



Universidad de
San Andrés

Universidad de San Andrés
Departamento de Humanidades
Licenciatura en Humanidades

**Un escritor contemporáneo:
El caso de Alejandro Zambra**

Autor: Joaquín Lascano

Nro. de legajo: 30132

Mentor: Edgardo Dieleke

Buenos Aires, febrero de 2023

Índice

1	Introducción	5
2	Marco teórico	9
2.1	¿Quién es un contemporáneo?	9
2.2	Chile de la <i>Post</i> , país de contemporáneos.....	11
2.3	Metodología e hipótesis.	16
3	Inocencia y reclamo. Las miradas infantiles y adultas de Alejandro Zambra.....	19
3.1	La mirada infantil.....	20
3.1.1	¿Qué es la mirada infantil?	20
3.1.2	El silencio, productor de fantasía y juego.....	23
3.1.3	Calibración de la brújula: descubrimiento de Pinochet	28
3.2	La mirada adulta	33
3.2.1	¿Qué es la literatura de los hijos?	33
3.2.2	La vuelta a la casa y el juicio a los padres.....	34
3.2.3	La navegación del presente.....	41
3.2.4	Sobre la impropiedad de la memoria	47
4	El giro contemporáneo. Las miradas “del archivo” y del poeta de Alejandro Zambra	53
4.1	La mirada del archivo	54
4.1.1	¿De qué hablamos cuando hablamos de archivo?	54
4.1.2	<i>Facsímil</i> , un <i>documento histórico</i>	58
4.1.3	Institución y legislación en <i>Facsímil</i>	62
4.2	La mirada del poeta.....	69
4.2.1	¿Quiénes son los poetas?	69
4.2.2	Los padres desprotegen y los padrastros quieren ser padres	71
4.2.3	“Hay que usar las palabras aunque no nos gusten”	75
4.3	Posibilidades de una mirada contemporánea	82
5	Conclusión.....	85
6	Bibliografía.....	88
7	Anexo	93

Agradecimientos

A Edgardo, sin cuyo apoyo este trabajo no hubiera sido más que una idea. Gracias por el ánimo constante y las correcciones a horas insólitas.

A Lía, Luz, Edgardo y Florencia, quienes me han permitido dar mis primeros pasos profesionales en una disciplina maravillosa. Y a todos los profesores y profesoras del Departamento de Humanidades, por abrirme las puertas a un mundo más rico.

A mis amigos y amigas, quienes han sufrido en demasía mis quejas y sin embargo jamás me dejaron caer; gracias por siempre estar ahí. A Sol, por corregir mi gramática y sintaxis (y poner un límite a mi escritura barroca). A Greta, Sofía, Catalina y Milagros, las mejores amigas y compañeras (humanideidades) de carrera que hubiera podido pedir.

A toda mi familia, por haberme hecho amar a los libros cuando pibe, y por fomentar ese amor ahora y siempre.



Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo caracterizar a Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) como un escritor contemporáneo, entendido desde la definición esbozada por Giorgio Agamben, según la cual el contemporáneo es quien está mejor capacitado para poner en relieve la “oscuridad de su tiempo” citando al pasado. A partir de las novelas *Formas de volver a casa* y *Poeta chileno* – publicadas en 2011 y 2020 respectivamente – y los libros de cuentos *Mis documentos* y *Facsímil* – ambos publicados en 2014 –, analizaremos en particular cómo la contemporaneidad en la obra de Zambra se “construye” a partir de lo que hemos denominado sus “cuatro miradas”: una mirada infantil, mirada adulta, mirada del archivo y mirada del poeta.



Universidad de
San Andrés

Human beings are not made to look too intently at the Medusa head of history – its rage, death and endless suffering.

Robert Pogue Harrison

Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro.

Alejandro Zambra

1 Introducción

El día 11 de marzo de 2022 Gabriel Boric Font, candidato de la izquierda por la coalición Apruebo Dignidad, asumió la presidencia de la República de Chile tras una reñida elección en la que resultó victorioso en segunda vuelta sobre José Antonio Kast, candidato por el Frente Social Cristiano de derecha conservadora. La campaña presidencial de Boric se enfocó, principalmente, en los problemas de desigualdad que aquejan a Chile y en la necesidad de redactar una nueva Constitución Nacional que reemplace la existente, redactada en 1980 durante la dictadura de Augusto Pinochet.

En su discurso inaugural, entre una batería de propuestas para el futuro, su tono conciliador y su estilo más bien programático, destacan dos referencias muy claras al pasado:

Por aquí [Palacio de la Moneda] (...) pasó Balmaceda y su dignidad chilena, Pedro Aguirre Cerda y su ‘gobernar es educar’ (...). Por acá pasó también Eduardo Frei Montalva y la promoción popular, el compañero Salvador Allende y la nacionalización del Cobre, Patricio Aylwin y la recuperación de la democracia, Michelle Bachelet abriendo caminos inexplorados con la protección social. (...) Pero estas paredes también han sido testigos del horror de un pasado de violencia y opresión que no hemos olvidado y no olvidaremos. Por donde hablamos hoy, ayer entraban cohetes y eso nunca más se puede volver a repetir en nuestra historia.

(...)

