



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades

Formas de volver a casa o formas de volver al realismo: una reformulación
acorde al escenario nacional
Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Estudiante:

Macarena Loyola San Cristóbal

Profesor guía:

Matías Rebolledo Dujisin

Santiago, Diciembre 2018

*A mi mamá
para que sepa que me toca vivir
mi propia novela.*

Índice

Introducción	3
Capítulo I. Perspectivas teóricas sobre el realismo	7
Capítulo II. Escenario contemporáneo: las condiciones necesarias que permiten hablar de una reformulación del realismo	18
-) La posmodernidad y el neoliberalismo: (im)posibilidad de la representación	18
-) Los ‘nuevos realismos’ y ‘la vuelta a lo real’ en la contemporaneidad	21
-) Escenario dictatorial y postdictatorial: “manjar predilecto para la literatura”	23
Capítulo III. La reformulación realista en <i>Formas de volver a casa</i>	27
a) Escribir es mostrar la cara: sobre la representación en <i>Formas de volver a casa</i>	31
b) Acerca del personaje en el panorama posmoderno, neoliberal y postdictatorial nacional	39
c) Sobre los temas de la representación en la reformulación	47
Conclusiones	51
Bibliografía	54

Introducción

Cuando me sentía de salida del colegio, aproximadamente desde segundo medio en adelante, empecé a leer mucho. Leía cosas muy malas pero también cosas buenas. Me acuerdo que iba a la Biblioteca de Santiago, en Quinta Normal, y quedaba mareada de tantos libros y autores que no me sonaban para nada. Para mi suerte, o cosa del destino quizás, en esos años se estrenó *Bonsái*, la película, en todos los cine-arte del país. En mi afán de intelectual -que etapa más vergonzosa la adolescencia- fui a ver la película sin saber que era la adaptación de un libro. Para redimirme conmigo misma, en mi próxima visita a la biblioteca, saqué todos los libros de Alejandro Zambra. Son cortitos así que los leí muy rápido, pero no entendí nada. Y, sin embargo, todos esos libros que descubrí en esos años, de los que no entendía nada, propiciaron mi entrada a esta carrera. Me acuerdo que también leí *Animales Domésticos* de Alejandra Costamagna, que tiene un portada muy linda, de un gato en alta definición, quizás por eso lo saqué. Claro que en ese tiempo no pude hacer la conexión entre estos dos narradores, pero, para el tiempo que pude hacerla ya estaba estudiando Literatura. Entonces, que esta sea la novela con la que cierre un ciclo, muy intenso, no es nada más que por que me gusta forzar las casualidades, porque me gusta darle un sentido a todo. Qué bonito entrar por estos libros y salir por ellos.

No es azaroso que en este informe me proponga leer *Formas de volver a casa*, la tercera novela de Alejandro Zambra, del 2011, como una reformulación realista. Desde que era quinceañera me gustó cómo escribía Zambra, en clave no difícil, hablando de cosas simples -que era lo que creía en ese momento-, pensándolo como un realismo liviano, hablando de su familia, de la casa, de Maipú, que es donde yo vivo también, entonces la conexión era fuerte, era como si mi vecino escribiera y yo lo leía para apoyar el talento comunal. Luego pude sustentar mi visión de la novela pensándola dentro de los lineamientos revisados en el Seminario de Grado, ya en el quinto año de esta carrera, cuando ya había adquirido muchos conocimientos sobre literatura, “*Realismos y nuevos realismos en la literatura chilena y brasileña actual*”, en donde se problematizó el concepto de realismo, usualmente refiriéndose al realismo decimonónico del siglo XIX,

expandiéndolo como una forma, o una perspectiva narrativa que se adecua al contexto de producción, y, también, tomando en cuenta los prejuicios que se le atribuyen generalmente. Para luego dar un paso a la narrativa contemporánea actual estableciendo enlaces entre esa estética de hace siglos, el realismo decimonónico, y la llamada “vuelta a lo real” que algunos teóricos, como Luz Horne, Karl Schollhammer, Grínor Rojo, detectan en la prosa chilena y brasileña actual, generalmente como respuesta a un mundo que está, cada vez, siendo más hostil.

Mirándolo, al realismo, como una perspectiva literaria y no como perteneciente a una época específica, podemos entender la escritura de Zambra como realista. Sin embargo nos centraremos, en el marco teórico, en ideas que se gestan sobre el realismo decimonónico, el del siglo XIX, para entender qué características han permitido las posteriores reformulaciones de una estética que a veces se considera añeja, muchas veces, y finalmente, cómo esta perspectiva literaria trasciende su época. Una reformulación realista implica pensar que el realismo del siglo XIX no llega tal cual a nosotros; las ideas sobre representación, sobre personaje, sobre los temas que se despliegan en la novela no son, en muchos casos, válidos para en este siglo de un avance capitalista increíble, insertados en lo que se llama posmodernismo, sumándole, en el caso chileno, la dictadura cívico-militar.

En el caso de nuestra novela, *Formas de volver a casa*, Zambra hace uso de técnicas que tensionan la escritura; me refiero a técnicas autoficcionales y metanarrativas que problematizan el estatuto de realista de la novela. Estos problemas, que nos hacen pensar en la contradicción de llamar a esta novela como realista, los veremos a partir de los aportes de los principales autores que han reflexionado sobre el tema, pero también incorporando miradas contemporáneas que han repensado el problema. Lo que me interesa es ver como el realismo trasciende el tiempo y aún hoy es un camino elegido para representar, salvando las distancias, claro. Postulo que la reformulación del realismo presente en *Formas de volver a casa* es la forma que le sirve al narrador para relatar lo que quiere: su novela; una novela donde se enfrenta con su pasado y desde ahí puede ir reactivando sus traumas y hacerse consciente de ellos en su adultez.

En el primer capítulo revisaré un corpus teórico que se refiere al realismo clásico, con el fin de enfrentar este corpus con una novela actual, ver cómo ha cambiado, si hay conceptos que pueden seguir siendo utilizados o ya no aplican. Revisaré a Lukács, específicamente: su idea sobre la representación, la teoría del reflejo artístico, su idea de personaje, el tipo, y su idea sobre la función de la novela en el mundo. También leeré a Auerbach y me centraré en lo que dice sobre la apertura de la representación seria de clases medias y bajas que se da, por vez primera, en el realismo moderno, sobre escribir realismo desde la inconformidad del tiempo que se habita, y sus ideas acerca del lenguaje realista en Flaubert, como un realismo imparcial, objetivo e impersonal. De Watt tomaremos su idea de la personalización del personaje en la novela realista, también su idea sobre la representación como un estilo descriptivo creando mundo coherente mediante el lenguaje. Por último de Levine revisaré la secularización de la novela, al integrar problemas mundanos, generados por el cambio en el sistema económico de la época.

En el siguiente capítulo hablaré de por qué ya estas ideas sobre representación, temas y personajes no son válidas, no se adecuan o se modifican en el contexto actual revisando factores históricos, económicos y políticos que permitan entender la necesidad de una actualización en el modo de representar y por lo tanto de pensar el realismo. Me refiero a revisar el sistema neoliberal como causa de la posmodernidad, que influye en las relaciones humanas y las producciones literarias. Luego, como esta “dominante cultural” permea en la construcción de las representaciones simbólicas, como la novela, y justifica la aparición de la corriente teórica llamada ‘nuevos realismos’ que, justamente, se hacen cargo de la “vuelta a lo real” en un salvaje mundo posmoderno, hostil, y dentro de países explotados de tercer mundo, marcados por una historia violenta reciente. Y, luego, paso a pensar el caso de Chile, donde la instalación del modelo neoliberal coincide con un golpe de estado y posterior dictadura que durará ocho años; lo suficiente para generar un quiebre, según Grínor Rojo, en el sistema literario chileno.

Pienso en la novela de Zambra como la de un narrador enfrascado en una búsqueda, y que finalmente eso es lo que se relata, la búsqueda de la memoria de una infancia vivida en dictadura, no la memoria en sí. Un fin altamente problemático en un mundo neoliberal que

dificulta y no alienta a la reconstrucción de la memoria según Sergio Rojas, y por otro lado, un orden político que promueve el olvido y prefiere mantener el *status quo*.

En el tercer capítulo analizaré la novela desde una reformulación del realismo. Aplicando los conceptos revisados en el marco teórico y viendo como estos sufren modificaciones por los factores que expuse en el capítulo dos. Haré una lectura de la novela proponiendo que la reformulación del realismo es la perspectiva que le sirve al narrador para enfrentarse con lo problemático de su infancia, como contraparte a la historia oficial, y como un gesto político. Subdivido el capítulo en tres: en representación, en personaje y en temas, porque de esta manera es más fácil enlazar con los conceptos propuestos del marco teórico. Luego, en la conclusión terminaré redondeando mi lectura de la novela como una reformulación que le sirve al narrador para acceder a la posibilidad de memoria, aunque fracase en el camino.

Por último, agradezco al profesor Matías Rebolledo por ser un gran guía en este trabajo, que finalmente pude terminar, y por que me hizo volver a creer en la pedagogía universitaria como un acto de amor y de entrega. Muchas gracias.

Capítulo I. Perspectivas teóricas sobre el realismo

Primero revisaré la perspectiva crítica del realismo en torno a las ideas de representación, de personaje y de temas, hecha por teóricos que pensaron al problema. Ideas que nos servirán para ponerlas en duda, para ver cómo dejaron de ser válidas -y en ese caso por qué-, o se han transformado en el siguiente capítulo. Generalmente lo que sabemos de realismo son los prejuicios que nos llegaron. Me refiero, por ejemplo, a lo que aprendemos en el colegio sobre el realismo, es decir, una visión muy superficial y muchas veces errónea. Yo misma, para ponerme de ejemplo, aprendí en el colegio que el Realismo surge como una corriente literaria reaccionaria al Romanticismo (por lo tanto, totalmente opuesta), que se caracteriza por tener un estilo altamente descriptivo, un narrador omnisciente, y que su tema era la vida tal cual, en general, de las experiencias de las clases bajas, como la pobreza, la injusticia social, etc. Pero lo que más me remarcaban y me aprendía de memoria para las pruebas, era que el Realismo tenía por objetivo ser una fotografía de la realidad; con esto se referían, creo yo ahora, a que el Realismo quería ser esa realidad, estar en lugar de ella, como si el lenguaje fuese capaz de captar la realidad tal cual y de ponerse al mismo nivel. Ahora puedo decir, con seguridad que no es así, nunca pretendió ser así.

Por eso es que revisaré los planteamientos de los teóricos más importantes del realismo, para iluminar, espero, el concepto de realismo y sacarlo de su menosprecio, y luego centrarnos en el análisis teniendo nuestra base teórica lista y fresca en la cabeza. Nos servirá para pensar *Formas de volver a casa* desde este punto, porque mi propuesta es que esta novela dialoga con la representación realista, pero reconfigurada. ¿Cuál es el fin de esta reformulación? Postulo que es la elección que le sirve al narrador para contar su infancia, para lidiar con la representación de la misma, en un trabajo de memoria arduo y complejo. Esta perspectiva nos permite pensar al realismo revalorándolo y sacándolo de los estigmas que lo rodean. La novela que analizaré es un ejemplo de cómo el realismo, como forma que ha trasciende tiempo y renueva técnicas de representatividad de acuerdo a la

época en que se produce, puede ser capaz de acomodarse a los tiempos posmodernos teniendo un alto contenido político.

El realismo se entiende, normalmente, como una corriente literaria que surge en el siglo XIX, caracterizada por una representación mimética de la realidad, detallada, descriptiva, generalmente, dirigida por un narrador omnisciente que utiliza un lenguaje puro, transparente. A lo largo de los años el realismo ha caído en un menosprecio por ser una corriente fantasiosa e ingenua; crítica que se refiere a la característica del realismo de querer mostrar la realidad tal cual es a través del lenguaje, siendo que el uso del lenguaje siempre está permeado por una consciencia. Este prejuicio, que es uno de lo más extendidos, es impostado y tiene más que ver, pienso, con malas lecturas del realismo. Por lo tanto, considero necesario empezar haciendo una revisión de los teóricos que han problematizado el realismo para dar cuenta de que lo que conocemos de él, generalmente, son los prejuicios.

Para empezar, revisaré la mirada de Levine sobre el realismo, que a diferencia de otros teóricos, ve la emergencia del realismo como corriente literaria va de la mano con una serie de procesos históricos y económicos rastreables del siglo XIX. Por ejemplo el ascenso de la burguesía, de personas que producen su propia fortuna, fue un paso necesario para que las personas de clases medias -y bajas- pudieran ser objeto de una representación justa dentro del espacio literario. O, por ejemplo, su idea acerca de la secularidad¹ de la novela realista que se basa en el nuevo modelo económico que surge en este momento, que va de la mano con la Revolución Industrial. En este periodo histórico, gracias a los cambios en el modelo del trabajo, ahora basados en las industria y en obreros dispuestos a hacer el trabajo, se produjo una gran acumulación de capitales que permitió la creación de entidades financieras que aún hoy funcionan, como la banca, cámaras de comercio, empresas de seguro. Instituciones creadas bajo la lógica de asegurar el capital mediante el sostenimiento de empresas. Esta nueva manera de organización económica se sustenta en el dinero como método de cambio y en la importancia del trabajo para obtenerlo, que Levine declara como fundamentales en la representación de problemas en el realismo. Jameson habla de esta

¹ Levine nos habla del realismo como una forma secular. Dice que “los cambios formales en la narrativa estuvieron estrechamente ligados a las transformaciones sociales y económicas” de los siglos XVIII y XIX.

etapa moderna, luego de la Revolución Francesa como el segundo estadio -o etapa de desarrollo- del Capitalismo: estas serían pistas de lo que luego vendría, lo que vivimos ahora, el último estadio de avance del Capitalismo, que revisaremos en el segundo capítulo.

Los problemas que aborda la ficción realista son problemas seculares explicados por la importancia que cobra el dinero en el desenvolvimiento de las personas. Hay un desplazamiento hacia las preocupaciones de orden secular, tales como: ¿de dónde sacaré dinero?, ¿en qué puedo trabajar? Es más, dice que era difícil ser realista en un periodo “sin que la profesión del protagonista fuese crítica para el drama” (Levine:15). Como consecuencia de la secularización del mundo moderno, del dinero como nuevo eje sobre el cual gira la ficción, se sugieren problemas mundanos en su forma.

