Ambas razones son consistentes con nuestra lectura.

Sin embargo, a partir de su amistad con Claudia, el niño se inicia al cuestionamiento:

Una tarde, sin embargo, llevado por un impulso, le dije que sabía la verdad: que sabía que los problemas de Raúl estaban relacionados con el hecho de que era demócratacristiano, y a ella le salió una carcajada larguísima, excesiva...

Entonces le pregunté si era comunista y ella guardó un silencio pesado.

(Formas de volver 36)

Asimismo, en la escuela se aventura a preguntarle al profesor Morales “si era grave ser comunista” (39):

Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista?

No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista.

¿Y tú eres comunista?

Yo soy un niño, le dije.

De modo que, a pesar de que sigue asumiendo su rol “marginal” en la trama dictatorial (“Yo soy un niño”), el protagonista lleva a cabo un cuestionamiento que no existía anteriormente, abriéndole espacio al diálogo y a la comprensión, motivado por su amistad con Claudia y los misterios de su conducta.

1.2. Formas de salir de casa

La representación espacial tiene implicaciones políticas en las obras de Zambra y la incursión al discurso político requiere el abandono de los muros de seguridad e inmunidad proveídos por el espacio privado. Retomando las definiciones del capítulo II, Georges Duby define *lo público* como aquello que está “ouvert à la communauté du peuple et soumis à l'autorité de ses magistrats” (10). Por lo tanto, contrario al descuido y la comodidad que

pueden asumirse en el espacio privado, en el espacio público conviene dotarse de armas y defensas, de un caparazón de ostentación, y de apariencias para salvaguardar el honor y asegurar la protección en contra de sus riesgos (10). En el caso del contexto histórico y la obra literaria que nos competen, la apertura a la comunidad supone una apertura a las luchas físicas e ideológicas que el pueblo chileno libraba para aquel entonces, así como el escrutinio de una autoridad que, por ser fascista, era mayor y más conspicua. Dentro del universo narrativo construido en *Formas de volver a casa*, la amistad de Claudia cumple con dicha “condición” espacial, pues, además de impulsar el despertar político a través del interés físico y su comportamiento enigmático, la niña expone al protagonista de la novela a transgredir los espacios privados y a explorar el espacio público.

La primera manera en que el niño-protagonista transgrede los límites espaciales, a partir de su relación con Claudia, es por vías de allanamiento. En tiempos de dictadura, “[c]ada casa era una especie de fortaleza, un reducto inexpugnable” que las madres protegían apelando a una suciedad invisible para los niños (*Formas de volver* 30). Ello es particularmente importante para Magali, la madre de Claudia, pues su esposo posee una identidad clandestina, y su éxito o fracaso dependen de que el espacio privado le permita guardar dicho secreto: “Claudia me dijo que no estaba segura de que a su madre le agradara verme allí” (31). El espacio privado, que hasta entonces conservaba las características utópicas que describimos en el capítulo II¹⁸ con ayuda de la definición de Duby, comienza a erosionarse en la medida en que es “invadido” por un elemento externo y deja de ser el lugar idóneo para el secreto, “où l’on se détend, où l’on se met à l’aise, en « negligé »”, seguridad que es esencial para la sustentabilidad del clandestino (Duby 10).

Es precisamente esa trasgresión inicial al espacio privado ajeno lo que desencadena la incursión y exploración del espacio exterior en *Formas de volver a casa*, exponiendo al niño

¹⁸ Ver capítulo II, sección “Invernadero”.

a la vida pública, desde donde Zambra replantea su discurso autoficcional. Claudia invita a su amigo a entrar a su casa, pues, como mencionamos anteriormente, quería pedirle que vigilara a Raúl, quien es vecino del niño. Tras aceptar el encargo, el protagonista comienza a espiar al supuesto tío de la niña, involucrándose en la trama de manera progresiva (*Formas de volver* 35):

Decidí que debía entrar, que debía aventurarme con más decisión, hacer mejor mi trabajo. (41)

Fingí un dolor de estómago y me dejaron quedarme en casa... Decidí arriesgarme. (42)

En ambas ocasiones, el riesgo y la aventura suponen la incursión al exterior, sugiriendo una correlación entre el espacio público y la gestión proactiva. En el primero de los casos citados, la interacción con Raúl se da cuando el protagonista se pasa “por la pandereta y ca[e] sobre las ligustrinas”, lo que significa que el niño se encontraba afuera. Asimismo, en la segunda cita, el niño –ya convertido en informante de Claudia– finge el dolor de estómago para espiar a un hombre que alojaba en casa de su vecino, aprovechando la oportunidad para salir de la casa a interpellarlo: “Lo vi salir, enfilaba por Odín, así que corrí por Aladino para dar la vuelta y encontrármelo de frente. Lo detuve y le dije que estaba perdido, que por favor me ayudara a volver a casa.” (42).

Particularmente icónica es la escena en la que el niño persigue a una mujer que había alojado en casa de Raúl, para la impasibilidad de Claudia:

La seguí... La mujer caminaba a paso rápido hacia el paradero... La micro se detuvo y tuve que decidir, en cosa de segundos, si yo también subiría.