En este primer año de Gobierno también nos hemos impuesto como tarea acompañar de manera entusiasta nuestro proceso constituyente por el que tanto hemos luchado. Vamos a apoyar decididamente, decididamente el trabajo de la Convención. Necesitamos una Constitución que nos una, **que sintamos como propia, una Constitución que, a diferencia de la que fue impuesta a sangre, fuego y fraudes por la dictadura, nazca en democracia**, de manera paritaria, con participación de los pueblos indígenas, una Constitución que sea

para el presente y para el futuro, una Constitución que sea para todos y no para unos pocos¹.
[el énfasis es nuestro]

¿Por qué Chile habla de su pasado? ¿Por qué el presidente de Chile necesita referirse al pasado para orientarse en el presente²? Estas preguntas pueden responderse desde varias disciplinas diferentes; en nuestro caso, intentaremos abordarlas desde la literatura. En su conferencia “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Ricardo Piglia (1999) propone un ejercicio de reflexión respecto de la relación de la literatura con su entorno y su futuro, que a su vez parte de una reflexión de Ítalo Calvino, que cobra relevancia frente a las preguntas que hemos planteado:

Mi fe en el porvenir de la literatura (...) consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura con sus medios específicos puede brindar (...) [mediante] algunos valores o algunas cualidades propias de la literatura que sería deseable que persistieran. Para hacer posible una mejor percepción de la realidad...” (p. 1)

Además, para Piglia hay otra noción que se desprende de la idea de las propuestas: “la noción implícita de comienzo, no sólo (...) el fin de los grandes relatos (...), sino de algo que empieza (...) y anuncia el porvenir. Propuestas entonces como consignas (...), un debate sobre el futuro, emprendido desde un lugar remoto” (idem, p. 3). En este sentido la literatura chilena contemporánea en general y la obra de Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) en particular, que será el foco del presente trabajo, puede servir como indicio para responder las preguntas que hemos planteado.

Es en este punto que quisiéramos explicitar en qué sentido entendemos la palabra *contemporáneo*. Su definición, al menos en su uso normal y corriente, es sencilla y directa: “Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa” según la RAE³. Pero hay otra definición, elaborada por Giorgio Agamben, mucho más rica y abierta, que permite una investigación más matizada; en su conferencia “¿De qué somos contemporáneos?”, Agamben (2008) define al contemporáneo, a grandes rasgos, como alguien que no encaja

¹ Una transcripción entera del discurso se puede leer aquí: <https://www.nodal.am/2022/03/el-discurso-completo-de-gabriel-boric-al-asumir-la-presidencia-de-chile/> Recuperado el 1 de diciembre de 2022.

² También, en este sentido, podemos referirnos a su opositor y su necesidad de congraciarse con la figura de Pinochet, diciendo “Si Pinochet estuviera vivo, votaría por mí”. En: https://www.cnnchile.com/pais/jose-antonio-kast-si-pinochet-estuviera-vivo-votaria-por-mi_20171109/

³ Diccionario de la RAE: Diccionario RAE: <https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo> Recuperado 19 de febrero de 2023.

perfectamente con su tiempo, y que es capaz de citar al pasado para comprender a su tiempo.

A partir entonces de este último concepto de contemporaneidad, y del marco que delinea Piglia, analizaremos la obra de Zambra, que consideramos despliega una mirada poderosamente contemporánea. Nacido apenas dos años después del golpe de Estado que trajo la asunción de Pinochet al poder, la vida de este escritor -al igual que la de millones de chilenos- está intrínsecamente atravesada por ese episodio extenso de la historia chilena, cuyas repercusiones se siguen viviendo a flor de piel, tal como demuestra el discurso del flamante presidente. Una particularidad que demuestra la obra de Zambra es su afinada sensibilidad en lo que respecta a la problemática de la memoria y la historia, pero no en un sentido general y social (de la Memoria e Historia en mayúsculas), sino más bien enfocado en un formato intimista, familiar e individual, y la relación con el resto de personas que comparten esa historia. Si como plantea Alain Badiou (2017), el siglo XX fue una *Ilíada* subjetiva, “una sucesión ininterrumpida de masacres”, no con rasgos bárbaros sino heroica y épica (p. 53), la literatura de Zambra intenta dar cuenta, a partir de esta mirada intimista y contemporánea, de quienes quedaron bajo esos escombros una vez entrado el siglo XXI.

En este trabajo proponemos analizar, más precisamente, en qué consiste esta mirada contemporánea, cómo esta se manifiesta en la prosa de Alejandro Zambra, y qué nos puede decir la literatura de este autor, no sólo sobre el Chile de hoy – y de ayer, e incluso, de mañana –, sino también sobre las posibilidades de la literatura para cifrar y condensar una mirada desplazada de su contexto. Para este análisis, se trabajará a partir de los siguientes libros: *Formas de volver a casa*, *Mis documentos*, *Facsimil* y *Poeta chileno*, publicados en 2011, 2014 (*Mis documentos* y *Facsimil*) y 2020, respectivamente⁴⁵. A su vez, tomando como inspiración y punto de partida la conclusión del trabajo “Zambra: Hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo” de Tomás Peters (2018),

⁴ En este trabajo nos enfocaremos en las obras de ficción de Zambra, por lo que sus libros de ensayos *No leer* (2010) y *Tema libre* (2018) no serán considerados. Tampoco nos enfocaremos en sus dos primeras obras, *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), ya que consideramos que en ellas no se terminan de vislumbrar claramente estas relaciones entre la memoria privada y la memoria pública que analizaremos.