“Aquí se ciernen problemas de la secularidad, ya que el realismo es el modo que lee al personaje desde sus condiciones en la vida cotidiana (...) y crea el drama a partir de su aparente cotidianidad, de los problemas de ganarse la vida, de sus relaciones con sus vecinos, de las cosas que tienen y las que desean, de su vida doméstica” (Levine:17).

El ‘colapso del estatus social’ produce que las preocupaciones cotidianas se construyan en torno a cómo subsistir, lo que permite la integración de nuevos problemas, seculares o vulgares, mundanos, a la representación literaria.

La línea de Levine va más por los acontecimientos políticos, sociales y culturales que permitieron el ingreso a la novela de temas vulgares, como de dónde sacar el dinero. Pero también, da espacio en su presentación para poner en tela de juicio algunos de los prejuicios atribuidos al Realismo. El que más me sirve es el prejuicio en torno a la representación, que se basa en la supuesta aspiración del realismo de tener el mismo estatus que lo real. A eso, él responde que:

“Si el mundo de la novela quiere ser representado como real (una condición oximorónica, por supuesto), lo primero que debe quedar claro es la diferencia entre ‘realidad’, sea lo que fuere que esta sea, y una obra literaria, y el nivel en que lo representado es modelado por el autor. Esto quiere decir que la novela realista debe enfrentar el hecho de que es una ficción, de que es algo inventado” (Levine:6).

La condición oximorónica se basa en que, aunque la novela hable de temas que pertenecen al orden de lo real, jamás se considerará como algo más que ficción, estableciendo así una clara diferencia entre lo real y la representación -ficcional-.

El escritor realista no se enfrenta a la novela como lo real, el realismo *es* ilusorio, de la misma forma que todo el arte figurativo lo es. La novela no quiere estar en lugar de lo real, sino dar una imagen de ella, una imagen particular porque es imposible representar toda la realidad en una novela. Por lo mismo, Levine afirma que “inclusión implica exclusión” (12), es decir, que mostrar una perspectiva de la realidad, necesariamente implica excluir otras. O bien, como dice Lukács, la novela debe presentar una ‘totalidad intensiva’, que se refiere a que en poco espacio y eligiendo una visión particular de la realidad, la novela debe ser capaz de mostrar el funcionamiento de la sociedad entera, de las clases, del capital, del modelo económico, de las contradicciones del mismo, sin descuidar la particularidad de la representación elegida.

Antes de indagar más en la idea anterior, es necesario decir que Lukács puede iluminarnos en varios aspectos del realismo: el sentido ético de la novela realista, su idea de representación y su concepción del personaje (como el “tipo”). En torno a la importancia de la novela realista en el mundo, Lukács se refiere a que la novela realista puede mostrarnos niveles de realidad que no son tan fáciles de ver a simple vista. “La obra de arte brinda un reflejo de la realidad más fiel en su esencia, más completo, más vivo y animado del que el espectador en general posee, o sea pues, lo lleva en una visión más concreta de la realidad”. (Lukács *Problemas*: 21) La novela realista nos lleva un paso más allá de la realidad superficial, al funcionamiento de la sociedad, de esta forma, estaría develando los mecanismos de la misma, para que nosotros como lectores pudiéramos darnos cuenta de las injusticias que causa el modelo, y, incitarnos a la reflexión sobre ellas. El fin ético que Lukács le otorga a la novela realista es que nos pueda guiar hacia un camino mejor, nos lleve a evolucionar, a través del ejercicio crítico y reflexivo, y en el mejor de los casos, la práctica. Por esto creo que Lukács recalca el hecho de que la novela realista cobra una importancia gravísima en tiempos de crisis, porque es, justamente, el momento en que más necesitamos una guía. Si consideramos esta suerte de necesidad de realismo en periodos de

crisis –donde, digamos, el mundo está resignificando sus estructuras y valores–, es necesario preguntarse por el contexto crítico que justificaría la emergencia de los realismos actuales, dentro de los que se situaría, proponemos, *Formas de volver a casa*.

La idea de representación lukacsiana implica el reconocimiento, tal como en Levine, de una realidad “objetiva” sólo cognoscible a través de una conciencia. Lukács, además, está discutiendo las otras teorías de su momento que se ganan la etiqueta de “burguesas” e “idealistas”, esas teorías no pueden llegar a la verdadera esencia de la obra de arte. Por su parte, postula su ‘teoría del reflejo artístico’ basada en la dialéctica marxista. Esta teoría concibe a la realidad “objetiva” como independiente de nuestra conciencia; la base de todo conocimiento (no solo del artístico, esto se refiere a la teoría del reflejo en general) descansa en el reconocimiento de esa existencia autónoma de la realidad. Es decir, sí, somos capaces de percibir la realidad, pero siempre por medio de nuestra conciencia, la cual, a su vez, está marcada por la experiencia particular de cada individuo: su clase, su raza, su sexo, etc².

Ahora, hablando particularmente de la teoría del reflejo artístico, la -buena- obra de arte debe ser capaz de “reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de vida en ella plasmada” (Lukács *Problemas*:23). Con esto se refiere a que en el espacio de una novela (espacio acotado de todas maneras, ‘totalidad intensiva’ como ya hemos dicho), esta debe ser capaz de develar las leyes que rigen ese pedacito de realidad. La especificidad del reflejo artístico sería la de proporcionar una determinada imagen de la realidad, en la que la oposición de caso particular y ley se resuelvan en la impresión inmediata de la obra de arte, en una unidad espontánea que sea recibida por el lector así mismo, como una unidad inseparable.

Hablando de la representación de la realidad que se hace en la novela, Lukács se pronuncia de la siguiente manera: “la paradoja del efecto de la obra de arte reside en el hecho de que nos entregamos a ella como a una realidad puesta ante nosotros, en la que aceptamos y la acogemos en nosotros como tal realidad, si bien sabemos siempre exactamente que no se trata de realidad alguna, sino meramente de una forma particular del

² Esto es de interés para mi análisis porque, luego veremos, el autor deja mucho de sí en la novela, tratando de difuminar la división entre realidad/ficción, queriendo llegar a lo real.

reflejo de la realidad”. (Lukács *Problemas*:21). Esta paradoja da cuenta de manera magistral de que la representación de la realidad es un “reflejo” pero no es la realidad misma, además de rescatar el hecho de que el lector siempre reconoce que lo que se lee en la obra de arte es ficción, por lo tanto, no se considera como algo efectivamente real. Es más, dice que la obra de arte es absolutamente distinta de la realidad cotidiana (21), puesto que es obra de un autor que desarrolla una realidad particular que no existe, pero que podría existir, una realidad mimética. Entonces, aunque se pueda prestar a confusión que estemos leyendo una novela realista, por lo tanto, poder confundirla con lo real, sabemos que por su estatuto de obra de arte nos enfrentamos a una ficción.

Por último, Lukács es imprescindible si queremos hablar del personaje en la novela realista, sí o sí debemos considerar su ideal: el “tipo”. El tipo es la categoría central del realismo porque es capaz de estructurar la novela y de que esta sea un éxito, en su sentido práctico, si se construye bien. El tipo es “la síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual” (Lukács *Ensayos*:13). Según su visión, el tipo debe albergar en sí “todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un periodo histórico” y, a la vez, conservar su particularidad.

Si tenemos en cuenta la idea de representación del personaje lukacsiana como una síntesis entre las leyes generales y la particularidad, cabe preguntarse por el narrador de nuestra novela, el que también es personaje principal. Si acaso él, que está haciendo un trabajo de memoria al querer hacer una novela de su infancia en dictadura, puede entenderse como un tipo -según Lukács- si está rememorando su pasado desde su presente y que además hace uso de una estética realista. Me refiero a: ¿a qué leyes debería referir? ¿las de la instalación de la dictadura? ¿o las de su presente de un neoliberalismo salvaje? En el capítulo siguiente, veremos cómo estos factores, muchas veces, permean y filtran, impiden el trabajo de memoria del narrador, y que para nada son dos factores aislados y que no se pueden ver como causas del mismo proceso. La dictadura y la instalación del neoliberalismo son procesos paralelos, que juntos determinan la (im)posibilidad del narrador de recordar su infancia. Pero, el realismo, como forma le permite hacer el intento

de escarbar en su memoria y de alguna manera, otorgarle un nuevo sentido a su infancia, que en su momento le fue ajena. En este sentido, el realismo como una actitud literaria puede trascender su tiempo histórico, que sería el siglo XIX, de hecho Auerbach en *Mimesis* postula lo mismo: la existencia del realismo como una forma, una actitud, en Occidente, que se puede rastrear desde la Odisea en adelante. Pensar el realismo así, y no como una corriente fijada a una época, nos permite pensar *Formas de volver a casa* como una reformulación y no como una construcción anacrónica o epigonal realista.

Auerbach llama al realismo decimonónico, que es lo que estamos revisando en este capítulo, como realismo ‘moderno’, que tiene como logro más grande la democratización del espacio literario. En consonancia con Lukács, el sentido social-político de la literatura es de vital importancia. El gran aporte del Realismo es la integración de las clases bajas y medias en una representación justa (y no burlesca), y también, la inclusión de temas y personas vulgares y corrientes (463). La importancia que le atribuye a la democratización de la representación literaria nos hace pensar en las condiciones que permitieron tal apertura y las consecuencias posteriores.

En *La Mansión de la Mole* Auerbach habla de tres autores (Stendhal, Balzac y Flaubert) como las cabecillas del realismo moderno -es decir, el Realismo que conocemos hoy, el que se gesta en el siglo XIX-. Al hablar de Stendhal, por ejemplo, nos orienta sobre la historia de Francia para decirnos que la literatura que escribe Stendhal surge del desacomodo, de la conciencia de no pertenecer a su tiempo histórico, de su inconformidad. Al igual que Lukács, Auerbach considera necesaria la incidencia de la literatura en la vida política de los ciudadanos. Hay una motivación que se despierta por la incomodidad, con la intención de cambiar algo. Alejandro Zambra también escribe con una intención clara, ¿será política?, ¿querrá tener incidencia en el mundo? Su respuesta a ese desasosiego es representar desde condiciones históricas precisas, que sirven como marco de la novela y de los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos: “es incomprensible sin el conocimiento preciso y minucioso de la situación política, de las clases sociales y de las circunstancias económicas de un momento histórico bien determinado” (Auerbach: 427). Stendhal es el primero en plantear que la representación del sujeto debe responder a sus

condiciones históricas. Luego habla de Balzac, autor con el cual se consolida la representación justa sin importar el estrato social, es posible “que personas de no importa qué clase social, con todos los entrecruzamientos prácticos de la vida (...) pudieran ser objetos de una representación literaria seria” (Auerbach:466). Importante destacar que antes sí existían representaciones de clases bajas o medias, pero no tenían una representación justa, es decir, era desde la burla, la comicidad, la sátira o la picaresca.

Según Auerbach, esto fue posible en la novela realista gracias al influjo romántico de la mezcla de estilos. Entonces, el Realismo no es un quiebre total con el Romanticismo como podemos creer. Para Auerbach el gran logro del realismo moderno viene de la corriente romántica. Por último, se cierra el capítulo hablando de Flaubert y de *Madame Bovary* como la novela más representativa del realismo moderno. ¿Por qué? Bueno, es en Flaubert donde hay una consolidación de un estilo realista, mucho más diferenciado del Romanticismo, cosa que no ocurría en Balzac ni en Stendhal.

Flaubert pone toda su confianza y convencimiento en la veracidad del lenguaje, empleado este con plena responsabilidad, honrada y cuidadosamente. El lenguaje pasa a ocupar el primer plano, porque se devela que lo que leemos desde la novela es la representación construida a partir del lenguaje, por lo tanto, la destreza que pueda yo tener con él influye totalmente en la representación que pueda hacer de la realidad.

Para Auerbach, con Flaubert el realismo moderno “se hace imparcial, impersonal y objetivo” (454). ¿Qué quiere decir con esto? Que el estilo característico del Realismo pasará a hacer ese donde el narrador no emite opiniones sobre los personajes ni sus acciones, ni donde tampoco él, como narrador, intervenga en el curso de los sucesos. De hecho, él tiene que desaparecer, dejar pocas marcas de que el relato está siendo guiado. El narrador de *Formas de volver a casa* hace justo lo contrario, aparece a cada rato interviniendo en el relato, haciendo explícito que él ordena la historia, que borra muchas páginas, que cambia el foco de primera a tercera persona, y así. El uso que hace Flaubert del lenguaje dista muchísimo del uso que hace Zambra del mismo. Pero si consideramos todas las intromisiones de Balzac en su relato, criticando el actuar de sus personajes, haciendo juicios de valor, no es tan distinto al narrador de nuestra novela. Claro, él no hace

juicios de valor en torno a la moralidad, pero se emparentan en torno a las intromisiones constantes. Auerbach dice que en Flaubert se consolida el realismo ‘moderno’, pero Balzac también es un representante de él. Según esto, el uso del lenguaje que hace nuestro narrador se puede ver como una acomodación del realismo, pero no como un cambio radical.

Si consideramos nuestro narrador-personaje que se mete y aparece en su propio relato, que no tiene nombre, pero va dejando índices a lo largo de la narración que permiten su diferenciación y particularización, tampoco podemos dejar de pensar lo que Watt dice, desde su concepto de realismo formal³, acerca del personaje, más exactamente de la particularización del mismo. De sus planteamientos tomaré dos aspectos importantes: el desarrollo del personaje en la novela a raíz de los cambios sociales de la época, y, la representación detallada, coherente, particularizada que le atribuyen al realismo.

Watt postula el concepto de “realismo formal”, que se caracteriza por una serie de técnicas narrativas y formas de representar que, en la historia literaria, ayudaron a conformar la novela moderna a inicios del siglo XVIII. Una de las condiciones necesarias para que se diera el paso desde la mentalidad unificada, que, en la literatura, se plasmaba en la creencia de los grandes universales, fue el abandono de esta concepción hacia una mentalidad que enfatiza la experiencia particular de un individuo particular (el gran salto de la Edad Media a la Modernidad)⁴. El realismo, como él lo concibe, es el intento del retrato de todas las realidades de la experiencia humana, y no solo las que se adecuan a una perspectiva literaria particular. Esto quiere decir que la novela, por su forma, permite más que otros géneros la representación de cualquier realidad posible, porque la clave no está en la vida que se presenta, sino en la manera en que esta se presenta.