Entonces yo viajaba solo en micro, pero sólo el trayecto corto, de diez minutos, al colegio. Subí y viajé durante un tiempo larguísimo, una hora y

media de temerario recorrido, clavado en el asiento inmediatamente posterior al de ella.

Nunca había ido tan lejos de casa... (*Formas de volver a casa* 45)

El viaje en autobús a la ciudad captura la mezcla de riesgo y hostilidad (“recorrido temerario”, “Llegué con dificultad y a fuerza de codazos a la puerta [de la micro]”), y fascinación (“la impresión poderosa que me produjo la ciudad”, “nunca antes había visto esa combinación de colores”) que suponen el abandono de la seguridad del hogar y la exploración de lo desconocido. Pero más importante aún para nuestro análisis resulta la siguiente admisión: “Me costó muchísimo regresar a la calle donde debía tomar la micro de vuelta.” (47). La misma contrasta con la primera conversación que el niño sostiene con Claudia, quien lo había estado siguiendo por varios días: “[L]uego vino un silencio largo que ella rompió preguntándome si estaba perdido. Le respondí que no, que sabía perfectamente regresar a casa.” (23). De modo que su relación con Claudia, y su consecuente incursión a la vida pública en donde se libran las batallas física e ideológica de la dictadura, lo alejan de la casa de sus padres (“Nunca había ido tan lejos de casa”), perdiendo su camino de regreso (“Me costó muchísimo regresar a la calle donde debía tomar la micro de vuelta”).

Recuperando la metáfora teatral explorada por Zambra a través de su obra, la entrada del niño en escena, planteada a través de su salida de la casa, supone también una señal de acción. Justo antes de las tres escenas anteriores, el espionaje de Raúl se muestra tedioso, pasivo: “yo esperaba vagamente que aparecieran silenciosos hombres con lentes oscuros”, “Solamente esperaba que hiciera algo anormal...”, “el espionaje se volvía peligrosamente inútil” (*Formas de volver* 35, 41). Como Julián en *La vida privada de los árboles*, el niño espera, de manera apacible y con un poco de resignación, que algo suceda. Los pasajes en los que el niño sale de la casa y viaja hasta la ciudad, por su parte, demuestran su toma de iniciativa. Al contrastar ambas actitudes, podemos reiterar la dicotomía de interior y exterior

explorada por Zambra, identificando los diferentes espacios con inacción/resignación y acción/enfrentamiento, respectivamente, a la vez que vinculamos los espacios narrativos con la posición de los personajes. Mientras que el espacio privado es el escenario de los personajes secundarios, la toma de acción del niño tras el “abandono” y “pérdida” de la casa, nos permite proclamar el espacio público como el palco de la actividad y de los protagonistas.

1.2.1 Políticas de tránsito

Siguiendo la misma lógica, Zambra contrapone el vehículo privado al transporte colectivo y la caminata, acentuando su representación dicotómica de los espacios. Como mencionamos en nuestro análisis sobre el espacio privado (capítulo II, sección 1.2.), el automóvil supone una extensión de la vida privada, cónsono con los ideales individualistas neoliberales y las “necesidades” manufacturadas por, entre otras cosas, los enclaves suburbanos. Afín a dicha reflexión, en *Formas de volver a casa*, Zambra identifica la figura del padre, a quien le reclama su pasividad cómplice durante la dictadura, con el carro: “Pienso en el Peugeot 404. Mi padre solía dedicar los fines de semana a arreglarlo, aunque en realidad el auto nunca fallaba –él mismo decía, con ese amor que solo los hombre pueden sentir por los autos, que se portaba bien...” (146). Por su parte, él –o, por lo menos, los personajes que le asociamos– opta por el transporte colectivo y el desplazamiento a pie: “Viajé en metro y en bus y llegué a Maipú por Pajaritos.” (76); “le recordé lo que siempre se le olvida: que no tengo auto” (77).

Sin embargo, en *Formas de volver a casa* el acto de caminar no es solamente un medio de transporte, sino también una actividad catártica y de (auto)exploración:

Por las tardes, resignado a la soledad, salía, como se dice, a cansarme
caminaba ensayando trayectos cada vez más largos, aunque casi siempre
respetaba una cierta geometría de círculos... (22)

Caminé durante horas. Era como si quisiera perderme por alguna calle nueva. Pero hay momentos en que no podemos, no sabemos perdernos. Aunque tomemos siempre las direcciones equivocadas. Aunque perdamos todos los puntos de referencia. Aunque se haga tarde y sintamos el peso del amanecer mientras avanzamos. Hay temporadas en que por más que lo intentemos descubrimos que no sabemos, que no podemos perdernos. Y tal vez añoramos el tiempo en que podíamos perdernos. El tiempo en que todas las calles eran nuevas. (65)

Salir a perderse es, dentro de este contexto de control espacial masivo, un acto revolucionario, aunque uno no sea capaz de perderse. Por su parte, las calles combinan “el quehacer con el descubrimiento”, promoviendo, una vez más, la dicotomía espacial que hemos estado discutiendo: “Las calles posibilitan el movimiento de los ciudadanos en una red que conecta a sus caminantes. Caminar es una táctica que puede manifestar subversión y participación colectiva y comunitaria.” (Park 70, 75). Si bien Zambra no explora todas estas nociones, que no sea el acto revolucionario de no usar auto, es precisamente caminando que el protagonista de la novela se conecta con Claudia, quien lo interpela en la calle como vimos en la cita, en un encuentro que prefigura su despertar político.