⁵ No podemos desestimar la coincidencia de las fechas de publicación de sus libros con diferentes hitos sociales y políticos recientes en Chile: 2006 es el año de la llamada “Revolución pingüina”; 2011 vería una reedición de esas manifestaciones -y el surgimiento de Boric como figura de liderazgo político estudiantil-, con una situación similar en 2015; y el año 2019 vería el llamado “estallido social” que continuó -pandemia mediante- hasta el año 2021 y muchos relacionan con la victoria electoral de Boric.

postulamos la hipótesis de que la obra de Zambra no es enteramente contemporánea, sino que en ella se evidencia una construcción progresiva de la *mirada contemporánea*, según la entiende Giorgio Agamben.

El trabajo se organizará de la siguiente manera. En el segundo capítulo se dará cuenta del marco teórico, donde entraremos en mayores precisiones respecto a qué hace a la contemporaneidad y qué particularidades se le pueden adjudicar a la contemporaneidad en el caso chileno -con especial atención a su historia reciente-, presentando a varios autores que trabajan sobre los diferentes aspectos de las políticas de la memoria – que si bien no son el foco de este trabajo, lo enmarcan. Por otro lado, presentaremos la metodología mediante la cual analizaremos las obras de Zambra que componen el corpus del trabajo, en el que también desarrollaremos algunas de las ideas por las cuales consideramos que nuestro trabajo se construye a partir de los cimientos establecidos por Peters (2018).

En el tercer capítulo analizaremos lo que denominamos la “construcción de la memoria” en la obra de Zambra. Con esto nos referimos a la primera etapa de su trayecto hacia su configuración en un escritor contemporáneo, que se evidencia en su novela *Formas de volver a casa* y en el libro de cuentos *Mis documentos*. Este capítulo, a su vez, será dividido en dos miradas a analizar en dos secciones diferentes: una “mirada infantil” por un lado, y por otro lado una “mirada adulta”, que atraviesan a ambos libros.

Finalmente, en el cuarto capítulo analizaremos la segunda etapa en la obra de Zambra, donde consideramos que él se despliega como contemporáneo, aprovechando la(s) memoria(s) de la primera etapa, pero ahora orientadas hacia la construcción de un presente y un futuro. Al igual que el capítulo anterior, este se divide en dos secciones que analizan dos miradas diferentes. En primer lugar nos referiremos a lo que denominamos una “mirada del archivo” que atraviesa al libro *Facsimil*. Y por último, analizaremos lo que llamamos “la mirada del poeta”, que es una parte integral de la novela *Poeta chileno*.

2 Marco teórico

2.1 ¿Quién es un contemporáneo?

Como adelantamos, vamos a enfocarnos en el seminario “¿Qué es lo contemporáneo?” Giorgio Agamben. Aquí, el filósofo italiano parte de las preguntas “¿de quién y de qué somos contemporáneos?” y “¿qué significa ser contemporáneo?” (Agamben, 2008, p. 1) como claves para poder leer a los autores que analizaría en ese seminario. Partiendo de una definición iluminada por conceptos tomados de Barthes y de Nietzsche, Agamben esboza una primera definición de la contemporaneidad:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (ídem, p. 2)

En un primer momento, definir un concepto por su antónimo resulta paradójico. ¿Cómo puede ser que la contemporaneidad se defina por la anacronía de quien la practica? Esto es posible, según Agamben, porque la posición del contemporáneo es de crítica, de análisis, y aquel que coincida plenamente con su tiempo y se deje llevar por él es incapaz realmente de hacer la actividad de un contemporáneo. ¿Y qué actividad realiza el contemporáneo? Enfocarse en ver la oscuridad, no en la luz, de su tiempo; poder “neutralizar las luces de su época para descubrir su tiniebla” (ídem, p. 3-4). Esta actividad no es algo que el contemporáneo pueda decidir hacer o no hacer, sino que Agamben deja en claro que esto es una condición del contemporáneo, “que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo” (ídem, p. 4).

En este sentido, al respecto de las palabras de Boric en su inauguración, Chile parecería ser un caldo de cultivo de contemporáneos: a partir del discurso del presidente pareciera que en aquel país es casi imposible para la población, especialmente hoy, hacer ojos ciegos a la oscuridad de su tiempo. Sin embargo, esa percepción no es lo único que define al contemporáneo; si así lo fuera, Chile estaría poblado por 19 millones de Alejandro Zambras (u otros escritores afines). No, además de esta “visión de la oscuridad”, el contemporáneo está definido por su trabajo, por un imperativo muy específico, por la particularidad de la mirada de un poeta y escritor.

Para ejemplificar el trabajo del contemporáneo, Agamben trae a colación el poema *El siglo*, de 1923, del poeta ruso Osip Mandelstam. En este poema Mandelstam describe al siglo como una gran bestia que nació tullida, frente a la cual el poeta se planta y fija su mirada, con la esperanza de soldar la herida que aqueja al siglo (Anexo I). Según Agamben, este poema no remite tan solo a una reflexión sobre el siglo XX, sino más puntualmente a una reflexión sobre la relación del poeta con *su* tiempo. Es el rol del poeta sanar esa herida, tarea impracticable por el mismo gesto demente del siglo de querer volver hacia atrás y contemplar sus propias huellas (Agamben, 2008, p. 2-3).