Por primera vez se valora positivamente la originalidad de la experiencia humana visto desde el autor y desde los temas y personajes representados. Y esta manera es el realismo

³ El ‘realismo formal’ es el conjunto de cambios formales que se dan en la novela moderna, como la particularización del personaje, del tiempo y del espacio. Son características que trascenderán el realismo decimonónico, entonces, podemos decir que Watt entiende el realismo como *forma*, no como una estética fijada a un siglo específico.

⁴ La tarea fundamental del realismo “es producir la impresión de fidelidad a la experiencia humana” (Watt:6). Es por esto que el abandono de los universales en la literatura, y en la visión de mundo, fue el paso crucial y necesario para el realismo.

formal que pasaremos a contar ahora de qué se trata. En torno al personaje, el realismo formal inaugura la concepción del individuo como sujeto particular, portadores de una individualidad autónoma; como contraparte de la tipificación a la que caían los personajes anteriormente. El nombre propio, por ejemplo, en la novela cumple la misma función que en la vida social: identifica y diferencia, son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona. El nombre propio como marca identitaria e individualizante es, pues, una de las marcas del realismo formal según Watt, tal como podemos apreciar en las grandes obras del realismo. Es interesante ver cómo esta característica definitoria del realismo va cambiando, y por qué. De este modo, es importante detenernos en nuestro análisis en, precisamente, la falta de un nombre explícito del narrador; claramente, las marcas de identidad han cambiado. En nuestro segundo capítulo revisaremos algunos factores que funcionan como causa de la pérdida de un nombre explícito. Postulo que pese a que el narrador no tiene nombre sí es posible reconocerlo, y que la ausencia de un nombre explícito es consecuencia del estado del país en el momento del crecimiento del narrador, un país que sufre muchas transformaciones que dificultan su niñez.

Watt piensa que el argumento, por lo tanto, debía ser acorde a esta concepción moderna del individuo: debía ser igualmente particularizado en cuanto a tiempo y espacio. El individuo debía estar en relación con estas dos vertientes, es decir, insertado en una temporalidad y espacial particularizadas. Entonces, equipara el modo de la novela de imitar la realidad con el procedimiento del jurado en un corte de justicia. “Ambos quieren conocer todos los detalles - el tiempo y el lugar del hecho, las identidades de las partes, y rehusarán de aceptar evidencias acerca de cualquiera que se llame Sir Toby Belch o Mr. Badman- menos aún acerca de una tal Chloe que no tiene apellido; y también esperarían que los testigos contaran la historia “con sus propias palabras”. (15) Se espera que la novela realista sea detallada, que no deje ninguna cuerda sin tirar, que, el mundo particularizado que se representa, sea coherente.

Finalizando este capítulo podemos decir que muchas de las características asociadas al realismo se han reformulado en *Formas de volver a casa*, en el capítulo que revisaremos a continuación, intentaré dar una respuesta al por qué de esa reformulación,

puede ser de perogrullo decir que el realismo decimonónico no llegó tal cual a nosotros como un legado inmutable, sino que los cambios que a experimentado se deben a factores políticos, sociales, económicos que se organizan en un gran proceso, y que tiene, como consecuencia, la reorganización de la visión de mundo, de la sociedad, del sujeto, de los afectos, entonces ¿cómo no van a cambiar las técnicas de representación simbólica?

Capítulo II. Escenario contemporáneo: las condiciones que permiten hablar de una reformulación del realismo

Ahora bien, tengo que dar la explicación necesaria de por qué el realismo no llega tal cual a nuestros días, por qué es necesario dar argumentos si quiero decir que *Formas de volver a casa* es realista; hay un desacomodo, un desplazamiento, y tal como lo pensaron los teóricos citados más arriba, los cambios en la novela son producto de cambios fuera de ella, sea del orden político, social o cultural.

Tomando en cuenta todo lo que ha pasado desde el siglo XIX, desde el realismo decimonónico, no podemos ignorar lo que implica habitar el presente. Las ideas sobre representación del realismo del siglo XIX ya no son válidas hoy, entonces, para poder explicar por qué ha cambiado el realismo, en cuanto a técnicas, representación, temas, personajes, nos atenemos a los cambios que se explican por una multiplicidad de factores, tanto estéticos como históricos, que podemos sintetizar bajo la idea general de posmodernismo.

-) La posmodernidad y el neoliberalismo: (im)posibilidad de la representación

El posmodernismo, desde la mirada que trabajamos (fundada principalmente sobre las ideas de Jameson), se explica a partir del estado de avance del capitalismo. El capitalismo tardío o neoliberalismo, corresponde a un estado de avance del sistema económico que supone que el capital ya ha penetrado y determina todo ámbito humano desde el social al cultural, incluyendo las políticas de Estado, y regulando de manera determinante las relaciones humanas. Es una época en que entendemos que el sistema económico neoliberal, ha instalado un sistema absolutamente regulado por el mercado financiero, por la bolsa de acciones, por transnacionales, por el poder de Estados Unidos por sobre las otras potencias, que ha transformado la relación entre el trabajo y el capital, y de este modo reconfigurando las relaciones sociales, de producción, afectivas e identitarias.

Volvamos unos siglos atrás para entender cómo se llega al posmodernismo. El siglo XIX tenía como baluarte al progreso de la sociedad y del ser humano; tenía la plena confianza en que a través de la ciencia y tecnología el hombre iba a poder perfeccionarse teniendo siempre en la mira el futuro como la promesa de la felicidad. El proyecto moderno cae luego de dos guerras mundiales donde las ciencias y la tecnología se unieron y crearon armas, destrucción y millones de muertes. La relación se invierte: la confianza en la ciencia y la tecnología no conlleva al progreso, sino a la destrucción. Cae el proyecto moderno, caen los valores asociados a esto y podemos entender como Lyotard a la posmodernidad como una época donde caen los metarrelatos. El gran relato de la modernidad cae tras un espectáculo terrible.

Como consecuencia, a nivel del sujeto, no se puede seguir hablando de un sujeto centrado o mónada. Jameson se refiere al fin de este sujeto de esta forma: “en cuanto a la expresión y los sentimientos o emociones, la liberación que se produce en la sociedad contemporánea de la antigua anomia del sujeto centrado puede significar, así mismo, no sólo la liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al ya no estar presente un yo que siente.” (36) Las vanguardias son unas de las representaciones agónicas del espíritu moderno, según esta perspectiva. En ellas la angustia, que se ejemplifica con *El Grito* de Munch⁵, era todavía posible de representar -recordemos que esta obra de arte es producto de la desazón que causa la alienación-. Luego de esto, ya no. “Esto no significa que los productos culturales de la época posmoderna carezcan totalmente de sentimientos, sino que ahora tales sentimientos flotan libremente y son impersonales, y tienden a estar dominados por una peculiar euforia.” (Jameson:36) Por esto mismo, Jameson no habla de afectos sino de ‘intensidades’, es decir, un grado menor y menos definido de sentir. Esto se explica, en parte, porque el mundo ha perdido su profundidad, y de pronto, “amenaza con convertirse en una piel lustrosa, una ilusión estereoscópica, una avalancha de imágenes filmicas sin densidad.”(Jameson:53) Amenaza con convertirse en simulacro. El mundo posmoderno se hace incomprensible para el sujeto, y como efecto, no podemos comprender qué sentimos ni menos aún sentir por el otro. Para Jameson, esto sucede porque “los sujetos

⁵ Aunque se haya hecho a finales del siglo XIX, esta obra se considera como antecedente directo de lo que se conocerá como existencialismo en las vanguardias.

humanos que irrumpimos en este nuevo espacio, no nos hemos acompañado al ritmo de esta evolución; a la mutación acontecida en el objeto no le ha acompañado, hasta ahora, una mutación equivalente en el sujeto. Aún carecemos del equipamiento perceptual para enfrentarnos a este hiperespacio” (Jameson:58).

Lipovetsky, en *La era del vacío*, habla de la apatía de esta era, o de la indiferencia total. Habla de un tipo de desierto que ya no tiene que ver con la angustia de las vanguardias ni el nihilismo de Nietzsche, sino de “otro tipo de desierto, de tipo inédito, que escapa a las categorías nihilistas o apocalípticas, y es tanto más extraño porque ocupa en silencio la existencia cotidiana.” (Lipovetsky:35) Este desierto es el de la apatía. Cuando ya todas las instituciones pierden su estatus y su capacidad de mantener sus proyectos a flote, de generar comunidad -la caída de los metarrelatos- los valores entran en crisis y las personas pasan de la angustia y el nihilismo, a la indiferencia total, las cosas ‘pasan a importar un bledo’.

“Desconectando los deseos de los dispositivos colectivos, movilizándolo las energías, temperando los entusiasmos e indagaciones relacionadas con lo social, el sistema invita al descanso, al descompromiso emocional.” (Lipovetsky:37) La comunidad se ha acabado, ya no hay algo a que podamos llamar un colectivo, un sistema valórico común, la sociedad neoliberal invita a la idolatría por uno mismo, al consumo, al narcisismo o, como dice Eagleton: “el sujeto posmoderno está compelido a sacrificar su verdad e identidad a su pluralidad”, o dicho de otro modo, todo el mundo “se ha convertido en consumidor, mero receptáculo del deseo.” (Eagleton:135)

El sujeto posmoderno “sólo supone una indiferencia ante el sentido, una ausencia ineluctable, una estética fría de la exterioridad y la distancia”. (Lipovetsky:37) Por eso la imagen icónica que resalta Lipovetsky de la posmodernidad es el Narciso, o sea, un ser que se preocupa solo por sí mismo y por sus placeres; sus relaciones con los demás se basan en la indiferencia o en términos de ganancia (qué gano yo estando con el otro), que, no menor, se articula como otra de las características del sistema económico: todo se transforma en mercancía. “En un sistema organizado según un principio de aislamiento “suave”, los ideales y los valores públicos sólo pueden declinar, únicamente queda la búsqueda del ego

y del propio interés, el éxtasis de la liberación “personal”, la obsesión por el cuerpo y el sexo: hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público.” (Lipovetsky:42) Estos cambios que sufre el sujeto posmodernos están, en su mayor parte, condicionados por la instalación de un sistema que invita a la desconexión, al consumo, a la despreocupación. El capitalismo comienza a extender sus redes por todo el mundo, metiéndose en la fibra de todos. Nos encontramos hoy, en la etapa ‘más pura’ del capitalismo.

Me pasa, en lo personal, que tengo muy mal valorado al posmodernidad, porque el sistema económico que lo sostiene es feroz. Muy criticable. Pero también, como dice Lukács, en tiempos de crisis es donde el arte y la literatura deben ser baluartes de resistencia y develar las injusticias de la época. Esto yo lo veo en la narrativa de Zambra. Veo que la literatura se conecta con la política, no para guiar a la humanidad, o quizás Zambra no escribe pensando en que puede salvar a la humanidad -como diría Lukács- sino para explicarse a él mismo repensando ese tiempo de la niñez y ver a qué hemos llegado en el hoy.

-) Los ‘nuevos realismos’ y la ‘vuelta a lo real’ en la contemporaneidad

Este cambio epocal que he venido describiendo repercute en las representaciones simbólicas. El realismo no puede seguir siendo el mismo porque las condiciones han cambiado. Si lo que entendemos por realidad cambia y se ve afectada por la posmodernidad, también cambiará los modos de representación de la realidad. Dentro de este panorama que puede parecer desolador surge una línea teórica que propone que las construcciones estéticas de la novela contemporánea de hoy corresponden a “nuevos realismos”, que se alimentan por la ambición de representar el propio presente como ‘la vuelta a lo real’.

Luz Horne ve que la tendencia a hacer nuevo realismo se ha incrementado por el aumento de la pobreza y desigualdad social, causas directas de un sistema neoliberal, basado en la explotación de los países del tercer mundo, llevándose todos los frutos de la

productividad hacia afuera, hacia los bolsillos de los inversores extranjeros, impidiendo el desarrollo de los países productores a costas del enriquecimiento de las grandes potencias económicas. O, como dice, Schollhammer “la urgencia de relacionar el arte y la literatura con los problemas sociales de la exclusión, de la miseria y de la violencia o por motivaciones mercadológicas o motivada por la búsqueda de convertir la literatura en potencia política y ética” (9) Para él, “mientras el realismo histórico surgió ligado a una visión utópica de una sociedad justa y organizada racionalmente, el foco de los escritores de hoy es estrecho, fragmentado, particular y, en algunos casos, preocupado con la denuncia y la intervención política y ética en aspectos marginales y locales de las injusticias, violencias y miserias que caracterizan nuestro mundo contemporáneo” (Schollhammer:2).

Con el cambio en el modo de representación se refieren, ambos, a la obsolescencia de las características del realismo decimonónico. En un mundo posmoderno, movilizado por el neoliberalismo, la fragmentación cobra relieve. Nuestra novela es un claro ejemplo. Hay un personaje que rememora su infancia pero a partir de la ruptura y el fragmento, siendo un relato que se intercala entre el presente y el pasado, pero aunque tal intercalación no existiera, esta no sería una historia coherente ni lineal. El personaje, nuestro narrador, sufre también las consecuencias de habitar esta época. Incluso no tiene nombre, y sin embargo, eso no impide una particularización del mismo sino que revela las nuevas formas de construcción de personajes en la contemporaneidad. Nuestro personaje se identifica mediante la indexicalización del relato, concepto y análisis que veremos en el capítulo siguiente. Él, ya no es un sujeto alienado ni angustiado, sino un sujeto descentrado, narcisista, y también fragmentado, que en el intento de representar su pasado recurre a un relato no-lineal y también a la alteración de ese pasado, porque lo que importa, en esta novela, no es llegar a la memoria como tal, sino el trabajo, el proceso de re-memorar.

La novela usa técnicas posmodernas, claro que sí, pero no con la función de alabar el posmodernismo sino todo lo contrario. Pero, para entender en qué contexto se escribe la novela de Zambra hay que considerar procesos históricos del país que son importantes a la hora de plantear un análisis.