Formas de volver a casa

Como identificamos en la Introducción a este trabajo, *Formas de volver a casa* está dividida en dos partes: la primera, que se lee como texto ficcional (o autoficcional); y la segunda, que aspira a ser leída como referencia y metacomentario de la primera. Evidentemente, y como ya discutimos en el capítulo I, nuestra lectura problematiza dichas nociones (i.e., autobiografía y autoficción), pues rechazamos la oposición de ficción y realidad, y descartamos a la autobiografía como posibilidad epistemológica. Sin embargo, para efectos de los próximos argumentos, haremos uso de las palabras “autoficción” y

“autobiografía” para facilitar la identificación de la primera y segunda parte de *Formas de volver a casa*, respectivamente.

Habiendo dicho esto, y tomando en cuenta que nuestro acercamiento a la construcción autoficcional de Zambra es principalmente espacial, interpretando la posición tanto física como narrativa de sus personajes, nos parece necesario regresar al personaje de Claudia, pero esta vez para analizar su influencia sobre el regreso del hijo y su enfrentamiento con los conflictos intergeneracionales. Para ello, es imperativo remitirnos a una escena “referencial” (capítulo II) que se recupera en la autoficción (capítulo III) casi textualmente. En el intervalo creativo entre las versiones, el cual da paso a sus diferencias, identificamos el rol de Claudia.

La escena en cuestión comienza con la visita del hijo convertido en adulto a la casa de los padres para seguir con su padre un partido entre Chile y Paraguay, y “refrescar algunos detalles del relato” (*Formas de volver* 74). En resumen, padre e hijo celebran los goles de sus jugadores, e, invitado por la madre, el hijo se queda a pasar la noche en su antigua habitación. A las dos de la mañana, el narrador-protagonista se levanta a preparar café y se encuentra con su madre, con quien sostiene una conversación entre ligera y seria que termina con el siguiente consejo por parte de la progenitora: “Entiendo que te moleste lo que te digo. Pero deberías ser un poco más tolerante.” (80).

Por su parte, la versión “autoficcional” de la escena (reiteramos: reconocemos que ambas lo son), en donde figura el personaje de Claudia, se distingue por una confrontación paterno-filial más vehemente. Primeramente, es Claudia quien insiste en realizar la visita, pues quiere conocer a los padres de su amigo de la infancia. En vez de partido de fútbol, la familia se reúne a cenar. Sin embargo, la presencia de Claudia –quien se retira a la habitación fingiendo un dolor de cabeza– incita a que la conversación se torne hacia los años ochenta en Maipú, hacia el vecindario y hacia la dictadura:

De cualquier manera, si Piñera^[19] gana las elecciones se le va a acabar la fiesta[i.e., a Raúl]. Debe ser alguno de esos que se dieron la gran vida con estos gobiernos corruptos y desordenados.

[...] Nos han metido la mano al bolsillo todos estos años, dice. Los de la Concertación^[20] son una manga de ladrones, dice. No le vendría mal a este país un poco de orden, dice... Pinochet fe un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden. (*Formas de volver* 129)

A continuación, y nuevamente influenciado por el personaje de Claudia, quien suscita la confrontación, el protagonista se moviliza al cuestionamiento: “No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista.” (129). Escalada de esta manera, la cena culmina cuando el narrador-protagonista reta a sus padres, diciéndoles: “Voy a escribir un libro sobre ustedes” (131).

Reproducida también, la conversación con la madre a las dos de la mañana toma un giro confrontacional debido a la presencia de Claudia y la disputa de la cena: “Todos estaban metidos en política, mamá. Ustedes.[sic] Al no participar apoyaban a la dictadura...” (*Formas de volver* 132). De este modo, la versión “autoficcional” de la escena nos lleva hasta el momento icónico registrado en el capítulo II, en que la madre, evidentemente frustrada por la presión del hijo, reproduce el discurso dominante de la dictadura: “Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años.” (133).

Ambas escenas –de la “ficción y de la “autobiografía”– capturan las *formas de volver a casa* propuestas por el título del libro. Más que un desplazamiento físico (en auto, en metro, a pie), el regreso se da por vías de la literatura en los dos casos, pues, por un lado, el narrador

¹⁹ Miguel Juan Sebastián Piñera Echenique fue presidente de Chile entre los años 2010 y 2014. Piñera es el primer presidente de derecha electo democráticamente desde 1958.