A partir de estas características esbozadas, Agamben deduce que el contemporáneo es aquella persona que

Dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder. Es como si aquella invisible luz que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora. (ídem, p. 7)

En paralelo a esta definición de contemporaneidad, también son relevantes las “tres propuestas” que elabora Piglia (1999) para la literatura (y la sociedad) del futuro. Estas funcionan “como consignas, puntos de partida de un debate futuro o, si lo prefieren, de un debate sobre el futuro, emprendido desde un lugar remoto” (p. 3). Estas propuestas que Piglia plantea son: “la noción de verdad como horizonte político y objeto de lucha” (ídem, p. 16); la “idea de desplazamiento y de distancia” respecto a la propia enunciación (ídem, p. 20); y, por último, “la claridad como virtud”, como manera de “enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial” (ídem, p. 25).

¿Por qué resultan tan relevantes para nuestro objeto de estudio? Para Piglia, existe una “relación entre la literatura -entre novela, escritura ficcional- y el Estado (...), una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. (...) [L]a literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado” (ídem, p. 9). Esta relación parte del presupuesto de que el Estado “no puede funcionar sólo por pura coerción” y necesita “construir consenso, necesita construir historias, hacer creer cierta versión de los hechos” (ídem, p. 9-10). Este es particularmente el caso de Argentina, que analiza Piglia, tomando la obra de Rodolfo Walsh como punto de partida: ante la configuración de un relato clínico del deber del Estado (diagnosticar y erradicar una “enfermedad”), el lugar

del escritor se define a partir de “establecer dónde está la verdad (...), descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada” (Piglia, 1999, p. 9).

Atender a estas tres propuestas de Piglia enriquece la definición -tal vez un poco vaga- del trabajo que realiza un contemporáneo, esbozada por Agamben. Es a partir de estas nociones de *contemporáneo* y *contemporaneidad* que hemos esbozado desde las cuales partiremos y que servirán de fundamento para este trabajo. Ahora lo que queda definir es cuál es el contexto en el que se inserta la obra de este contemporáneo, cuál es la oscuridad de su tiempo.

2.2 Chile de la *Post*, país de contemporáneos.

Dado que Piglia se refiere exclusivamente al caso argentino, consideramos necesario primero aclarar las particularidades que presenta la experiencia chilena dictatorial. A diferencia de Argentina, en el caso de Chile su dictadura no colapsó ni perdió toda su credibilidad y apoyo, ni sus principales actores pasaron a la irrelevancia política, y la mayoría de sus partícipes no fueron juzgados por sus crímenes. Por el contrario, en Chile se vivió un período denominado “Transición democrática” como resultado de un plebiscito propuesto por el dictador Pinochet, cuya intención era legitimar su gobierno. A pesar de la derrota de su opción -el “SÍ”, por un 10% de los votos aproximadamente-, los siguientes años de gobierno democrático estarían fuertemente condicionados por la Constitución Nacional aprobada en 1980, en plena dictadura, que permitió al “ex” dictador mantenerse cerca del poder en su función de senador vitalicio y con grandes influencias en las fuerzas armadas⁶ (Hellinger 2015, p. 231-233). Debido a la insistente presencia de Pinochet en la vida política chilena hasta su muerte en el año 2006, las abiertas reivindicaciones de su figura que realizó Kast en su campaña contra Boric, y las palabras de este último en su discurso inaugural, la imagen que se forma es la de un país en el cual la relación con su pasado está desordenada, casi caótica se podría decir. Las constantes “irrupciones de la memoria” (Wilde, 1999)⁷ presentes en el espacio público

⁶ Para un análisis politológico en mayor profundidad sobre las circunstancias alrededor de la evolución de la transición chilena, ver Hellinger (2015).

⁷ Con esta expresión, Wilde define a diferentes “eventos que irrumpen en la conciencia nacional chilena, (...) que poseen un inusualmente alto grado de asociación con un pasado político presente en la población.

chileno parecerían demostrar que hay un pasado no reconciliado que constantemente vuelve a inmiscuirse en el presente.

En la introducción hemos hecho una aclaración que quisiéramos remarcar en este punto: la literatura de Zambra no nos enfrenta, de lleno, frente a la Historia o frente a la Memoria mayúsculas. ¿A qué nos referimos con esto? En su artículo “Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile de Pinochet”, Michael Lazzara (2014) argumenta un punto esencial, a nuestro entender, que hace a la distinción que planteamos. En paralelo al período posterior a la dictadura, de lenta recuperación democrática, se desarrolla una “época memorialista”, en que se da

una proliferación de narrativas en primera persona sobre el pasado reciente de muy diverso estilo, una especie de “mercado confesional” del que participan biografías, autobiografías, testimonios y documentales de personajes cuyas vidas íntimas se vuelven públicas y se ponen al servicio de espectadores que desean consumirlas (Richard, 300). Pero al volver público lo íntimo, como señala Arfuch, lo que casi siempre se nos narra **no es una vida real, sino la “vida ejemplar” de un sujeto que se pone en escena**, revelando una máscara, una ficcionalización del yo que, desplazado en el tiempo, intenta convivir consigo mismo e hilvanar una narrativa medianamente coherente, a veces balbuceando en su falta de coherencia. (...) En esta ecuación, el antiguo ser revolucionario se vuelve fetiche o cita, se rechaza, se critica, se rehúsa o es renegado bajo los signos de la resignación o el arrepentimiento. [énfasis agregado] (Lazzara, 2014, p. 168-9)