-) Escenario dictatorial y postdictatorial nacional: “manjar predilecto para la literatura”⁶

En septiembre de 1973 se bombardea la Moneda a los ojos de una ciudad desbordando en pánico, gritos y llantos. Los tanques y los militares pasan a dominar las calles, al mismo tiempo, el miedo va llenando las casas, para luego ser llenadas de muertes, desapariciones y dolor. Este hecho histórico marca un quiebre cultural en el país a nivel afectivo, económico, del que aún no nos recuperamos. Incluso en nosotros, los que nacimos en los noventa, ya en los gobiernos de transición. Nosotros somos hijos de los jóvenes que vivieron la dictadura. Somos conscientes que desde ese 11 de septiembre nos cortaron algo y nunca pudimos recuperarlo. No solo las relaciones entre pares cambiaron por miedo a la delación, por peligro, por seguridad, sino cambió con la instalación, experimental, del sistema neoliberal. Se privatizó hasta lo que no debía privatizarse, como el agua, la educación, la salud.

El ejemplo de la instalación de un sistema económico, que en el ‘73 estaba en pañales, es un claro indicador de cómo este factor, el económico, el del capitalismo avanzado, modifica toda la vida en sociedad, todo lo que podemos llamar posmoderno. Jameson puede ser de ayuda si pensamos que dijo lo siguiente: “esta cultura posmoderna global -aunque estadounidense- es la expresión interna y superestructural de toda una nueva oleada de dominio militar y económico de Estados Unidos en el mundo. En este sentido, como a lo largo de la historia de las clases, la otra cara de la cultura es la sangre, la tortura y el terror.” (22) Recordemos que Estados Unidos participó activamente en la concreción de dictaduras a lo largo de Latinoamérica. El revés de la instalación del régimen neoliberal es el uso de la fuerza.

Desde un lado afectivo, esta es la época de la indiferencia, de la crisis del amor, del ocaso de los afectos, como dijimos brevemente unos párrafos más arriba. Pero en Chile, esto no solo se produjo por satisfacer a un ego narcisista, a eso hay que sumarle el miedo al poder dictatorial.

⁶ (Rojo: 291)

Luego del triunfo del No, en Chile se instala una pasajera alegría y unas fuerzas esperanzadoras. Se piensa, con tierna ingenuidad, que ahora, en democracia, se hará justicia, se condenará a Pinochet y a todos sus secuaces, se sabrá dónde están los detenidos desaparecidos. Nada de eso pasó. Pinochet murió en libertad, en un gran funeral, con jóvenes que lo saludaban como si fuera un general nazi. Cada mes sueltan a un preso de Punta Peuco a escondidas, sin salir en la tele. Es una gran burla. Lo que es peor a nadie le interesa, o ya no interesa tanto, un comentario en Facebook y mi conciencia está tranquila. Para Grínor Rojo, luego de 17 años en dictadura triunfó en Chile “la banalidad de los medios y, a través de los medios, en la conciencia de un público estupidizado, embrutecido por su constante exposición a la comfortable placidez de lo inocuo” (11).

Podemos ubicar la escritura de Zambra dentro de esta pincelada histórica. Zambra nace en dictadura, en septiembre de 1975, dos años después del golpe, y comienza a escribir en el despertar de este siglo; su debut literario fue poético, pero luego cambia a la narrativa. Este libro, *Formas de volver a casa*, es del 2011. Digo esto porque la historia que cuenta Zambra es la de su infancia y la de su procesamiento en la época actual. Esta escritura, se nos muestra en la narración, no es para nada simple.

Sergio Rojas habla de esta narrativa, la de los hijos⁷, como la de unos autores que escriben para poder recordar. La justificación que da para escribir de este modo es la siguiente:

“El proceso de la transición política chilena traza una historia que si bien desde una perspectiva de análisis estrictamente político podría exhibir

⁷ Fue el mismo Zambra que inauguró esta forma de decirle a la narrativa de los que vivieron la dictadura siendo niños: *la literatura de los hijos*. Lo hizo cuando escribía reseñas y artículos en diarios de circulación nacional. En ese momento lo definió como la literatura que producían los hijos de los padres que vivieron la dictadura. O sea, ponerse como en un segundo lugar (decir que son “los hijos” implica que son los hijos de alguien) no es para nada casual. Esta narrativa es la de los personajes secundarios, que en su infancia se sentían ajenos a lo que pasaba a su alrededor, tanto al acontecimiento histórico, pero también lo que esto causaba en el hogar que provocaba los silencios, las omisiones, las mentiras. Estos hijos empiezan a escribir cuando adultos y lo hacen siempre remitiendo al hecho, explícitamente o alegóricamente, que marcó sus vidas: la infancia en dictadura, por eso la mayoría de los narradores son niños -o adolescentes-. Pero no solo desde vivir directamente algún hecho violento y represivo, sino más bien del descalabro que la dictadura causó en todos los ámbitos de la vida, sobre todo las relaciones afectivas. Los padres en esta narrativa, por ejemplo, no son ningún modelo a seguir. Siempre se presentan como personas que no toman saben tomar bien decisiones, que generalmente actúan por el “mal menor” pero que es mal al fin y al cabo. Como padres que no se interesan, tampoco, por llegar a sus hijos, por saber lo que realmente sienten. Se pueden considerar dentro de este grupo a Alejandra Costamagna, Álvaro Bisama, Nona Fernández, Leonardo Sanhueza, entre otros.

necesidad y coherencia, comporta a la vez una radical ruptura. No se trata solo del tránsito institucional desde la dictadura a la democracia, sino que implica también la discontinuidad entre el potencial de subjetividad que se generó en dictadura -la convicción de que la realidad podía llegar a ser radicalmente diferente de lo que era- y el hecho de que precisamente ese potencial no podía tener lugar en el presente neoliberal.” (Rojas:234)

La caída de los metarrelatos en el espacio chileno, como condicionante de la posmodernidad, es el escenario propicio para el surgimiento de narrativas que se cuestionen su crecimiento en dictadura, para que se cuestionen su pasado, revivir traumas, en un orden neoliberal que no invita a la reflexión sobre la memoria, sino a satisfacer necesidades en el presente. La desilusión que provoca la transición en Chile, es caldo de cultivo para una generación que se sintió ajena a los hechos cuando eran niños y que ahora tiene la necesidad de enfrentar lo que significó su infancia en dictadura. Lo hacen creando un relato que muestra más la construcción de la memoria que la memoria como producto, y que funciona como contra-relato de la historia oficial, de la que se sienten ajenos. Estas subjetividades se aferran a quiénes ellos eran cuando niños, por eso, rescatan la cotidianidad del pasado, hechos anecdóticos; de alguna manera, le dan sentido a la reconstrucción de su memoria. Por eso, Zambra y los demás narradores de la literatura de los hijos, recuperan la memoria desde la intrascendencia del presente a partir de la cotidaneidad del pasado. Son ajenos a la gran historia, pero tampoco pueden acceder a una memoria colectiva porque no hay. Rojas lo dice así: “es como si en ese cotidiano se hubiese encriptado esa “gran historia” que falta, como si el cuerpo de lo cotidiano estuviese constituido por las esquirolas de un gran estallido.” (241)

Esta historia, la de la novela, es una pequeña historia, una mínima historia que, justamente, se construye en base a los recuerdos de infancia de un adulto. Recuerdos cotidianos, vulgares que contienen (o encriptan en ellas) la gran historia. El camino que le queda a esa subjetividad que no se siente representada en la “gran historia”, es la construcción de un pasado “tramado desde los afectos y sentimientos que en el presente son parte constitutiva de esa conciencia que emprende el trabajo de recordar.”(Rojas:243) Nuestro narrador, en sus aventuras de adulto, se propone escribir una novela, intención que

se desata a partir de una historia que le cuenta Eme, su ex. Ella estaba acampando con unas niñas en el patio de la casa y los adultos las llamaban que ya era tarde, que había que entrar, ellas se quedaban con más ganas jugando. Hasta que dejaron de sentir los gritos, y la niña ve que los adultos lloran con la noticia de un atentado en la radio. Eme piensa desde adulta que “los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos tan importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber ni comprender” (Zambra *Formas*:56).

Rojas dice que la memoria colectiva se descompone en estas memorias individuales, que no “difieren especialmente entre sí por sus “contenidos” o interpretaciones del pasado, sino por el carácter personal, incluso íntimo, de sus respectivas vivencias, en las que se expone paradójicamente un pasado común” (244) Este pasado, el de su infancia media traumática, se construye a partir de las esferas privadas, de las anécdotas pequeñas que cada uno de los narradores vive.

En un mundo posmoderno, el rescate de lo cotidiano es un frente de batalla que construyen los autores. Se posicionan frente al olvido creando un relato donde se plasma el arduo trabajo que implica recordar. Zambra escribe contra el olvido como un acto político. Porque como bien dice Jameson, “toda postura frente a la postmodernidad en cultura también es, a la vez, y necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política ante la naturaleza del actual capitalismo multinacional” (25) La postura está, implícita, pero está. Nosotros estamos tratando de decir que estas novelas son realistas, pese a los cuestionamientos de esta estética y a la diferencia que se puede establecer entre la representación en el siglo XIX y ahora, en plena postmodernidad. Grínor Rojo dice que estas novelas son realistas por el fuerte enlace referencial que mantienen con un hecho histórico -la dictadura-, pero, que para dar cuenta del desmadre que ha ocurrido en el país “sobredimensionan las tintas de su ‘realismo’ y avanzan de esa manera hasta rasguñar la costra de lo permisible” (59). En el siguiente capítulo, el final, dirigiré el análisis para apuntar sobre esos rasguños que hace la reformulación de Zambra contra lo permisible, y también, dar una lectura de por qué lo hace, cuál es el fin de plantear una reformulación realista.

Capítulo III. La reformulación realista en *Formas de volver a casa*

Encuentro necesario, antes de empezar, comentar por qué el Realismo, por qué elegí esta línea de análisis y no otra. Cuando leí la novela por primera vez, fue muy evidente que dialogaba con una corriente literaria de otra época y pensé que esta novela quería pronunciarse en contra de ella; pero con las siguientes re-lecturas me cuestioné esto, y descubrí que más que plantearse como la contraparte de esa corriente, esta novela se pronuncia como una reformulación. Esa corriente es el realismo -sorpresa-. Bueno y ¿por qué pensé eso? Daré unos ejemplos ahora:

Cuando Eme, la ex pareja de nuestro narrador, le dice que termine la novela de una buena vez, él responde “no lo sé” y luego, en sus reflexiones a la hora de escribir, piensa que espera una voz, “una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme. O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito.” (Zambra *Formas*:55). Ahora que lo pienso, siento que esa voz antigua, novelesca y firme, es la voz (o el estilo narrativo) con el que uno piensa en realismo clásico; una voz imparcial, objetiva, como la que pensaba Auerbach de Flaubert. Pero, para nuestro personaje, sin embargo, no hay tal posibilidad de llegar a esa voz narrativa. La suya, en cambio, es fragmentaria, no es lineal, a veces tampoco causal; y sin embargo siente atracción por esta voz, por lo que se presenta esta otra opción, esta otra *forma* de hacer realismo: la de estar en el libro, de permanecer en él, la de perseguir imágenes que se están escapando de la memoria y poder capturarlas, retenerlas aquí. Esto es lo que domina la representación en *Formas de volver a casa*, el reencuentro de nosotros con un narrador que quiere, a veces, de manera desesperada, aparecer en la novela.

Sentí que el autor siempre estaba dialogando con la estética realista, de manera crítica muchas veces, como una relación complicada. Los intertextos que menciona, por ejemplo, tienen mucho que ver con una visión particular de representar la realidad. Por ejemplo, *La Batalla de Chile*, documental de Patricio Guzmán sobre el escenario convulsionando antes del golpe, durante el golpe, y cuando cayó la dictadura. Lo peculiar es la manera de grabar el documental, ahí mismo mientras las cosas suceden, grabando el suceso en directo; con la

cámara en la mano, la imagen vacilante por correr, por escapar. De repente hasta aparecen los realizadores y se escuchan sus voces. Trata de representar y aprehender el hecho histórico en su totalidad a través de pequeñas tomas, que pueden ser bastante erráticas por las exigencias del momento. Este documental quiere dar una imagen de la realidad que no se cuestione, quiere ser un documento, porque lo que registra no es ficción, es un hecho histórico serio y fundamental para entender el hoy del país.

Pensé eso mientras leía la novela, pensaba que no es casualidad que intertextos como este se mencionen. Y, no es azaroso, nada en la novela lo es, que el narrador mencione su experiencia escolar con *Madame Bovary*, que sabemos, es la novela cúlmine del realismo moderno para Auerbach (donde se consolida la estética realista decimonónica), y más encima, que la experiencia del narrador con esta novela no haya sido placentera: “no tuve paciencia con las descripciones. La prosa de Flaubert simplemente me hacía cabecear” y terminado en una prueba con un 3,6. El realismo es algo que conmueve a nuestro narrador, pero no es el camino que le acomoda, no responde a ese estilo, aunque sí rescata algo de la novela de Flaubert. Al comentar el método con el que podían pasar el examen del libro con buena nota, los compañeros más grandes les recomendaban saberse los nombres de los personajes menos relevantes para el ítem de identificación de personajes: “había cierta belleza en el gesto, pues entonces éramos justamente eso, personajes secundarios.” (Zambra *Formas*:58). Después, cuando el narrador ya es adulto, piensa en Berta, piensa en esa niña que su mamá encontraba tan fea, en esa niña en la que su papá deposita todas sus esperanzas, pero de todos modos falla en su pronóstico. Piensa en esa niña que juega sola en el jardín mientras la madre es el foco principal de la novela. Ambos, Emma y nuestro narrador, son secundario, ambos jugaban en el jardín mientras los padres eran el centro; este es el intento del narrador de reencontrarse con su papel y darle un sentido a su infancia a través de una escritura que plasma el ejercicio de la memoria. De estar tras bambalinas a ser el protagónico de la novela⁸.

⁸ En *Formas de volver a casa* el narrador menciona en reiteradas veces que en su infancia estaba inmerso en la novela de los padres; se refiere, en mi opinión, a que en su inocencia, ellos niños, no tenían idea de qué pasaba y sus padres eran los que enfrentaban vivir en dictadura realmente porque tenían conciencia de ello. Entonces ‘novela de los padres’ podría entenderse como el ‘orden de los padres’, en cambio, ‘novela de los hijos’ como contrapartida y deconstrucción de la novela de sus padres, como un rehacer de esa memoria, esta vez, desde el adulto que fue niño y ya ha perdido toda su inocencia hace rato.