²⁰ La Concertación de Partidos por la Democracia fue la coalición de partidos políticos de izquierda, centroizquierda y centro, que derrocó al gobierno de Pinochet durante el referéndum de 1988, llevando a cabo la transición del país hacia la democracia, y gobernando desde 1990 hasta 2010.

regresa a la casa de los padres para “refrescar algunos detalles del relato” y, por el otro, es el relato mismo el que plantea el retorno (*Formas de volver* 74). Dicha conclusión resultaría inconsecuente de no estar acompañada por la siguiente pregunta: ¿para qué regresar? Proponemos dos respuestas complementarias que “renuevan” el discurso autoficcional hasta ahora esbozado. Primeramente, el narrador “vuelve a casa” para llevar a cabo los cuestionamientos que se había reservado por culpa de su *niahismo*. El registro de las respuestas de los padres, que figuran en las conversaciones anteriormente citadas, cristaliza la amenaza del hijo: “Voy a escribir un libro sobre ustedes.” (131). Por lo tanto, *Formas de volver a casa* es, hasta cierto punto, la historia de los padres, como adelanta el segundo capítulo de la novela, titulado “La literatura de los padres”. De modo que, a través de la ficción, el narrador inicia y exige la transmisión intergeneracional anteriormente ausente, demostrando su toma de poder respecto a su pasado.

Sin embargo, y para acercarnos a la segunda causa del regreso a casa, deseamos traer a la atención un pasaje del ensayo “La literatura de los hijos”, también de Alejandro Zambra:

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 teníamos una historia propia. Tal vez por eso me parece bella la imagen de una mujer leyendo los cuadernos de su padre y anotando en los márgenes, por fin, los indicios de una historia propia. (*No leer* 39)

En la medida en que vuelve a casa para cuestionar el pasado y contar la historia de sus padres, el narrador modifica la actitud que habíamos reportado en el capítulo II: “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en unas pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso.” (*Formas de volver* 83). Dicha perspectiva no es una epifanía súbita producto de la madurez; se trata más bien de un

trabajo en progreso (que hemos intentado trazar) en el que Zambra logra reconciliarse tanto con sus padres como con su historia.

2.1. La ficción autobiográfica y la autobiografía colectiva

Antes de pasar a la problematización teórica de la transformación del narrador –de personaje secundario pasa a ser protagonista– y su apropiación narrativa, nos parece imperativo retomar a las nociones de autoficción y de “nostalgia de cosas que no he vivido” presentadas en los capítulos I y II, respectivamente, pues, como nos enteramos en el segundo capítulo de *Formas de volver a casa*, Claudia es un personaje ficcional²¹ que el autor introduce en la historia para aproximarse a la dictadura: “Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido.” (53). Considerando que *Formas de volver a casa* articula un discurso autoficcional, la introducción de Claudia a la trama nos ofrece una serie de pistas para acercarnos al autor o, por lo menos, a sus búsquedas literarias: al eliminar la estrategia narrativa que supone el personaje de la niña, nos quedamos con la exploración de las dimensiones desconocidas de la dictadura (“Piensa en una novela de sólo dos capítulos:... el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía”); la iniciación del diálogo intergeneracional (“Mientras cenamos le pregunto a mis padres si recuerdan la noche del terremoto de 1985, si recuerdan al vecino Raúl...”); y el deseo de contar la historia propia (“Julián abandonó esa misma noche el departamento, y pasó las semanas siguientes en pleno limbo alcohólico, alojando en casa de amigos, deseoso de contar su historia a quien quisiera escucharla.” (*La vida privada* 71; *Formas de volver* 128; *La vida privada* 33)). Así, demostramos que la ficción no necesariamente se opone a la verdad, sino que puede permitirnos accederla, y que este tipo

²¹ Ello no quiere decir que los capítulos II y IV de *Formas de volver a casa*, pretendidos autobiográficos, sean estrictamente referenciales, pues, como ya se explicó en el capítulo I de este trabajo, la autobiografía es siempre problemática.

de búsquedas autoexploratorias no nada más consisten en una compilación de datos siempre insuficiente, sino que se extienden para incluir el ámbito de los deseos que componen al ser.

La autoficción de Zambra, que esconde y enseña siempre parcialmente, siempre ininteligiblemente, es también una estrategia para desindividualizar lo “autobiográfico” (o por lo menos sus aspiraciones). En una cantidad importante de pasajes, el autor hace referencia a su experiencia como a una colectiva, generacional: “Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes.”; “Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres.”; “Entonces nos sabíamos los nombres de los árboles o de los pájaros”; “Que sabemos poco. Que antes sabíamos más porque estábamos llenos de convicciones, de dogmas, de reglas.”; etc. Ello contrasta con el aislamiento que captura la escena en la facultad explorada tanto en *La vida privada de los árboles* como en *Formas de volver a casa*: “De todos los presentes Julián era el único que provenía de una familia sin muertos, y esta constatación lo llenó de una extraña amargura.” (*La vida privada* 67). Por su puesto, pensar la historia propia en relación y combinación a la historia de toda una generación es problemático, ya que como el mismo autor establece: “aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia” (*Formas de volver* 105). Sin embargo, “the act of remembering is always social in character”, y, la autoficción de Zambra nos permite replantear esta estética individualista como un espacio de negociación entre lo privado y lo colectivo, haciendo realidad el deseo expresado por Ignacio Álvarez: “Quisiera creer que estas sensibilidades individualistas y personales [que identifica con la literatura chilena contemporánea], pueden sin embargo convertirse en el lugar desde el que se pueda pensar nuevamente la vida común.” (Ros 7; Álvarez 30). Una vez más, al retirar los elementos ficticios de la autoficción de Zambra, no nos encontramos con su verdad, sino que con sus deseos.