Creemos que es importante enfatizar este punto que marca Lazzara porque, como veremos más adelante, la literatura de Zambra no lidia con grandes héroes o revolucionarios abnegados. Por el contrario, los narradores en su obra despliegan una serie de miradas íntimas, marginales, que han experimentado los efectos de la dictadura más bien indirectamente, y que tratan de encontrar sentido en el presente postdictatorial. Este estilo, a su vez, se condice con lo que postula Nelly Richard (2010) respecto a la diferencia entre la “memoria activista y judicial” -similar a lo que nosotros llamamos Memoria e Historia mayúscula- y la “licencia poética”,

con la que trabajan desbordantemente el arte y el ensayismo crítico la que despliega una oblicuidad de juegos de lenguajes capaces de descentrar las catalogaciones sociales, históricas y políticas más ortodoxas, reestilizando como virtud lo que ellas [memoria activista y judicial] rechazan como defecto: lo irregular de las fallas de textura y de los vacíos de representación que nos hacen saber que ningún relato debe mantenerse autocentrado en la falsa pretensión de verdades enteras, de significados totales y finales. (p. 20)

(...) Durante estas irrupciones, Chile se convierte en una arena de discurso político profundamente dividido” (p. 475)

A diferencia de esta literatura de “antiguos revolucionarios que presentan una vida ejemplar”, o de “la memoria activista” que plantea Richard, la literatura de Zambra está más bien definida por un “repliegue hacia lo íntimo” y que elaboran una “*estética de la contención*” (Peters, 2018, p. 140). Este tipo de escritura se entiende mejor a partir del ensayo de Alejandra Bottinelli (2016) “Narrar (en) la ‘post’: la escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna y Alejandro Zambra”, en donde esboza como se subjetiva este contexto en el cual trabaja nuestro escritor. Zambra, junto con los otros dos escritores chilenos que analiza Bottinelli⁸, son parte de *la Post* chilena.

¿A qué se refiere Bottinelli con *la Post*? Si bien durante todo el ensayo ella parecería referirse a una generación de escritores o de chilenos, la generación de *hijos de la dictadura*, Bottinelli explicita que para ella la *Post* es “un tiempo: el que sucede a la reposición de la autoridad legítima en Chile en los años 90, y un deseo: el del retorno de una potencia de organización del sentido” (p. 7). ¿Qué características tenía la *Post*? “Miedo y soledad, paranoia y esquizofrenia (...) [un] *riff*, digamos, generacional, tiene que ver con la muerte y con esa soledad como repetición cotidiana de aquella” (ídem, p. 11).

Aquí ya se comprende mejor a qué se refiere Agamben con el *percibir* la oscuridad de su tiempo del contemporáneo. Bottinelli habla sobre escritores que componen con “restos, ruinas, faltas, fallos, equívocos, callejones sin salida, *defaults*...” (ídem, p. 13) en un contexto de sostenido crecimiento macroeconómico; escritores a cuya generación “todo llegaba truncado (...) y aún eso trunco más temprano que tarde se acabaría” (ídem, p. 12), mientras se vivía una recuperación democrática y un reconocimiento de las víctimas de la dictadura que a duras penas llegó a ser más que eso, un reconocimiento⁹.

Los escritores de la *Post* componen, en efecto, con restos y ruinas y faltas y demás; pero además de ello escriben con memoria(s). En la introducción a su libro *Subjetividad y figuras de la memoria*, Jelin y Kaufmann (2006) profundizan – con mayor acervo teórico

⁸ Y varios otros más de esa generación, como Nona Fernández, Pilar Donoso, Diego Zúñiga, entre otros.

⁹ Si bien en sus primeros años el gobierno de Aylwin demostró un “fuerte compromiso para restaurar la legitimidad moral de la democracia” -en la forma de ceremonias, actos y comisiones, todas ellas televisadas y distribuidas por medios masivos de comunicación-, al poco tiempo se evidencia una clara reducción en la disposición de llevar a cabo actos que “marquen una distinción moral entre democracia y dictadura”. (Wilde, p. 482-485).

que Bottinelli, a quien se la acusa de hablar desde una crítica viciada¹⁰ – sobre el rol y las particularidades de la memoria en los contextos post-dictatoriales de Latinoamérica. En concordancia con lo que declara Bottinelli, estas investigadoras consideran que hay un énfasis en el uso que hacen las generaciones jóvenes de la memoria que reciben de sus antecesores, en la revisión y relectura de estas herencias que plantean perspectivas de presente y futuro en base a sus demandas presentes (Jelin y Kaufmann, 2006, p. 10).

Sin embargo, al mismo tiempo que hay una demanda por construir un pasado (y presente y futuro) mediante la memoria, Jelin y Kaufmann identifican que existen obstáculos a esta operación, producto de una (casi) política de Estado que sistemáticamente ha apoyado el silenciamiento del pasado y ha buscado obturar la posibilidad de elaborarlo en pos de la “governabilidad”. Esta sería la génesis de lo que Bottinelli llama la *Post*, y que Jelin y Kaufmann denominan “mala memoria” (Jelin y Kaufmann, 2006, p. 11).