Ahora, abordaré el problema de la representación en *Formas de volver a casa* haciendo un análisis de la representación en la novela según lo que revisamos en el marco teórico del primer capítulo. Pero antes, haré mención de elementos estructurales de la novela que considero importantes para el desarrollo de una lectura sobre ella.

Formas de volver a casa tiene dos series narrativas que se cruzan en un punto: el protagonista, las ganas del sujeto de estar en la novela. Hay una serie, que es la que abre el relato, donde el protagonista es un niño que se enfrenta al terremoto del año 1985. Esa serie, o línea, es la historia de ese niño pequeño -y luego adulto-, maipucino, que esa noche del terremoto conoce a una persona que será importante en su vida: Claudia. La segunda serie es de un adulto que está tratando de escribir una novela. La novela es la que leemos en la primera serie. La novela se divide en cuatro capítulos: “Personajes secundarios”, luego “La literatura de los padres”, “La literatura de los hijos” y por último “Estamos bien”, donde los *Personajes secundarios* y *Literatura de los hijos* corresponden a la ‘novela’ de nuestro protagonista y *La Literatura de los padres* con *Estamos bien* serían el ‘diario de vida’ del personaje.

Ya es llamativo que si juntamos los capítulos por serie los que se refieren a la novela son nombres que remiten a un segundo grado de algo, segundo grado de vivir la historia, de ser los hijos y los personajes secundarios, los que crecieron detrás del escenario. Y los nombres de la serie del escritor dan cuenta de una idea más conformista de la historia, algo como “esto es lo que me tocó y tendré que aceptarlo por la buenas o por las malas”.

No lo decimos porque sí. Al comienzo ya nos aparecen cavilaciones del narrador que dirige la serie ‘novela’ que escribe nuestro narrador, de la siguiente forma: “a veces pienso que escribo este libro solo para recordar esas conversaciones” (Zambra *Formas*:14). O sea, el narrador de esta serie reconoce que lo que cuenta forma parte de un ‘libro’, de una novela, y por eso, por ser una novela, podemos inferir que lo que se cuenta es ficción. O intervenciones como la que sigue: “Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiese existido.” (Zambra *Formas*:53), donde es explícito el carácter ficcional de esta. Mientras, en la otra serie, el escritor que está narrando la novela habla de ella y se refiere a esos escritos como un diario (“Semanas sin

escribir en este diario” [162]). El problema de la representación va cobrando forma, lo vamos detectando.

La novela es la de los padres porque ellos vivieron, en primera persona, la destrucción de este país. Ellos sabían y entendían, mientras los hijos tenían que aprender a ser niños, sus silencios los protegían, sus omisiones eran sus aprendizajes. Nuestro narrador creció cuando Chile ‘se caía a pedazos’, pero él estaba aprendiendo a hablar. Esa noche inaugural en la novela, la del terremoto, es clave para nuestro protagonista. Primero, este hecho se encuentra en la ‘novela’, pero al cierre de la gran novela nos encontramos con otro terremoto, el del 2010, y nuestro personaje recuerda esa noche del ‘85, recuerda a su padre bromeando y a gusto con los vecinos del barrio, dice: “Mi padre también celebraba el chiste. Estaban allí para que no tuviéramos miedo, pero no teníamos miedo. Eran ellos los que tenían miedo. De eso quiero hablar. De esa clase de recuerdos.” (Zambra *Formas*:150)

Ellos vivieron la dictadura siendo niños lo que nos dice que, en verdad, no tenían idea de nada, se daban cuenta de algunas cosas pero nada en concreto, dice nuestro narrador de cuando era niño: “Vivíamos en dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo, nada impedía pasar el día vagando lejos de casa.” (Zambra *Formas*:23).

Nuestro niño, tan niño, tan inocente tenía esta opinión de Pinochet: “para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes”, pero cuando grande lo odió “por hijo de puta, por asesino” (Zambra *Formas*:21).

Por eso pienso, que esta novela no quiere ser solo un juego entre lo que es ficción y realidad, entre lo que sí es real en esta novela y lo que es mentira; esos artificios están ahí para darnos una versión de lo que pasó en dictadura y cómo estos niños se transforman en adultos que están más o menos no más, que no están conformes, no pueden decidir, y de repente parece que estuvieran a la deriva y muy, muy perdidos. Esta recreación ficticia es la que le sirve al narrador para pensarse a sí mismo.

A continuación observaré cómo esta novela se apega a la representación realista como una reformulación, porque claro, Zambra no narra en las mismas circunstancias que

Flaubert, por ejemplo, y tampoco creo que quiera hacerlo. Se apega al realismo como una perspectiva narrativa, no como una estética fija que responde a un tiempo histórico determinado, sino como una que lo trasciende. Y, ¿por qué le sirve el realismo a Zambra? Pretende responderlo a continuación revisando tres apartados que refieren a la construcción de la novela -representación, personajes y temas- y dar una visión de la respuesta para luego terminar redondeando en las conclusiones.

a) Escribir es mostrar la cara: sobre la representación en *Formas de volver a casa*.

Sabiendo esto, creo que ya puedo empezar a discutir con el marco teórico del Realismo. Primero, sabemos por Auerbach que Stendhal comenzó a escribir en una época de su vida marcada por la miseria y el desacomodo que sentía; ese no era su tiempo, lo sentía ajeno, y como respuesta a tal estado de ánimo agarra el lápiz y comienza a escribir. El 'realismo moderno' tiene su primer genio en él, y Stendhal agarra todo su material de la inconformidad con su época, para plantearnos un sujeto que responde y se entiende a través las condiciones históricas de su época. Lo planteo como característico de Stendhal aunque es una marca del realismo el ser críticos de su tiempo, para interceder y poder hacer algo fuera de la novela. Como las ideas de Lukács, o lo que propone Schollhammer acerca de la denuncia en tiempos de crisis según el primero, y en tiempos posmodernos, violentos y socialmente desiguales según el segundo. Ahora, Zambra escribe desde la inconformidad, cómo dudarlo. Todos los nombres de la *literatura de los hijos* escriben desde ahí, la literatura los cobija y pueden dar un pequeño aporte con sus historias. La inconformidad parte de un hecho histórico -la dictadura- pero no se queda solo en eso, sino que se extiende hasta ahora por cómo se ha procesado luego este hecho catastrófico en la transición política, y luego, en los años que Zambra escribe. Pues, simplemente, no se ha procesado. Ellos, estos escritores, luchan contra el olvido; *no olvidar*, esa es la premisa, porque aun en democracia se siguen cometiendo crímenes que atentan contra los derechos humanos.

A pesar de que la novela no esté fechada ni aparezcan marcas temporales, la línea histórica es sumamente clara. Podemos deducir de cuándo se está hablando. Que no tenga

fechas no es suficiente para decir que la representación es vaga, lo que sí se puede pensar en la fragmentación del relato como consecuencia del uso de técnicas posmodernas.

La reconstrucción que el narrador hace de su infancia se construye mediante el fragmento⁹, sobre pedazos de memoria que refieren a hechos anecdóticos, que no logran construir un relato lineal, ni llegar a la memoria tal cual. Construir de esta manera su historia implica dos cosas: por un lado, se entiende como consecuencia de lo que Jameson dice de la posmodernidad, es decir, pensar históricamente una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente. Las relaciones de causalidad ya no son necesarias, y sin embargo -y este sería el otro punto- este narrador, que escribe como un contra-relato al discurso de la “gran historia” o historia oficial, hace el intento de reconstrucción de su infancia motivado por los vacíos que dejó en él su niñez. Con esto me refiero a que, al posicionarse en contra del discurso histórico oficial, el narrador rescata escenas íntimas, familiares, y cuando lo hace se apega a una reformulación realista, por la fuerte relación con el referente¹⁰ de estos fragmentos y por la conexión con lo real que se da mediante la indexicalización del relato -que revisaremos más adelante en detalle-.

En la misma línea podemos ver si aquí hay una crisis que el realismo ayude a comprender. Recordemos que para Lukács la novela realista era más importante cuando se atravesaba por una época de crisis, porque esta era capaz de guiar a la humanidad, de evolucionar y superar las injusticias que el sistema produce. Pienso que sí hay una crisis en la novela sustentada en el quiebre afectivo producido por la dictadura, el sistema económico y la posmodernidad. Hay varias crisis en verdad, una política, que obliga al sujeto a olvidar su pasado promoviendo un borronamiento sistemático de los vejámenes de la dictadura, una económica por la violencia institucional que ejerce el sistema y atenta contra la posibilidad de recordar del sujeto, y así... Pero la que más me interesa es la crisis que se produce en el lado afectivo del sujeto porque el narrador-protagonista es uno

⁹ Me refiero a la idea de fragmento de Blanchot. Es decir, como “el que orienta, al que lee, en dos direcciones, hacia atrás y hacia adelante” (Blanchot:199), lo que nos da la idea de que el fragmento es fragmento de algo que no lo era, de una anterior totalidad, y también de algo que podría ser, una totalidad nueva. En este caso, el fragmento es de la memoria que se ve impedida de recuperar por la infancia del personaje, y la totalidad nueva sería a la que apunta la reconstrucción de la misma.

¹⁰ Para Grínor Rojo el fuerte enlace con lo referencial con la dictadura permite que la esta novela sea considerada como realista.

que gusta de aparecer y controlar su relato donde entran en juego varios factores que dificultan lo que se propone como tarea. Ya lo hemos dicho, crecer en dictadura fue instalando traumas y trabas en las identidades de estos personajes, por lo que cuando adultos estos personajes están solos, están desesperados por establecer lazos, por amar y ser amados, por estar protegidos, porque odian a sus padres y, sin embargo, son a los primeros que llaman cuando pasa un terremoto. Al mismo tiempo, en Chile, cambia el sistema económico y pasa a ser un modelo neoliberal, que, para Sergio Rojas, es incompatible para re-pensarse porque el sistema no invita a tal reflexión, sino al consumo e idolatría por uno mismo -como diría Lipovetsky-, a la desconexión de los aparatos colectivos y a la apatía. Este estadio del capitalismo, es el condicionante para hablar de posmodernidad. Factores que juntos reordenan el sentido de los afectos, cómo se organizan y cuál es su objeto. Esta nueva manera de sentir se caracteriza por el desgaste en las relaciones humanas, por el predominio de 'intensidades' y no ya de afectos. Pienso que pese a que nuestro narrador no puedan amar parece no molestarle, es como si le pasara por encima. Lo que le molesta de la ruptura con Eme no es que no esté ahí como su compañera de vida, sino que no pueda leerle los pasajes de su novela, que no pueda opinar sobre ella. Esto lo pone ansioso, porque Eme ya no está ahí para él. La meta que conocemos del narrador es terminar su novela. Pero en el proceso nos encontramos con una reconstrucción fragmentaria que es indicador de que la posibilidad de hacer memoria se ve impedida. Quizás porque escarbar en la memoria no ayuda al narrador a superar sus traumas de infancia, son solo una guía, un empujón. Hay otra manera de ordenar los afectos donde lo primero que se cubre es el ego narcisista. Esto es lo que Jameson llama 'el ocaso de los afectos', en un tiempo donde, como dije más arriba no se puede entender al sujeto como mónada sino como descentrado, donde los afectos ya no funcionan del mismo todo una vez que hay una liberación de los mismos al no haber presente un sujeto centrado. Pero, no es que no hayan afectos, sino que ahora se puede hablar de intensidades, de sentimientos que flotan libremente y son impersonales; son como destellos de sentir y no tienen el mismo arrastre ni impacto en el sujeto de lo que se supone que el afecto así. Las intensidades son, de este modo, la

reordenación de los afectos en la posmodernidad. Por eso, nuestro narrador se convence de que ama a Eme, y sin embargo, es solo para saciar sus intereses.

Pongamos de ejemplo la relación que Julián mantiene con Karla, presente en *La Vida Privada de los árboles*, segunda novela de Alejandro Zambra. El narrador nos dice de Julián que “en vez de amar a Karla 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” (Zambra:125). Había amado el simulacro de amor, la intensidad del amor, pero no el amor en sí. Julián no puede llegar a pensar en Karla en su alteridad, sino como lo que le produce a él, ‘la posibilidad del amor’. Julián es el perfecto ejemplo de un sujeto posmoderno narcisista: “Concentrado en sus clases y en la idea fija de su libro, Julián pasó de largo por episodios cruciales en la vida de Karla: no reparó en la avidez con que ella esperaba, cada noche, llamadas telefónicas muy largas o tal vez muy breves- no preguntaba quién llamó, qué quería, dónde vas, o bien preguntaba, pero sin énfasis, aceptando, de antemano, las evasivas y los portazos.” (Zambra:126). Queda claro que Karla tenía razón, Julián sí era un *conchatumadre*. Era indiferente a los cambios que experimentaba su pareja porque él estaba preocupado en su libro. Se refugiaba en sus metas en vez de compartirlas con su “amada”. Los tres personajes principales que Zambra construye en sus novelas son parecidos. Se podría decir incluso que tienen la misma personalidad, pero distintos nombres. Los tres son escritores, están conformes con su vida, pero no felices, y actúan como movidos por un impulso casi instintivo. Y, los tres tienen mucho que decir acerca de su infancia. Por eso considero pertinente colocar este ejemplo acá. Ambos son apáticos, en el sentido que propone Lipovetsky, sentimiento motivado por un sistema que invita al descompromiso social y que afecta y ‘ocupa en silencio nuestra vida cotidiana’, como por ejemplo, las relaciones amorosas de estos personajes, Julián y el narrador de *Formas de volver a casa*.

Habiendo hurgado en el cambio de los afectos motivados por un proceso que afecta globalmente la contemporaneidad que tienen como consecuencia una búsqueda o rescate de la memoria imposibilitada o truncada, pasaremos a hablar sobre el componente político de la novela.

En este caso, creo que Zambra no escribe con el ímpetu que lo hace Lukács, no creo que al escribir sienta que la novela ayudará a guiar a la humanidad; creo que quiere ayudar, sí, porque sin duda hay un mensaje político, pero ayuda desde su trinchera, desde su pequeña trinchera aportando con un granito de arena en contra del olvido.