Los personajes secundarios contraatacan

Tomando de este modo las riendas narrativas, Zambra se inserta en lo que Jeremy M. Rosen llama “minor-character elaborations”. Según el crítico, este tipo de elaboración es “a genre constituted by the conversion of minor characters from canonical works into protagonists”, con el fin de denunciar principalmente “the manner in which those works represent minor characters—or their failure to represent socially marginal figures” en las últimas décadas (Rosen 139). La fundación filosófica de este “género” puede adjudicarse a “the novelistic tradition of perspectival experimentation”, nutriéndose, además, de la valorización posmoderna de la posición del sujeto (164). En el caso de los textos literarios que nos ocupan, por supuesto, no hablamos de un texto canónico, sino más bien de la narrativa dictatorial dominante que, como explicamos en el capítulo II (sección “Personajes secundarios”), marginaliza el rol y la perspectiva del niño, deslegitimando su postura crítica sobre el proceso histórico. Si decimos que Zambra se inserta en las “minor-character elaborations” es porque, en su obra, los personajes secundarios de la dictadura son convertidos en protagonistas tanto dentro de la jerarquía narrativa como del discurso dictatorial. El proceso de da, entre otros, de manera similar al descrito por Rosen (quien hace referencia a las categorías de E.M. Forster): En *Bonsái* los personajes son “flat”, productos de la poda y la manipulación narrativa; en *La vida privada de los árboles*, el niño es “flat”, un mero cameo que el narrador describe superficialmente en limitadas ocasiones; en *Formas de volver a casa*, en donde se lleva a cabo “the minor-character elaboration”, el niño se individualiza y “redondea” (152).

Debido a su labor redentora, tanto los autores del género como sus críticos “have understood such texts to be ‘giving voice’ to previously ‘silenced’ characters and applauded them” (Rosen 140). Sin embargo, Rosen no está muy convencido de esto, y, en adelante, procede a problematizar las aspiraciones del género. A pesar de reconocer “the genre[’s]...

commitment to a subjectivist perspectivism, compatible with the tenets of liberal pluralism”, el crítico advierte la siguiente debilidad (143):

Minor-character elaborations produce a more diverse array of protagonists, but supplementing previous images with more salutary ones should not be confused with the bestowal of agency on the previously oppressed. Further, imaginatively granting speech to characters does little to account for – let alone remedy – the structural inequalities that enable some democratic citizens to have far greater power than others to be heard when they exercise their right to speak freely.” (158)

Al carácter pragmático de la crítica de Rosen, podemos añadir la advertencia de Alex Woloch, quien, si bien no cuestiona las elaboraciones de personajes menores *per se*, nos previene de caer en una ingenuidad crítica: “But this is not to say that once we acknowledge the significance of the minor character, he suddenly becomes major, breaking out of his subordinate position in the narrative discourse.” (37). De hecho, lo contrario sería “to elide the very source through which minor character signifies”: su evanescencia dentro de la totalidad narrativa (Woloch 37-38). De modo que, para ambos críticos, nuestra atención a los personajes secundarios, ya sea como críticos o escritores, no tiene la capacidad de redimirlos de sus posiciones marginales dentro de las jerarquías narrativas y de las relaciones de poder.

3.1. Personajes secundarios en acción

Si bien reconocemos las preocupaciones sociopolíticas y narratológicas de Rosen y Woloch, las novelas de Zambra nos permiten replantear las “minor-character elaborations”, ofreciéndonos un caso en el que, en efecto, el dominio y protagonismo narrativos tienen el poder de transformar las realidades materiales del “grupo marginado” que se representa. Cuando Rosen se refiere, no sin un poco de ironía, a las “minor-character elaborations” como “a character’s revolt against a repressive author”, no considera la posibilidad de que este

“autor” sea, en efecto, un gobierno fascista que dominó el discurso público y que modificó la historia a su voluntad durante casi dos décadas. Como pudimos apreciar en los pasajes de la carta de Pinochet, al dictador no le conviene que los hijos de la dictadura asuman un rol activo en el cuestionamiento y rechazo de su régimen; la narrativa que articula en su carta es su manera –cobarde y simplista– de lavarse las manos antes de morir.

Por otra parte, la representación dominante de este grupo generacional es tanto injusta como inexacta. Archivos como el documental *Actores secundarios* (Bustos, 2004) demuestran el protagonismo exhibido, por ejemplo, por los jóvenes del liceo Alessandri Palma en la “toma”²² de 1985, en donde se exigían toda una serie de reformas a la educación secundaria. Como resultado, hubo, por supuesto, cientos de arrestos, pero el proyecto estudiantil fue ampliamente apoyado por los maestros, y el movimiento se extendió hasta otras escuelas. Los directores del documental lamentan, sin embargo, la falta de reconocimiento recibida por estos jóvenes (ahora adultos), quienes fueron relegados al papel de *actores secundarios* a pesar de su protagonismo.