Para cerrar el contexto en el cual se enmarca la obra de Zambra, es pertinente detenerse en el artículo “Construcción social de las memorias en la transición chilena” de Lechner y Güell (2006), en el cual, aunque sin llamarla de esta forma, estos autores terminan de dar forma a este contexto de la *Post*. Ellos observan que, en el Chile de cambio de siglo, el rol de la memoria se vuelve crucial:

La memoria y el olvido, la experiencia y la esperanza dan contenido y sentido al tiempo social. (...) Por una parte las memorias y las esperanzas colectivas tienden un puente entre el tiempo real de la vida cotidiana y el tiempo más abstracto y general del orden común. (...) Pero por otra parte, los códigos básicos que definen al orden social operan también como criterio de selección e interpretación de las memorias, olvidos, experiencias y esperanzas. (p. 17-18)

Esta cita parecería, en un principio, confirmar nuestra intuición inicial de que Chile es un caldo de cultivo de contemporáneos. Sin embargo, la ‘mala memoria’ acecha en la manera en que Chile pactó el “cierre” de su período autoritario, que ha demandado ciertos sacrificios y concesiones en pos de esta gobernabilidad. ¿Uno de esos sacrificios? La memoria, reemplazada por el silencio. ¿Y qué frutos ha producido esta gobernabilidad? “Un presentismo altamente contingente” (ídem, p. 18), y un futuro compartido que más

¹⁰ Contreras y Zamorano Muñoz (2016) critican duramente a este artículo de Bottinelli: “El texto de Bottinelli se caracteriza, paradójicamente, por la ausencia de crítica en él, ya que no hay en su ensayo un cuestionamiento o una problematización real de las obras. Lo que encontramos, en cambio, es la reformulación de un argumento que ya se ha planteado numerosas veces con anterioridad, un deseo de periodización (el del relato generacional), y un afán de exhibir la identificación de Bottinelli con los autores y de exaltar sus figuras” (p. 63).

que un consenso se parece a “un miedo compartido a revivir los conflictos pasados” (ídem, p. 24).

Sin embargo, siguiendo el análisis propuesto por Lechner y Güell sería injusto, o al menos no del todo acertado, adjudicar la ‘mala memoria’ exclusivamente a las políticas de Estado. Para los autores, el silencio no es tan sólo una imposición de parte de los gobernantes; es, además, demandado por (algunos de) los ciudadanos. El pasado reciente es una ‘Caja de Pandora’, y perturbarla implica arriesgarse a afectar la convivencia difícilmente alcanzada, pero que aun así vuelve a irrumpir una y otra vez. Aún más, para estos autores

los ciudadanos (...) temen los conflictos y prefieren la ‘democracia de los acuerdos’ (...). En concreto, eso presiona al olvido, pues el recuerdo es la representación de un conflicto. (...) Entendida la gobernabilidad más como ausencia de conflictos que como la forma colectiva de procesarlos, la política de la memoria no contribuye a ahuyentar los fantasmas de la memoria (...). A falta de palabras y símbolos para dar cuenta del pasado, ella [la ciudadanía] opta por el silencio. (Lechner y Güell, 2006, p. 28)

Esta es una parte de la mala memoria que proponen Lechner y Güell. Pero este silencio no es tan solo un silencio cómplice, o al menos no lo es necesariamente. Según los autores, el silencio, que se ha instalado de a poco, es de lo que parecerían estar compuestas las memorias de los chilenos (ídem, p. 31); memorias que no ignoran lo acontecido, muertes y torturas, pero que tampoco lo han vivido de cerca, y “que asume lo acontecido como parte de lo ‘normal y natural’” (ídem, p. 30). Esta mala memoria, que Richard llama “memoria oficial de la transición chilena”, puede ser condensada de esta manera:

la memoria oficial de la transición chilena que buscó apaciguar el recuerdo, obliterando las luchas de sentido y las batallas de interpretación que debían mantener vivo al pasado en discordia, para no restarle fuerza batallante en la confrontación de lecturas de la historia. La secuencia de la memoria pública e institucional de la transición combinó fechas y conmemoraciones (...) para fijar así los usos del recuerdo en función del ideal reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado, a la plenitud de una comunidad dañada y luego curada en sus heridas por la moral del perdón. (Richard, 2010, p. 17)

La gobernabilidad que destacan Lechner y Güell, que Richard confirma es elaborada por el Estado como un discurso público, es precisamente el relato que, según Piglia, la literatura debe develar. En este sentido, en una operatoria no disímil a uno de los puntos que plantea Borges (1974) en “El escritor argentino y la tradición”, el contemporáneo es quien está mejor posición para manejar, desde los márgenes -del tiempo-, todos los temas chilenos, “sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene,

consecuencias afortunadas” (p. 273), y de esta forma, confrontar este relato desde la licencia poética.

2.3 Metodología e hipótesis.

Nuestra hipótesis es que Alejandro Zambra no es tan sólo poseedor de una mirada contemporánea, sino que en su literatura puede verse una evolución, una *construcción* de esta mirada. Esta noción de construcción de la mirada parte a su vez de una de las conclusiones de Peters (2018), quien considera que a partir de *Formas de volver a casa*, Alejandro Zambra comienza a insertarse en lo que podría llamarse una “literatura de la memoria”, sin abandonar la vocación contenida e intimista que caracterizó a sus dos primeras novelas (Peters, 2018, p. 151). Para este autor, la novela de Zambra permite contemplar el

desconcierto que produce la acumulación histórica de experiencias silenciadas, contenidas y confusas. Al retornar a la infancia, Zambra intenta ganar tiempo no sólo para tematizar el pasado y comprender el presente, sino principalmente para buscar alternativas posibles de subjetivación en el Chile contemporáneo (ídem, p. 153).

No obstante, a partir de *Facsimil*, Peters observa que, en conjunto con el giro estilístico radical que propone esa obra, además se percibe un cambio temático: si bien sigue tematizando cierta estética de la contención, esta se da con una postura anexada a los tiempos de movilización estudiantil. A partir de la definición de Agamben de contemporaneidad, Peters concluye que Zambra “en sus actuales trabajos denota un giro alimentado por la pregunta incómoda del pasado y las sombras de hoy” (Peters, 2018, p. 160).