Los ‘nuevos realismos’, en especial desde las ideas de Schollhammer, nos ayudan a entender el componente político en estas narrativas contemporáneas a pesar de surgir en la posmodernidad que muchas veces es blanco de críticas por su exceso de vaciedad y de desconexión con la cara mala del neoliberalismo (v.g.: pobreza, violencia, desigualdad, consumismo). Lo caracteriza como la ‘urgencia de relacionar arte con los problemas sociales’, como si la novela, preocupada por la denuncia e intervención social, a través del uso de técnicas narrativas que traen el contexto hacia dentro de la obra, y situar así, a la propia obra como una fuerza transformadora de la realidad. Más adelante volveremos sobre este punto.

Siguiendo con las ideas de Lukács sobre el realismo, pasaré a revisar el reflejo artístico. Para refrescar la idea diré que la representación lukacsiana tenía que dar cuenta de la ley general y el caso particular en una unidad espontánea en el lector. En *Formas de volver a casa* el caso particular es el del transcurso de vida de un cuarentón que quiere terminar una novela. Un caso particular muy problemático porque esa porción de vida, que es larga en término de años -40-, no se representa a cabalidad, son solo pedazos de su infancia, episodios de su adultez. La fragmentación, la pérdida de un relato unitario y coherente, también es síntoma de la posmodernidad. Para Lukács, el reflejo está mediado por la mente que crea y sus condiciones de clase, de género, de raza, etc, podemos pensar, en este caso, que el narrador, que también es escritor, plasma esas condiciones en la novela que nos presenta. Haber nacido en dictadura, por ejemplo, crea traumas en él y luego, impide la construcción de una memoria lineal.

La novela nos presenta un estado epocal: un personaje adulto que quiere escribir una novela porque su pareja -ahora ex- le contó una historia de pequeña; lo que desata en él hacer el mismo ejercicio recordar imágenes, fragmentos, que se le escapan, como él mismo dice: “perseguir imágenes esquivas y repararlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas”

(Zambra *Formas*:55) La novela es así: su ejercicio de recordar se basa en fragmentos, en pedacitos de su infancia que se articulan pero no para dar un sentido claro y coherente, sino más bien nos muestra la imposibilidad o la dificultad de acceder a la memoria en su presente. Ahora bien, tampoco cumple con el estilo que se apega al detalle del que habla Watt, cuando equipara la novela realista con un procedimiento judicial. Se viene otro ejemplo a la mente. En esa etapa oscura y vergonzosa llamada adolescencia, cuando una se enamoraba perdidamente de un muchacho y pensaba que él era el hombre perfecto, solía ser sometida a un interrogatorio del tipo: ya, ¡cuéntame todo!, ¿cómo se llama?, ¿dónde vive?, ¿qué hace?, y... ¿adónde fueron?, ¿cuánto rato estuvieron? Algo así. Parecido es lo que describe Watt del procedimiento judicial. Se equipara al lector con un juez que quiere saber todos los detalles del qué pasó, incluyendo circunstancias de tiempo, lugar, detalles que permitan contar una historia coherente.

Volviendo a Lukács, el caso particular está: es este narrador, y también podemos desprender las leyes generales, dentro de ellas las contradicciones de su época. Eso lo comprobamos fácil porque a través de lo que los personajes sienten, o cómo actúan, podemos ver cómo los ha afectado su infancia. Por ejemplo, Claudia, un personaje parco, media fría, casi que se va arrancando de la relación que podría haber tenido con nuestro narrador. Creo que es porque recién está escarbando en su memoria, y reflexionando sobre sus traumas para recién, bordeando los cuarenta, empezar a trabajar activamente en ellos: “Y entonces pensé que mi madre había muerto hacía diez años, que mi padre acababa de morir, y en vez de honrar silenciosamente a esos muertos yo experimentaba la imperiosa necesidad de hablar” (100). Claudia después de décadas de pensar y sentir que estaba en la novela de los padres, puede empezar a escribir la novela de los hijos -si seguimos la misma terminología que utiliza el narrador-. El mismo narrador constantemente apela a su condición de personajes secundarios, de los niños que están tras bambalinas esperando su turno y cuando les toca salir al escenario se dan cuenta de que todos se fueron, porque esa novela, la de su infancia, no es su novela, es la de sus padres. Entonces, cuando los niños crecen y los adultos envejecen, los niños -ahora adultos- pueden empezar a escribir su

novela, su historia, su memoria, con la ‘imperiosa necesidad de hablar’; este tiempo es su oportunidad, se corren las cortinas para que aparezcan de una buena vez en el escenario.

Lo vemos en la novela. Lo vemos, por ejemplo, cuando esa noche del terremoto del ‘85, el narrador, hablando desde su niñez, nos dice: “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” (Zambra *Formas*:16). Se reunieron alrededor de una fogata improvisada y alimentada por los muebles de ellos mismos, en una plaza maipucina. Mientras los niños se acomodaban en carpas a jugar, lejos de los adultos, haciendo cosas de niños, y las niñas en una carpa aparte jugando con muñecas. Nuestro narrador aburrido de estas niñerías se aleja y va a ver a los adultos, una vez allí se da cuenta de lo raros que son, de por qué su padre luce tan feliz y hasta lanza algunas bromas cuando él, su hijo, nunca lo ha visto tan chistoso. La dictadura cambia la manera de relacionarse en comunidad, se pierden los lazos (creo que desde ahí que ya nadie habla con sus vecinos, he aquí el origen): a nuestro narrador pequeño le parece muy raro verlos a todos juntos, ni siquiera los conocía a todos, pero a pesar de no conocer sus rostros, puede ver que todos ellos sí tenían miedo. Ese miedo de estar haciendo algo incorrecto, cuando lo malo era estar juntos, compartiendo, eso ya era peligroso. No es fortuito, tampoco, que se junten en la plaza, lugar reconocido como espacio de diversión infantil, sin embargo, ahí deciden instalar el improvisado campamento. Como si los adultos se robaran todo el protagonismo de los niños, y claro que pueden si esta es su novela, no la de sus hijos.

Otro ejemplo. En la ‘novela’ Claudia invita a pasar a nuestro pequeño narrador a su casa, se queda sorprendido porque “entonces, nadie esperaba eso. Cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable”. (Zambra *Formas*:30). Pasa por lo mismo, por motivos de seguridad se deja de confiar en el otro. Es muy extraño que alguien invite a un desconocido a su casa, a nuestro narrador su madre no lo dejaba ni invitar a sus compañeros del colegio. Fuera de la seguridad de la propia casa del narrador, él mismo puede conocer a Claudia. La casa como un espacio seguro, donde reina el poder paternal, protector, pero también como espacio autoritario, de una visión sesgada, donde se acuñan los traumas que terminarán afectando el crecimiento del narrador.

Sí, hay reflejo artístico, pero distinto. La representación que hace el personaje de su historia está altamente permeada por factores que hemos mencionado ya, como el neoliberalismo, la posmodernidad, la dictadura, y sin embargo, lo que nuestro personaje hace es acercarse tímidamente a su infancia, desde anécdotas, a veces hasta re-elaboradas que le puedan dar un sentido a su infancia. Como dice Rojas, esta novela no se trata de la memoria misma, de poder acceder a ella, intacta, sino del proceso, o del trabajo de hacer memoria, ahí es donde está puesto el foco. Entonces, las leyes generales que se pueden observar en la novela están filtradas por las experiencias cotidianas de nuestro narrador, que, aunque puestas en una escritura muy subjetiva, aún se pueden desprender y sustraer desde las entrañas de ella. Y finalmente, el narrador se acerca a la estética realista porque es la que le sirve si quiere plantearse como contra-relato a la historia oficial, porque la fuerte conexión con el referente es necesaria si el narrador se refiere a su infancia, porque la verosimilitud en esta novela no está puesta en juego, y porque no se quiere distanciarse de la realidad sino darle una vuelta y ver quiénes eran ellos, los personajes secundarios, cuando pasó todo esto en el país.

Pasaré ahora a otra idea sobre la representación realista del marco teórico, esta vez es el turno de discutir la idea de Auerbach a propósito de Flaubert: la confianza en el lenguaje, pero lo enlazaré con Watt cuando habla de un estilo detallado como si de un ‘procedimiento judicial’ se tratara.

Creo que si una idea no puede aplicarse en nuestra novela es, de todas maneras, la confianza en el lenguaje tal como Auerbach describe hablando de Flaubert. Recordemos: “un realismo imparcial objetivo, impersonal”. Ninguna de esas tres aristas se da acá, ninguna. Nuestro narrador, que controla la representación, aparece a cada rato metiendo la cuchara, interviniendo y mostrándose. Por ejemplo cuando la hermana le pregunta al narrador sobre la novela que está escribiendo, él duda, no quiere contarle, pero lo suelta: “Le digo que de Maipú, del terremoto de 1985, de la infancia.” (Zambra *Formas*:81) La hermana de nuestro escritor le pregunta por qué no aparece en el libro, él dice “para protegerte”, y ella le pregunta si acaso él sale, su respuesta: “Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la

mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme.”(Zambra *Formas*:82). Esto que se podría tomar como una máxima en la escritura del narrador, lo podemos considerar como un cambio que toma sentido si nos acercamos a los nuevos realismos. Las técnicas para representar la realidad han cambiado parejo con el tiempo que habitamos por lo que un narrador imparcial, objetivo e impersonal, ya no tiene tanto sentido en este tipo de narrativa que busca tener una fuerte conexión con el mundo extratextual *como si* la novela pudiera alejar dentro de ella algo del orden de lo real, y justamente, según Schollhammer, para tener un efecto allí afuera, en este caso, pienso, una lucha contra el olvido, o contra el olvido que propone la historia oficial acerca de la dictadura y las marcas que dejaron en el país, desde círculos íntimos. Por eso, el autor muchas veces integra índices, como los de su propia producción que acabamos de leer, en la narración.

O cuando el narrador dice: “Escribo desde la casa de mis padres. (...) Es el viaje de la novela, el viaje de vuelta que hace el protagonista, asustado, al final de esa tarde larga donde sigue a la supuesta novia de Raúl. Escribí esa escena pensando en un viaje real, más o menos a esa edad.” (Zambra *Formas*:74). Una escena que efectivamente aparece en la ‘novela’. Tampoco cumple con la característica de ser impersonal, aquí hay un sujeto y está en su novela, ya tomó *la decisión de no protegerse*.

b) Acerca del personaje en el panorama posmoderno, neoliberal y posdictatorial nacional

Es ilusorio pensar que si hablo del personaje no estoy hablando de la representación porque el personaje es un modo de representar. Analizaré al narrador de nuestra novela, según los criterios de Watt sobre individualización, de Lukács sobre el “tipo” y tendremos que introducir otros conceptos teóricos como la performatividad y la indicialidad desde ‘los nuevos realismos’.

Retomemos un poco lo que Lukács dice del tipo: sabemos que el tipo condensa en sí todas las determinaciones históricas, entre ellas las contradicciones de su época sin perder su individualidad. Pero no se trata de representar la medianía, pues el tipo no está al medio

en el camino entre las generalidades y la particularidad, sino que se conforma en una unidad espontánea a los ojos del lector. ¿Podrá nuestro personaje considerarse un tipo? Veamos. Sabemos de él que en el presente de la narración es un adulto de clase media, fumador, medio depresivo, medio abúlico, que no le gusta tanto su trabajo y que además está lidiando con cómo representar su infancia. Es una persona insatisfecha e inconforme con su vida. Le falta algo. Creo que lo que le falta es reconciliarse con su pasado; su infancia como su piedra de tope. Como ejemplo podemos ver que, al final, Eme decide no volver con él. En el fondo, él tampoco quiere, pero Eme es mejor que estar solo. Es mejor vivir con alguien que no te hace feliz que estar solo. Ese tipo de razonamiento es el que se pretende enmendar, quizá inconscientemente, porque como propuesta explícita esta novela quiere indagar en la infancia del personaje para poder explicarse su mediocridad actual, bajo la premisa que él mismo nos entrega y es necesario rescatar: “que el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto” (113) Ese otro lugar es sacar su infancia del olvido, y trabajar activamente para superar sus trabas, hacer el desplazamiento de la literatura de los padres a la literatura de los hijos, de dejar de ver a sus papás como los culpables o enemigos y darse cuenta que ellos no tuvieron la culpa, que son igual de víctimas que él. Sabemos que sin pasado no hay futuro, entonces, al recabar en su infancia, el protagonista vislumbra sus traumas, los expone y funciona, en cierto modo, como un ejercicio de sanación.

El “tipo” se desarrolla de manera parecida a la teoría del reflejo artístico, ambas se basan en una dialéctica, en una oposición de fuerzas entre caso particular y caso general -o ley-. Ya revisamos la representación según Lukács en la novela, ver al “tipo” no debería ser radicalmente distinto. Por lo que sabemos, este hombre cuarentón sí condensa en sí las contradicciones de su época, en ese sentido, la novela es capaz de mostrar otros niveles de realidad, más profundos y más difíciles de ver. Según Grínor, las novelas de posdictadura chilena acrecientan y complementan las posibilidades del tipo lukasciano, veremos por qué. Claramente, este es un sujeto que se siente incómodo con el sistema. Él nace en dictadura, al mismo tiempo cuando se instala en Chile el primer ensayo del modelo económico neoliberal. Aquí se privatizó todo y el sistema económico se instaló como el ente que dirige

las políticas de gobierno. De pronto, cambió todo. No solo se vivía en un escenario de violencia terrible y miedo, sino que al establecer un nuevo sistema que privatizó la salud, la educación, etc., cambió la vida cotidiana totalmente. El narrador nace justo cuando Chile está dando un vuelco completo, ‘mientras el país se caía a pedazos’. Claro, era un niño y no se daba cuenta, pero sus papás sí, y lo criaron mientras afuera de la casa se establecía un régimen del horror.

Pero hablar de personaje se complica si hablamos de la individualidad desde Watt, de hecho, integraremos ahora los postulados de él sobre las innovaciones que sufre el tratamiento del personaje en la novela realista para ver lo mismo, si nuestro personaje se puede considerar como parte de una reformulación realista. Nuestro personaje elige no tener un nombre. Pero no es algo que solo lo implica a él, del mismo modo sus personajes no tienen apellido, y a la pregunta de su hermana de por qué no aparecía ella en la novela, él responde que es para protegerla, pero, en cambio, sus padres sí aparecen. Hay varias cosas que decir con respecto a esto. Es llamativo que el narrador elija que sus personajes no tengan apellidos ni nombres, es decir, corta de cuajo la relación de estos personajes con sus padres porque el apellido está ahí para relacionarnos con un origen, es nuestra identificación genética con quienes nos engendraron. El narrador problematiza este vínculo: “Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellido. Es un alivio.” (53). Pero creo que, además, esta evasión de filiación tiene que ver con que esta pretende ser la novela de una generación a partir de una individualidad, quiere ser representativo de todos estos adultos que crecieron en dictadura y para hacer eso, él, como portavoz de una historia, una historia común, se amputa de nombre y a también a sus padres. En cambio, Claudia, que viene a ser la representante del dolor de una época, que el narrador considera como la versión más honesta y más real de la dictadura, tiene el honor de tener un nombre, al igual que la familia de ella.