Finalmente, e incluso cuando no participaron directa y activamente de las luchas y cuestionamientos que se libraban durante la dictadura, los niños de la dictadura crecieron dentro del sistema educativo promovido por esta:

[A]ll of them knew at an early age what it meant to live in a country with *desaparecidos*, curfew hours and heavily restricted freedom of speech and association. For instance, Allende and the Unidad Popular could not be discussed in public. The curricula were changed dramatically, and Pinochet himself reformed the geography and history programs to ensure “Pinochet’s children” would develop as “patriotic” Chileans. (Ros 118)

²² La toma es un tipo de manifestación en la que se ocupa a la fuerza un lugar, paralizando sus actividades, para hacer un llamado a la negociación.

De ahí la incoherencia de las narrativas que descartan la importancia de la infancia y el rol del niño, pues, cuando se quiere crear un cambio en la sociedad –ya sea para bien o para mal– una de las primeras cosas que se manipula es la educación de los más jóvenes, pues son estos los encargados de reproducir los intereses del sistema. Zambra captura dicha experiencia en *Formas de volver a casa*, cuando el niño le pregunta al profesor Morales si era grave ser comunista:

No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo. Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo.

Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura. (*Formas de volver* 40)

A pesar de su ignorancia, el niño conoce los límites de la dictadura, pues todo el aparato educativo, y, en su caso, también el familiar, así lo han moldeado.

Por lo tanto, en el tipo de “minor-character elaboration” que nos ocupa, repudiar la jerarquía de valores asignada por la narrativa dominante no es simplemente un ejercicio de vocalización de personajes silenciados, sino la reivindicación de un rol activo que ha sido injustamente mal representado por la narrativa dominante. Del mismo modo, el argumento de Woloch, quien aboga por el respeto a la jerarquía narrativa, pues la misma configura de manera premeditada la significación de sus personajes, pierde validez al ser considerado junto con la reelaboración de valores narrativos llevada a cabo por Zambra. Consideremos el siguiente argumento por un momento: “The strange significance of minor characters... resides largely in the way in that the character disappears, and in the tension or relief that results from this vanishing.” (Woloch 38). Si bien *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* responden a esta lógica (la salida de los personajes en *Bonsái* es particularmente

cinematográfica, y la desaparición de Verónica es lo que da paso a *La vida privada de los árboles*), en *Formas de volver a casa*, aceptar la significación de los personajes secundarios en razón de su salida de la trama supondría acatar la narrativa dictatorial dominante, para la cual la “desaparición” del cuestionamiento es un “alivio”. Los miembros de la generación posdictatorial no han desaparecido todavía de la escena, por el contrario, son ellos quienes hoy en día configuran una porción significativa de la población adulta chilena, contando con los poderes que les otorga la adultez (el lenguaje, la autorepresentación, el derecho al voto, entre otros). Su importancia dentro de la sociedad a la que pertenecen consiste precisamente en que no abandonen la trama, sino que la asuman, pues “if individuals can see themselves as actors of the past who had an impact on historical processes, they will also realize their role in the construction of the present” (Ros 89). Es por eso que plantearlos como protagonistas es imprescindible. De modo que, en este caso, la representación literaria tiene repercusiones materiales sobre el grupo de personajes subalternos que se intenta reivindicar; si consideramos la educación de miedo, mentiras y omisiones con la que crecieron estos niños, el replanteamiento de su rol y de la perspectiva infantil es, en este plano, fundamental para el desarrollo de ciudadanos responsables y empoderados.

Conclusión del capítulo

Cerrando así tanto la discusión espacial abierta en el capítulo II, como el proyecto de “Salir de casa para volver a casa: Lectura de la genética autoficcional de Alejandro Zambra (2006-2011)” en general, en este tercer y último capítulo hemos intentado registrar el desplazamiento físico y el desarrollo discursivo de Zambra, los cuales no solamente sientan las bases para una reconciliación con la historia propia, sino que *son* propiamente su historia –la historia de su reconciliación–, a la que nos referimos como su autoficción. Si en el capítulo II, específicamente a través del análisis espacial de *La vida privada de los árboles*, vimos la manera en que Julián recibe la historia con pasividad y resignación, permaneciendo

inmóvil en el departamento ante la desaparición de la esposa, en la representación del espacio de *Formas de volver a casa* vemos cómo el protagonista sale de la casa en busca de respuestas, asumiendo un dominio narrativo que la novela prefigura con el uso del *yo*. Si bien este traspaso (o toma) de poderes puede ser un mero ejercicio creativo sin repercusiones extraliterarias, como sugiere Rosen, en el caso de un proceso histórico como el que nos ocupa, la adquisición de un rol crítico y activo es esencial, pues los miembros de la generación posdictatorial representada por Zambra, ahora adultos, son los actores y gestores del presente. Por lo tanto, a través del ejercicio genético con el que registramos el movimiento de la escritura de Zambra, podemos también demostrar su negociación memorial y su representación autoficcional. Los resultados del ejercicio testifican la habilidad que tienen los personajes de una historia, así sean sus personajes secundarios, para reivindicar su perspectiva, apropiándose de los medios de representación y gestión para agregar algunos capítulos inéditos a la narrativa dictatorial, modificando su totalidad, y así legitimar sus pasadas, presentes y futuras intervenciones en la trama.