Este proceso que se desprende del trabajo de Peters puede leerse a partir del análisis de *cuatro diferentes tipos de miradas* que, a nuestro entender, despliega Zambra en su escritura: una mirada infantil, una mirada adulta, una mirada del archivo y una mirada del poeta. Y es a partir de la confluencia de estas miradas que proponemos, que se termina de construir la mirada contemporánea.

El comienzo de esta construcción, la primera etapa de este trayecto, se evidencia en su novela *Formas de volver a casa* (2021b) y en el libro de cuentos *Mis documentos*

(2014)¹¹. En ellos se puede observar cómo el narrador “comienza” a ponerse en contacto con la memoria: una suerte de proceso mediante el cual se empieza a “acostumbrar” a la oscuridad de su tiempo, pero todavía no está en condición de soldar la herida de la bestia/siglo, como diría Mandelstam. Al contrario, lo que producen estos contactos con la memoria es una reflexión acusatoria y condenatoria hacia la generación de los padres, y que en su virulencia no se permite salir de un eje pasado-pasado, cautivo de la literalidad de lo vivido, hacia una reflexión presente-futuro, eje de la crítica de la memoria (Richard, 2010, p. 21).

La cúspide de su trabajo como contemporáneo, de su capacidad de “sanar al siglo” en base a la memoria, a la oscuridad de su tiempo, se comienza a ver, primero, en *Facsimil* (2021a) y, posteriormente, en *Poeta chileno* (2020), que serán analizados en el cuarto capítulo de este trabajo. En estas dos novelas lo que se observa es una salida del reclamo y del juicio al antecesor, reemplazados por reflexiones sobre el presente y con proyecciones al futuro, con la particularidad de que este futuro programático -no tan disímil del que plantea el discurso de Boric- está encabezado por la próxima generación: no Zambra y sus congéneres, sino sus hijos.

El caso de *Facsimil* fue percibido por Peters, pero él tan sólo le dedica unas pocas líneas en su conclusión, y es a partir de su trabajo que nosotros pretendemos realizar nuestro aporte. En *Facsimil*, Zambra se apropia del formato del examen de aptitud universitaria, para luego transformarlo en una pieza de literatura de difícil clasificación, que abre muchas hipótesis de lectura; entre ellas, es posible leerla a partir el trabajo de Hal Foster (2004) “An Archival Impulse”. Si bien este autor trabaja a partir de las artes visuales, consideramos que su postulado respecto a una “tendencia al impulso archivístico presente en el arte internacional” (p. 3)¹² podemos considerarlo aplicable a este libro. Para Foster,

los artistas archivísticos buscan hacer de la información histórica, muchas veces perdida o desplazada, físicamente presente. Para lograrlo, ellos elaboran a partir de la imagen, objeto y texto encontrado (...). Estas fuentes son familiares, tomadas de los archivos de la cultura de masas, para asegurar una legibilidad que puede ser perturbada o desviada. (ídem, p. 4)

Por su parte, en *Poeta chileno*, Zambra introduce varias novedades en su estilo de escritura, siendo la más importante para nosotros la introducción de un nuevo arquetipo

¹¹ Habiendo mencionado en la introducción el año de publicación original de los libros, a partir de este punto los años harán referencia a la edición utilizada a menos que se aclare lo contrario.

¹² Original en inglés, en todas las citas de Foster la traducción es nuestra.

de personaje: si todas las novelas de Zambra se caracterizaban por la presencia del escritor joven adulto, frustrado y/o profesor de letras atrapado por su pasado y su memoria, el personaje de Vicente resulta una ruptura abrupta con los anteriores: un adolescente poeta rebelde, que no sabe si quiere estudiar pero sí sabe que quiere ser un poeta y, consciente de su pasado (y *el* pasado), se lo ve comprometido con un futuro posible. En este sentido, considerando el carácter autoficcional de gran parte de la obra de Zambra, no sería arriesgado hipotetizar que la figura de Vicente encarna la transformación del escritor contemporáneo. Retomando a Bottinelli: Alejandro Zambra tiene “esos personajes suyos que son como *adaptaciones*, tránsitos -equivocos los más, búsquedas al fin-, no puntos, sino trayectorias (...) (casi siempre del escritor, del personaje del escritor)” (Bottinelli, 2016, p. 14). Esta novela, junto con el procedimiento de *Facsimil*, termina de cerrar, a nuestro entender, la trayectoria de la construcción de una mirada contemporánea en Zambra y de Zambra en sí como un escritor contemporáneo.



3 Inocencia y reclamo. Las miradas infantiles y adultas de Alejandro Zambra.

Como establecimos en el marco teórico, corresponde ahora abocarnos a explorar y explicitar lo que consideramos la “primera etapa” del camino de Zambra hacia convertirse en un autor contemporáneo. Esta primera parte consiste en un recuento del pasado, una suerte de (re)encuentro con la memoria de su generación, que se caracteriza por construir un juicio altamente crítico de aquellos que fueron personajes principales de la “novela de los padres durante el tiempo que Zambra y su generación fueron *personajes secundarios*: testigos y casi nunca protagonistas de lo que sucedía a su alrededor.