La necesidad de un nombre propio, de la particularización nominal, tal como lo entendía Watt, al parecer desaparece. Y sin embargo, es posible reconocer rasgos identitarios en el personaje, claramente delimitado. Lo importante es entender el por qué de este cambio y lo analizaremos bajo el concepto de performatividad de los nuevos realismos

y revisando aspectos del posmodernismo. Creo que por esta integración de nuevas formas de representar al personaje Grínor dice que en esta narrativa se acrecientan las posibilidades del tipo lukasciano.

La extrañeza que nos puede producir que nuestro personaje principal no tenga nombre se disipa un poco si pensamos que para Lipovetsky la posmodernidad se caracteriza como una época donde se alaba la idolatría por uno mismo, reflejado en la figura del Narciso. Al final no es que desaparezca, sino que busca otra manera de aparecer y construirse, por lo mismo, es tan autorreferente tanto en aparecer en el relato, a cada rato, pero también las cosas que cuenta, como sus anécdotas de infancia, y también la invención de Claudia y su familia, para mí, satisface las necesidades de un ego narcisista¹¹. Desde el camino de los ‘nuevos realismos, Schollhammer dice que hablar de realismo hoy no significa aceptar la premisa representativa de la estética reconocida del realismo, es decir, una realidad modelada literariamente, más bien, parece haber hoy una “sorprendente vocación realista” que se conjuga con una “experimentación modernista -en el sentido de ‘vanguardista’- de formas expresivas”(2). Premisa que permite, por ejemplo, considerar realista esta novela a pesar de ser altamente autoficcional, metaliteraria, fragmentaria y juguetona, y considerar al personaje como parte de esta corriente incluso al carecer de nombre. El efecto de realidad se da por aspectos performativos de la escritura literaria mediante aspectos indexicales que actúan como elementos de deconstrucción de la estructura tradicional de la novela, al integrar índices del orden de lo real que desestabilizan la frontera clara de lo que es ficción/realidad. Lukács por ejemplo, tiene confianza en el lector al decir que siempre tendrá presente que lo que se le presenta como novela es ficción. Pero no sé si ocurra lo mismo con esta novela. Alguien me dijo una vez que no sabía que leía cuando leía a Zambra, si estaba leyendo algo que había pasado de verdad o algo ficcional; claro, era alguien que no estudiaba Literatura, por lo que es interesante pensarlo desde este punto: ¿cuál es el sentido de la integración de los índices?,

¹¹ Me refiero a la necesidad de inventar un capítulo entero de su infancia para narrar esta escritura de su memoria como un ejemplo verídico de lo que pasó en dictadura, menospreciando su propia experiencia por no tener muertos en su familia, ni desaparecidos ni historias emocionantes.

postulo que es parte de la reformulación que hace Zambra del realismo, una nueva forma de representar al personaje.

Hablando del personaje y la metaficción, Schollhammer dice que ciertas novelas “pueden ser entendidas como la puesta en escena de instalaciones performativas del “yo” autoral (...) son elementos de una indexicalización del relato, índices reales que proyectan su propia sombra en el texto y permiten el pasaje de un realismo descriptivo para uno performativo” (6). O sea, la conexión con lo real que permiten que estas novelas se puedan considerar realistas no se da ya por la representación sino por su aspecto performativo, construido, por ejemplo, a través de los índices que deja el autor en el relato, cosa que sucede en *Formas de volver a casa*. Para Horne la autorreferencialidad también permite la apertura performativa. Es necesario dejar constancia de que el recurso metaléptico es una ilusión, *como si* la representación que se crea es real sin ignorar el hecho de que es ficción.

La metaficción¹², es decir, narrar utilizando datos de la vida real es una técnica narrativa que Schollhammer y Luz Horne detectan de las vanguardias, pero que en la narrativa contemporánea se usa con otra función que ya no es desestabilizar y poner en claro los límites del lenguaje; aquí se hace emerger lo real desde el texto, pasar del orden simbólico a lo referencial, como si el texto pudiera ser parte del orden de ‘lo real’, “que el texto encarne algo de la materialidad propia del hecho.”(Horne:111) La autorreferencialidad se hace explícita en esta novela: “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla”. (Zambra:66). Bajo esta declaración se construirá el personaje, es decir, esta concepción de la escritura es la de mostrar la cara, hacer aparecer a quien escribe, lo que significa, para él, apelar constantemente a su experiencia de vida real.

Según Horne, la autorreferencialidad permite la apertura de la novela hacia lo performativo, que se puede entender como un *estar haciendo* permanente, un proceso inconcluso. En boca de nuestro narrador: “es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar este tiempo.” (Zambra:55) La metalepsis la distinguimos cuando

¹² Genette dice de la metaficción que es una “transgresión al umbral de la representación”, porque los límites entre realidad y ficción se difuminan cuando el autor real alimenta a su personaje con su vida, cuando la ficción es nutrida por elementos de la realidad. Dice que “la conducta metaléptica está motivada por la *ilusión* consistente en tomar como realidad la ficción y tiene por contenido el traspaso ilusorio de la frontera que la separa”.

detectamos ciertos índices, como por ejemplo, que nuestro personaje estudiara en la Facultad de Filosofía de esta universidad -al igual que Zambra-, que en su niñez viviera en Maipú -al igual que Zambra-, etc. Para Horne este recurso literario viene a afirmar la conexión de estas literaturas con lo real, lo que permite que se puedan designar como realistas. En palabras de Schollhammer, “el aspecto autobiográfico se introduce aquí como una indexicalización de la creación del relato; la historia debe ser escrita en proceso, abierta.” (9) Así, crear la ilusión de que el texto pudiera tener algo de lo real, técnicas que se piensan como denuncia, una denuncia que salga de la realidad textual y pueda cambiar algo de lo real.

La performatividad nos permite distinguir a nuestro narrador protagonista como un sujeto individualizado porque nos muestra que este personaje es único a través de los índices que va dejando en conjunto con las marcas de producción que deja en el texto. Los índices nos permiten pensar en la nueva individualidad del personaje en la novela realista contemporánea. Hemos dicho que al carecer de nombre puede pensarse que puede ser cualquiera (que es distinto a pensar que un personaje individualizado pueda representar a toda su generación), pero no es así, él se representa a sí mismo, individualmente, lo podemos asegurar por la cantidad de índices que empiezan a aparecer y que comienzan a configurar su vida, su infancia como una experiencia particularizada.

Siguiendo la teoría del signo de Peirce, el índice es aquel que tiene un vínculo existencial con aquello que representa. Indica la presencia del referente en sí mismo. Lo que encontramos en *Formas de volver a casa* es una ficcionalización de aquella indicialidad, *como si* tuvieran un vínculo real con lo que representan, queriendo emerger del texto, el paso de lo simbólico a lo real. Para Rojo, la integración de índices de realidad tiene que ver con “apelar a recursos que saltan por sobre los bordes de la literatura, tales como la inserción en medio de la materia ficcional de documentos efectiva o pretendidamente dignos de crédito y con los que se prueba la absoluta veracidad de lo que se quiera contar” (59), claro, en esta novela, no hay tales índices de documentos reales, pero sí hay índices de topónimos, de datos autobiográficos; después dice que “poco importa cuáles sean los orígenes de la información, lo que se busca al incluirla es conseguir el

efecto de la verdad documental” (64). O sea no están ahí para ser juzgadas, si son o no son reales -o documentos-, están ahí cumpliendo esa función de verdad. Creo que la indexicalización se entiende a partir de la función que tienen estos recursos literarios en esta narrativa: la de integrar lo real en el texto como si este pudiera alcanzar el orden extratextual; comprometer la escritura al desafío del índice y hacer de ella un medio de intervención sobre aquello que representa ficcionalmente.

La novela descansa mucho en anécdotas que parecen poco importantes, por ejemplo, nombres de pasajes, de lugares, etc. Sin embargo, la aparición de estos índices no son para pasarlos por alto; esta seguidilla de recuerdos inocuos son, los que finalmente, constituyen la novela del narrador, la novela de su infancia, y de su infancia en Maipú. Lo que quiero decir es que se pueden pensar como banales, pero no lo son en lo absoluto. “Calles con nombres de personas, de lugares reales, de batallas perdidas y ganadas, y no esos pasajes de fantasía, ese mundo de mentira en que crecimos a la rápida” (Zambra *Formas*:65). Con esas palabras el narrador describe el lugar donde creció: un lugar de fantasía porque, claro, él vivía en el pasaje Aladino. A pesar del chiste que puede contener hacer tamaña afirmación, sería iluso pasar por alto que esconde un trasfondo amplio que ya hemos anunciado. La infancia del protagonista se vive como una época rara, ajena, donde estos personajes secundarios creían que tenían el personaje principal, pero no estaban ni cerca de tenerlo. Por eso dice que vivió, sus años de niñez, en un mundo de fantasía, a Claudia le cuenta que vive en los pasajes de mentira, en cambio ella que vive en Neftalí Reyes, ella vive en los pasajes de verdad. Se puede hacer la conexión entre la infancia ‘de mentira’ de nuestro narrador al no haber enfrentado los dolores de la dictadura; en cambio, Claudia, que vive en los pasajes de verdad, ha vivido la cara real de la dictadura, el dolor, la separación, etc. Hemos dicho que Claudia y su familia son una invención del narrador, un recurso que le sirve para poder explicar su pasado. Él viene de una familia sin muertos, sin torturas, sin desapariciones, episodios que considera fundamentales si quiere hablar de su pasado, el que coincide con la dictadura. De alguna manera, su historia le queda chica, por eso inventa tanto, para tratar de acercar su infancia, sus memorias a la “gran historia” que le es ajena. “Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiese existido. Al

comienzo dudaba de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia.” (Zambra *Formas*:53) Claudia y su familia viene a simbolizar lo que el narrador debía haber vivido, pero que, por azar quizás, no lo vivió. No solo muestra a Claudia y su familia, escondiéndose y escapando de la represión, sino que el reconocimiento de este hecho, de que esta familia sí pasó la dictadura sufriendo -no como él- es cuando adulto ya.

Detengamos un poco en la idea del narrador de que esta sea la ‘novela de una generación’, según las ideas de Grínor Rojo. Para él, esta novela muestra el atropello e indefensión de la existencia de la vida cotidiana al interior de un país sitiado. Esta experiencia traumática une a estos narradores de la posdictadura y sus narraciones pareciera que fueran pensadas “como crónicas generacionales, de ficciones (...) pero de ficciones reforzadas por una carga testimonial que gravita sobre los mensajes que ellas comunican con el peso suficiente para determinarles el carácter” (34). Lo que dice, a mi entender, es que esta novela (él habla del ‘sistema de novelas de postdictadura, pero, por los alcances del caso, me refiero solo a *Formas de volver a casa*), se construye como una falsa crónica generacional, porque, aunque aspire a ser representativa de una generación, la ficción es alimentada por una experiencia tan íntima, tan particular y familiar, que pierde ese impulso y solo se conforma como una memoria -fragmentaria- individual. Luego, al analizar la novela de Bisama, *Ruido*, Grínor revisa en más profundidad su idea. La novela de Bisama se construye por una narrador que apela a un “nosotros”, un narrador de primera persona plural. Y dice algo muy lindo de ella: “una novela autobiográfica y poética acerca de cómo la vida es arena que se nos va entre los dedos, cómo el tiempo sin tiempo del limbo infantil se contamina, cómo la inocencia se ensucia, se pierde y se muere, y cómo todo eso es un manjar predilecto para la literatura” (291), porque recordar “es narrar, o dicho más precisamente, es hacer que el recuerdo adquiriera sentido pleno por medio de la narración” (291). Nuestro personaje está sumamente consciente de que aunque a veces plantee esta como una novela generacional, siempre está escribiendo desde su subjetividad, “que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia.” (Zambra *Formas*:105)

c) Sobre los temas de la representación en la reformulación

Este último apartado lo revisaremos bajo la línea teórica de Auerbach sobre la democratización del espacio literario, y Levine, que habla de la emergencia de problemas seculares impulsados por un nuevo orden económico basado en el dinero.

Para Auerbach la apertura del realismo a la representación de clases medias y bajas se dio por los movimientos sociales que, por primera vez, conforman una masa. Ese hecho permitió, la integración de otras clases como actores sociales en la política y capaces de cambiar algo, permitió que la novela las integrara en su representación de manera seria, no ya cómica; tanto como la emergencia de un nuevo sistema económico que permite que personajes como el de *Rojo y Negro*, de Stendhal, puedan ascender en la escala social. El tema fundamental es la ampliación de los temas (objetos) de representación. De modo que para el realismo decimonónico es vital la representación seria de la mesocracia puesto que nunca antes se había hecho. En *Formas de volver a casa* no es de importancia qué clase social los personajes pertenezcan porque según Jameson, la posmodernidad se caracteriza entre otras cosas por la disolución de la frontera entre alta y baja cultura, y también, pienso yo, porque el modelo económico actual, el neoliberalismo, no fomenta el modelo a seguir del hombre que parte de cero, que se construye a sí mismo. El modelo del *self-made man* ya no es válido ni un modelo a seguir en la posmodernidad. Podemos pensar con Lipovetsky que esta época es la de la libertad plena porque el sujeto es posible de hacer lo que quiera, pero como dice Levine, el sujeto es libre, con la salvedad de que lo es solo si tiene los medios para ejercer tal libertad. Y la mayoría de la gente no los tiene. La necesidad del mercado de crear necesidades, que van cambiando y mutando a medida que se satisfacen conlleva a vivir manejados por ideas neoliberales del consumo.