Además de ayudarnos a replantear las categorías de “minor-character elaborations”, y todo lo que implica asumir una voz “otra”, el trabajo creativo de Zambra nos permite repensar los fundamentos “individualistas” de proyectos como la autoficción. La introducción del personaje de Claudia al texto no nada más promueve el despertar político-sexual del protagonista, sino que es estableciendo los puntos de contacto y de distanciamiento entre su infancia y la infancia de su amiga, que el narrador ensaya una búsqueda (que puede ser también una apología) generacional. Acertado o no, su trabajo –apoyado en el texto por la representación de los espacios y los transportes públicos– propone un proyecto colectivo que, si bien no se trata precisa o necesariamente de la recuperación del socialismo Allendista, es un rechazo abierto al neoliberalismo impuesto por la dictadura de Pinochet y a sus valores individualistas de competencia.

Conclusión

Para concluir nuestro trabajo, nos gustaría retomar dos nociones desarrolladas por Jeremy M. Rosen en “Minor Characters Have Their Day”, texto que vimos recientemente en el capítulo III, pues con ellas podemos resumir las ideas principales que han sido desarrolladas en el presente trabajo. Por un lado, coincidimos con Rosen cuando dice que no se puede substituir una narrativa con otra igualmente dominante, simplemente por amor al perspectivismo:

Despite often depicting the experiences of marginalized subjects, minor-character elaborations from the 1980s through the present generally forgo postmodernist forms that reflect on their own narrative procedures or represent subjectivity as fragmented or decentered. Instead, [they] lack...self-reflexivity regarding their own constructedness and... their depiction of coherent, autonomous narrating subjects. Thus a genre that emerged in novels that pointed up the gaps, limits, and exclusions of any given narrative has come to contest canonical predecessors with depictions of narrating “voices” equally limited and open to contestation. (149-150)

A pesar de que Rosen no ofrece suficientes ejemplos para sustentar este argumento, su reflexión nos permite proponer las *Formas de volver a casa* de Zambra como una “minor-character elaboration” ideal –según los criterios del crítico–, por ser tanto autoreflexiva como antitética. Si bien el personaje principal de *Formas de volver a casa* asume el control narrativo de la historia, haciendo uso de la primera persona, su representación captura la ignorancia experimentada por el niño debido a su contexto socioespacial, lo que no significa que su perspectiva de la dictadura o su historia no sean legítimas. Asimismo, y a pesar de que el narrador se posiciona como protagonista, la escisión narrativa que divide la novela en “autobiografía” y “autoficción” asegura la preservación de la descentralización de la historia,

ofreciendo no una, sino dos formas de acceder al pasado y dos formas de volver a casa. Las diferentes versiones de la autoficción que nos ofrecen *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* no responden a una lógica de sustitución revisionista, pues, a través del proceso de creación capturado por cada uno de los libros, la “*mémoire du contexte*” se conserva, actualizando las lecturas previas a la vez que contextualiza la más reciente con sus “predecesoras”. De este modo, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* dejan de ser “etapas previas” al “texto final” que supone *Formas de volver a casa*, para convertirse en virtualidades simultáneas que, en combinación, componen la autoficción del autor, lo que en el caso de Zambra viene siendo la historia de su relación (ya sea esquiva, hostil o conciliadora) con la familia y su posición dentro de la dictadura chilena. Por otro lado, al insistir en su crítica de los “minor-character elaborations”, Rosen llega a la siguiente generalización: “Literature performs radical work... by constructing representations, not by liberating people or by recovering history.” (Rosen 169-170). Dicho argumento no toma en consideración el poder de la autosignificación literaria, ni de sus cualidades tanto catárticas como liberadoras. Los libros de Zambra no tienen la capacidad de recuperar la historia ni mucho menos borrar la dictadura del pasado. Sin embargo, al asumir el papel de los protagonistas, sus personajes y narradores logran cuestionar y modificar la representación histórica de un grupo marginal (i.e., los niños de la dictadura), legitimando así la perspectiva tanto infantil como madura de sus miembros y empoderándolos en el transcurso. De hecho, en el caso de este escritor, el proceso no se limita al proyecto autoficcional aquí analizado, sino que se extiende a través de su obra más reciente y su quehacer social. Nos referimos principalmente a *Facsimil* (Eterna Cadencia Editorial, 2014), en donde Zambra se aprovecha de la *forma* de los exámenes estandarizados ofrecidos en Chile entre 1967 y 2002²³, para hacer una crítica al sistema de educación, sumándose a las luchas y debates contemporáneos

²³ Conocida como la Prueba de Aptitud Verbal, los facsímiles eran los exámenes de ingreso a la universidad.

del país que en los pasados años se han enfocado principalmente en la reforma educativa. De este modo se cristalizan las cualidades de influencia material y liberación que tiene la literatura, llevando a cabo, de este modo, un trabajo verdaderamente radical. De cualquier manera, si la literatura desempeña un trabajo radical al construir representaciones -y no a liberar sujetos o recuperar historias-, los textos de Zambra construyen una representación que, al registrar la evasión histórica y los complejos familiares del narrador-protagonista, libera al sujeto de sus limitaciones narrativas, en un acto creativo que explora y, por lo tanto, nos revela ciertas dimensiones inéditas sobre la dictadura chilena.

Bibliografía

- Álvarez, Ignacio. “Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: Estoicos, escépticos y epicúreos”. *Revista Chilena de Literatura* No. 82 (2012): 7-32.
- Anwandter, Andrés. “Nostalgia de cosas que no he vivido”. *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago de Chile: Dossier, 1996.
- “avant-texte”. *Dictionnaire de critique génétique de l'ITEM*. Institut des textes & manuscrits modernes, 2010.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- Axel Borsdorf. “A new model of urban development in Latin America: The gated communities and fenced cities in the metropolitan areas of Santiago de Chile and Valparaíso”. *Cities* 24.5 (2007): 365–378.
- Bustillo, Carmen. *El ente de papel: Estudio de personaje en la narrativa Latinoamericana*. Caracas: Vadell Hnos, 1995.
- . “La aventura metaficcional”. *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio, 1997.
- Bustos, Pachi. et al. *Actores secundarios*. Santiago, Chile: Alerce, la Otra Música, 2004.
- Casa, Ana. “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales”. *El yo fabulado: Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana, 2014.
- Cussen, Felipe. “Andrés Anwandter: la apertura continua”. *Estudios Filológicos* 40 (2005): 65-78.
- Duby, Georges. “Préface”. *Histoire de la vie privée: De l'Empire romain à l'an mil*. Por Peter Brown et al. Paris: Seuil, 1985-1987

Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*.

Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo Veintiuno Editores, 1980.

“Équipe Autobiographie et Correspondances”. *ITEM*. Institut des textes & manuscrits modernes. n.d.

Ferrer, Daniel. *Logiques du brouillon*. Paris: Éditions Gallimard, 2011.

---. “Production, Invention, and Reproduction / Genetic vs. Textual Criticism”, *Reimagining Textuality / Textual Studies in the Late Age of Print*, Paris, The University of Wisconsin Press, 2002, p.48-59.

Ferrer, Daniel, y Michael Groden. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.

Gazmuri, Cristián, y Rafael Sagredo. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile contemporáneo: de 1925 a nuestros días*. Santiago de Chile : Taurus, 2005-2010.

Gelpí, Juan. “Narrar a la cara: estrategias de la primera persona y la autoficción en Francisco Font Acevedo y Alejandro Zambra”. *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur*. Ed. Rita de Maeseneer, et al. Génova: Librairie Droz S.A., 2014.

Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. California: University of California Press, 2009.

Goodenough, Elizabeth, et al. “Introduction”. *Infant tongues: the voice of the child in literature*. Detroit: Wayne State University Press, 1994.

Gresillon, Almuth. “La critique génétique: origines, méthodes, théories, espaces, frontières”. *Veredas* 8 (2007): 31-45.

Hay, Louis, and Ingrid Wassenaar. “History or Genesis?”. *Yale French Studies* 89 (1996): 191- 207.

“invernadero”. *Britannica Enciclopedia Moderna*. Encyclopædia Britannica, 2016.

- . *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, 2015.
- Lejeune, Philippe. *Les brouillons de soi*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- Librairie Mollat. “Alejandro Zambra - Personnages secondaires”. Video. *YouTube*. YouTube, LLC, 23 de noviembre de 2012.
- Olney, James. “Some Versions of Memory/ Some Versions of *Bios*: The Ontology of Autobiography”. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Park, Moisés. *Figuraciones del deseo y coyunturas generacionales en literatura y cine postdictatorial: Eltit, Fuguet, Jonny cien pesos de Graef-Marino y Machuca de Wood*. New York: Peter Lang Publishing, 2014.
- Pavon, Hector. *11 septembre... 1973*. Paris: Danger Public, 2003.
- Perdomo, Alicia. “Ojo de pez: El juego de la mujeres”. *Estudio: Revista de investigaciones literarias* 3 (1994): 185-205.
- Pinochet, Augusto. “Mensaje a mis compatriotas”. *El Mundo*. Mundinteractivos, S.A., 2006.
- Prost, Antoine, y Gérard Vincent. *Histoire de la vie privée: De la Première Guerre mondiale à nos jours*. Paris: Seuil, 1985-1987.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. New York: Pgrave MacMillan, 2012.
- Rosen, Jeremy M. “Minor Characters Have Their Day: The Imaginary and Actual Politics of a Contemporary Genre”. *Contemporary Literature* 54.1 (2013): 139-174.
- Schmitt, Arnaud. *Je réel / je fictif: au-delà d'une confusion postmoderne*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail: 2010.
- Viollet, Catherine. “Présentation”. *Genèse et autofiction*. Ed. Jean-Louis Jeannelle y Catherine Viollet. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007.

Woloch, Alex. *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Zambra, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.

---. Entrevista por Rodrigo Simon. *Univesp tv*. Livros No. 84 (2014).

---. Entrevista por Matt Nelson. *The Center for Fiction* No. 12.

---. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

---. “La literatura de los hijos”. *No leer*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay, 2012.

---. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

---. “Muy lejos del ‘boom’”. *El país*. Ediciones El país S.L., 2008.

---. *Mudanza*. Bogotá: Destiempo Libros, 2014.

Zanetti, Gabriel. “Reseña. Alejandro Zambra: Formas de volver a casa”. *El Imparcial*. 10 de Febrero 2013. En línea.