De este modo la novela de Zambra es una crítica a tal funcionamiento del mundo. Su postura es totalmente crítica a su época; el narrador no la hace explícita pero lo podemos deducir. Una respuesta, primero, al sujeto egocéntrico o Narciso. Nuestro narrador busca la

manera de darle un sentido a su presente recurriendo a las escenas de los personajes secundarios (independiente de que la memoria, como producto final, no esté asegurada, que de todos modos lo haga no deja de ser un gesto político). También como respuesta a su presente. El último capítulo, que se llama “Estamos bien” nos puede dar varias pistas. Cuando sucede el terremoto, sale de su casa al jardín a ver qué pasaba y su vecino le pregunta si están todos bien en su casa, él responde sí, estamos bien. Esa mentira blanca, esa mentira que da a entender de que no vivía solo sino con una familia, probablemente una esposa y un par de hijos, nos da a entender la necesidad del narrador de rastrear su pasado, reconocer sus traumas para trabajarlos y ver por qué no tiene una familia cuando le gustaría. Porque acto seguido va a la casa de su expareja a ver cómo está y cuando se da cuenta de que está bien, desde la vereda de enfrente, decide volver a casa. Luego, llama a sus padres y su madre le dice que se quede por allá, que mañana vaya a la casa, que ellos están bien y se la pueden arreglar solos. Se da cuenta de que sus padres sin él funcionan bien. Que quizás la esta ya no es la novela de los padres, esta es su novela, esta es su vida y él es el protagonista de ella, y sin embargo está estancado porque algo, su infancia, lo ata al pasado. Por lo menos sus papás se tienen a ellos, se hacen compañía.

Luego piensa en los muertos de ese día y los de mañana, y dice “en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo” (Zambra *Formas*:164) Quizás esto puede describir la intención de nuestro narrador en cuanto a temas. Por un lado, su oficio de escritor como algo insuficiente y necesario, por eso la novela trata de desentrañar la infancia del narrador y termina finalmente dándonos flashazos en formas de imágenes cotidianas, fragmentarias, que no logran articular un relato lineal ni causal, y también, la importancia de esas imágenes, de las escenas cotidianas donde aparece la familia, la casa de los padres, los amigos del barrio, los compañeros de colegio. La novela termina del siguiente modo: “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” (Zambra *Formas*:164). Como dice Sergio Rojas, la posibilidad de hacer memoria para este narrador se abre solo a través de estas imágenes cotidianas, que constituyen

memorias íntimas. Por eso su infancia, sus padres, su vida en Maipú constituyen, en conjunto, los temas de la novela.

Sabemos ya, que nuestro narrador creció en las calles de Maipú, comuna de clases media por excelencia. Estudió en un colegio que conozco muy de cerca, porque mi papá estudió ahí, que queda a un costado de Camino Melipilla, en Cerrillos, y luego se cambió al Instituto nacional, liceo símbolo de la meritocracia. La madre de nuestro niño maipucino es dueña de casa, no sé qué hacía el padre, pero en un momento dice algo como que todo lo que tiene lo ha ganado con esfuerzo, que a él nadie le ha regalado nada (bueno, en verdad, esto lo inventa nuestro narrador, pero no debe estar muy alejado de la verdad). Son una familia normal, dentro de todo, donde los padres importantes, claro está, en la crianza de su hijo y luego cuando adulto igual. El narrador siente un poco de rencor con ellos, por cómo lo criaron, mantienen una relación extraña, la madre le confiesa que su vida mejoró cuando él se fue de la casa. Según lo que hemos venido diciendo en todo este capítulo que esta novela se construye a través de problemas seculares. Es un adulto tratando de escribir una novela, el problema se complica, no por el dinero, pero por las trabas que el mismo tiene y que aparecen al momento de contar su historia, la casa en Maipú, sus padres, el colegio. La historia que debe contar es la de su infancia además, y por supuesto, de su familia. De cómo creció, en qué colegio estudió, de sus paseos de niño, etc. Esta secularidad de los problemas y escenas narradas en la novela permiten empatizar de manera más fácil con lo que se cuenta. Aunque para Lipovetsky, probablemente, sería algo negativo del posmodernismo. Me refiero a la desmovilización en el espacio público, que permite el regocijo en la propia subjetividad, ignorando un poco lo que sucede fuera de mí. Sin embargo, lo cotidiano empieza a aparecer como una forma de narrar y también como un frente de batalla hacia el salvaje mundo posmoderno, un mundo hostil que no agrada tanto.

Dentro de su perspectiva teórica Denilson Lopes habla de algo llamado ‘poética de lo cotidiano’ que es “una alternativa diferente” a “lo real inasimilable, irrepresentable (...), sino un real en tono menor, espacio de conciliación, posibilidad de encuentro” en donde los dramas íntimos y psicológicos toman relevancia.” (6) Se refiere a una poética que no se plantee ser irreconocible, extraña, sino un espacio de encuentro en esos espacios íntimos

que se entienden como espacios de resistencia. Según Lopes, “nos interesarían más los mundos de la intimidad, en el que habitar ya es construir, tener la ilusión humana de pertenecer y permanecer por poco que sea”. (Lopes:7) Es esta esperanza de una comunidad posible donde siento que la novela de Zambra se inscribe. Por eso, desde los espacios íntimos como su infancia, su familia, su casa de Maipú, puede reflexionar sobre su vida y qué ha pasado hasta su adultez: su escritura como una trinchera frente a la contemporaneidad que de repente se le presenta como hostil y que atenta con destruir algo que ellos quieren recuperar: su infancia, la memoria.

En las mismas palabras de Lopes: “Esta poética de lo cotidiano, lejos de ser escapismo, se configura como una estrategia a la altura de una ‘sociedad del espectáculo [en que] el poder y el control son discursivamente sutiles, y un contrapunto/contrapeso a un arte que habla demasiado, produce imágenes de más, sin perder la vista de la cuestión ética: “¿qué hacer cuando se está ante una realidad cruel?”” (Lopes:7) En concordancia con lo que hemos estado hablando desde hace páginas *Formas de volver a casa* se plantea como una escritura necesaria para evitar el olvido sistemático que se promueve por la instalación del sistema neoliberal en nuestro país. Zambra, desde su trinchera, desde su escritorio, aunque sea medio despolitizado, escribe desde su subjetividad en nombre de todos sus compañeros, de toda una generación que quedó marcada por un hecho terrible, y que desde hace no más de veinte años se ha hecho consciente de sus traumas y han comenzado a escribir, a narrar y a entregarnos estas novelas. Para Lopes, el desafío de esta estética se ubicaría en una estética del afecto, mientras la contemporaneidad aboga por las ‘intensidades’, en esa misma dinámica se encuentra nuestro narrador. Perdido en las intensidades con respecto a sus sentimientos, a sus relaciones de pareja, a su infancia, a sus padres, pero, incluso en un panorama tan desfavorable, queriendo sentir afectos.

Conclusiones

Cerrando mi informe final me gustaría terminar cerrando mi lectura personal de la novela. Comenzaré respondiendo por qué realismo, por qué Zambra se apega a esta forma. Lo he pensado harto y creo que la respuesta que puedo dar es porque esta forma es la que le sirve a su propósito. Su propósito es inmiscuirse en su pasado, tratando de darle sentido a una infancia que se nos describe como ajena, en un sistema actual neoliberal que no invita a tal reflexión. Es un gesto político por dos motivos. Primero, recordar la posmodernidad implica destruir, aunque sea algo, el sistema o por lo menos plantearse en contra, en mundo que crea necesidad para el consumo y el autoregocijo de uno mismo, donde la reordenación de los afectos produce intensidades, la tarea que se asigna al narrador es política. El segundo motivo tiene que ver más con el escenario nacional, con nuestro país. De donde los continuos gobiernos han promovido el olvido de los hechos que marcaron al país, que hicieron una herida profunda en él de la que aún no nos curamos. Esta novela es una respuesta a eso, a la historia oficial que no incluye estas historias que no les queda otra que configurarse como historias pequeñas, pero que le responden y le hacen cara a la historia oficial. El contra-relato de ellas. Por eso, Rojo dice que esta novela se considera realista por el fuerte enlace con lo referencial, porque frente a tanto que está en contra, aunque no sea explícito, es necesario que se conecte de alguna manera con la realidad.

Y la manera en que esta novela se conecta con lo real, además del enlace referencial, es mediante la integración de técnicas narrativas que nos pueden hacer dudar de si considerarla realista o no. Pero, el cambio en las técnicas lo podemos ver como adecuación del realismo a estos tiempo y a otras necesidades. Por ejemplo, ya no es relevante la clase social a la que pertenecen los protagonistas, porque los valores promovidos por la modernidad y ella misma se han desplazado hacia este mundo posmoderno movilizado por el neoliberalismo. La integración de índices, la performatividad, los temas nos permiten pensar esta novela como realista.

El realismo más que una corriente estanca, trasciende su tiempo, por eso tenemos conceptos como los de Watt y Auerbach donde el realismo se constituye por rasgos formales, que por resultado de una época. En este sentido, no es contradictorio hablar de una reformulación del realismo en la novela de Zambra. La novela, a pesar de que use técnicas que quiebren la mimesis, y tensionen la frontera entre la ficción y realidad, tiene como eje un hecho histórico preciso, por lo que no busca desligarse de la realidad, sino, esta novela es una búsqueda de otra manera de representar la realidad. Un realismo acorde a su tiempo y a las necesidades del autor. La novela integra técnicas posmodernas como la fragmentación, la no causalidad, un sujeto descentrado, y también integra elementos que ‘los nuevos realismos’ caracterizan como los que se enlazan con lo real, como los índices y la performatividad.

Por último, desde el escenario nacional, la novela representa la fragmentación de una historia y el posterior trabajo por recuperarla. Un niño que crece en dictadura, pero que en ese tiempo de niñez, se siente completamente ajeno a lo que pasa alrededor, por lo que, cuando adulto se enfrascará en reanimar todos los recuerdos, motivado por la inconformidad del presente, para tratar de entender quién era él cuando todo esto pasó. De todas formas, esta novela se articula como una postura frente al realismo, frente a la posmodernidad, frente al escenario nacional del país.

Por eso creo que el título de la novela es tan lindo *Formas de volver a casa*, porque se puede pensar la casa como una multiplicidad de cosas que se unen en la intención del narrador de reconciliarse con su pasado traumático. La casa como el espacio regulado por las leyes paternas, la casa como el Chile antes de la dictadura, la casa como el realismo, la casa como el Chile pre-posmoderno. La casa como un espacio de protección, de seguridad, de intimidad que se le arrebató al protagonista por la serie de factores ya enumerados, pero que, años después él busca recuperar. Por eso escribe, la escritura se le abre como opción para volver a pensar en esa memoria truncada, que queda corta, que ‘preguntaban para llenar un vacío’ y que luego, ese vacío se fue expandiendo y poniendo más negro, tanto que cuando adultos no saben hasta qué punto realmente los afectó su infancia. Porque esta es la novela donde los niños, ahora adultos, quieren hablar, porque en su infancia fueron

víctimas, y no lo quieren ser más. De esos niños que se unen por “el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente” (Zamora *Formas*: 122). Esto es lo que dice Sergio Rojas acerca de estas narrativas. Niños, que cuando son adultos, como se les fue negada la posibilidad de acceder y estar en la misma corriente que la historia oficial, rescatan, en su trabajo de memoria, la cotidianidad del pasado, pasado donde ellos fueron los personajes secundarios, los que estaban detrás del telón.

Niños que cuando adultos saben lo difícil que es recordar; que, ahora, cuando son capaces de reflexionar pueden decir que: “creo que a nadie le hace bien tanta proximidad con el pasado. Que el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto” (Zamora *Formas*: 122). De esto es lo que se trata nuestra novela, de buscarle un nuevo lugar al dolor, darle un sentido al vacío que sienten de adultos, reconciliarse con ellos mismos.

A efectos de la extensión límite de este informe no pudimos profundizar en elementos que podrían haber hecho de este trabajo uno más específico y detallado. No incorporamos bibliografía acerca de la memoria ni del trauma, porque en específico se trataba de ver si la novela de Zamora se podía configurar como una reformulación del realismo, si hubiéramos abierto esas aristas el análisis se perdiera un poco de rumbo, y sin embargo, sería interesante revisarlos en otro trabajo.

Para finalizar, me gustaría decir que *Formas de volver a casa* me recuerda a mi infancia, aunque suene medio patudo porque yo nací en transición, me dan ganas de recordar mis escenas secundarias, mis paseos de día domingo, mis castigos y mis malas notas en el colegio. Creo que de eso se trata la narrativa de Zamora, no de instarnos a hacer la gran revolución y derribar el sistema, sino de empezar por *casa*, por uno mismo, de reencontrarse con esas escenitas que nos marcaron para bien y para mal, aunque las malas se quedan mucho más marcadas, y de pensar y reflexionar, y en el caso de los niños que nacieron en los ‘70, de no olvidar para que nunca más pase en Chile lo que ellos tuvieron que ver, oír y sentir.

Bibliografía

Auerbach, Erich. "La Mansión de La Mole". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001: 426-463.

Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Arena Libros: Madrid, 2008.

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós. 1997.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Ediciones Orbis: Barcelona, 1982.

Horne, Luz (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 1996.

Levine, George. "Literary Realism Reconsidered. 'The world in its length and breadth'". *Adventures in Realism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2007: 13-32.

Lipovetsky, Gilles . *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Lopes, Denílson. "Estéticas do artifício, estéticas do real". *Novos realismos. Belo Horizonte*. Editorial UFMG, 2012:147-162. Traducción y notas de Catalina Navarrete para el Seminario de Grado "Realismos y nuevos realismos en la novela brasileña y chilena actual".

Lukács, Georg. "Arte y verdad objetiva". *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966: 11-54.

_____. "Introducción". *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: Siglo XX, 1965: 7-30.

Lyotard, Jean François. *La posmodernidad: (explicada a los niños)*. Gedisa: Barcelona, 1987.

Rojas, Sergio. "Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena actual". *Revista Chilena de Literatura* 89 (2015).

Rojo, Grínor. *Las novelas de la dictadura y posdictadura chilenas*. Vol I-II. Lom Ediciones: Santiago de Chile: 2016.

Schøllhammer, Karl Erik (2012a). “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 39: 129-148.

Watt, Ian. “El realismo y la forma de la novela”,. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1959. Traducción de Luis Vaisman.

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

_____. *Bonsái & La Vida Privada de los Árboles*. Barcelona: Anagrama, 2017.

_____. *Mis Documentos*. Barcelona: Anagrama, 2018.