Antes de comenzar esta sección, consideramos necesario hacer una serie de aclaraciones respecto a la metodología propia de este capítulo. En primer lugar, debemos definir por qué resulta útil -e incluso necesaria- la división de esta primera etapa en dos miradas diferentes: lo que denominamos la *mirada infantil* y la *mirada adulta*. Estas dos miradas, a nuestro entender, se corresponden con dos procedimientos diferentes y complementarios que operan dentro de las dos obras de Zambra a analizar en esta sección: *Formas de volver a casa* y *Mis documentos*. A su vez, estas miradas se condicen con la definición de contemporaneidad que informa este trabajo, ya que es a partir de ellas que se manifiesta ‘la oscuridad’ del tiempo, que definió Agamben, en la obra de Zambra.

En lo que respecta a la mirada infantil, con ésta nos referimos a la perspectiva de la infancia en primera persona que recupera el autor, en la que da cuenta de las vivencias y particularidades de una infancia y adolescencia en dictadura. Esta mirada infantil revela un período formativo (con un especial énfasis en diversos episodios sucedidos en diferentes instancias educativas), en el que se podría decir que se ‘calibra la brújula’ que guiará las formas de navegar el presente, post-dictatorial y post Concertación, que narran y en el que se desenvuelven, ahora con una mirada adulta, Zambra y sus narradores.

Por otro lado, consideramos que es pertinente hacer otra aclaración respecto a por qué consideramos que Zambra como autor puede ser “juzgado” a partir de los narradores de sus obras; a fin de cuentas la muerte del autor sucedió y no podemos ignorarla como si nada. Y si bien las experiencias articuladas en estas obras de Zambra son, en muchos casos, autorreferenciales, estas “no son autobiografías o memorias propiamente tales,

[sino que] pertenecen a las denominadas literaturas del yo que problematizan las barreras permeables entre lo real y lo ficticio” (Franken, 2017, p.188).

En este sentido nos podemos remitir al trabajo de Contreras y Zamorano Muñoz, “Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra” (2016), en el cual los autores, aplicando lo que Ranciere denominó ‘lógica policial’ -según la cual el autor decide soberanamente sobre la interpretación de su obra-, consideran que en *Formas de volver a casa* se da “un cierre de la distancia entre el narrador y el autor ficcional de la obra y el autor empírico” (Contreras y Zamorano Muñoz, 2016, p. 53).

Según Contreras y Zamorano Muñoz en esta novela de Zambra, a la vez que construye un relato en primera persona del singular, parcial e íntimo que se opone a la Historia mediante el recurso de la autoficción (ídem, p. 53), también se “utiliza este recurso literario para sugerir la coincidencia de la voz del narrador-protagonista y autor ficcional con la del autor empírico...” (ídem, p. 53-54). La consecuencia de este procedimiento es que “tiene lugar una auratización de la figura del autor que transforma en imperativa la referencia al autor empírico, interponiendo dicha figura entre la novela y el lector” (ídem, p. 54-55). Por nuestra parte, consideramos que este es un procedimiento que no sólo está limitado a *Formas de volver a casa*, sino que Zambra lo reutiliza en *Mis documentos*, particularmente en los cuentos “Mis documentos”, “Camilo” y “Larga distancia”, y que permite hacer un análisis y una crítica sobre el autor y no sólo sobre sus personajes y sus narradores.

3.1 La mirada infantil

3.1.1 ¿Qué es la mirada infantil?

La infancia de los narradores de Alejandro Zambra y su generación ha sido, por decirlo ligeramente, poco común. Previo al estado de ánimo generacional que describe Bottinelli que conforma la *Post* (que sería la adolescencia y adultez temprana de esta generación de escritores), ellos supieron vivir una infancia en la cual la curiosidad propia de la etapa formativa se vio enrarecida por las particularidades políticas y sociales de una infancia en dictadura. Durante esta infancia esa generación fue relegada casi a un segundo plano, viviendo casi en paralelo a la realidad circundante: aquellos fueron los años de “la novela

de los padres (...). Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos, nosotros aprendimos a hablar (...). Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (Zambra, 2021b, p. 56-57). En esta novela de los padres, los hijos fueron relegados al rol de personajes secundarios.

Como si siguiera en sus clases de literatura en el Instituto, Zambra les dedica una atención especial a estos personajes secundarios, personajes que no tenían casi ningún impacto en la historia, pero sobre los que siempre preguntaban en los exámenes: “mientras menos relevante fuera el personaje era mayor la probabilidad de que nos preguntaran por él” (ídem, p. 58). Pero afuera del Instituto no sólo no preguntaban por los personajes secundarios, sino que sus preguntas tampoco eran respondidas: el silencio y las evasivas, de parte de los padres, fue casi una constante; el juego y la alegría también fueron coartados.

Estos fueron los hijos que eran llevados en el asiento trasero del auto -y de la historia- y que Amaro Castro (2013) termina de definir de la siguiente manera: “cierta mansedumbre caracteriza a los hijos chilenos. Ella se expresa en el gesto de subir al auto, en compañía de sus padres y... dejarse llevar” (Amaro Castro, 2013, p. 116). Pero el ser un personaje secundario no redundaba en ser un personaje estático, pasivo; desde ese lugar, los niños que se dejaban llevar construyeron su identidad desde el asiento trasero; ellos iban “en el asiento trasero observando el mundo por las carreteras -de la muerte- que escogen los padres” (Franken, 2020, p. 71-72).

Para dar cuenta de esta infancia, Zambra despliega lo que llamamos una mirada infantil, una recuperación de la memoria desde la perspectiva del niño (aunque a veces teñida por la experiencia de adulto). Este procedimiento no es exclusivo de Zambra, sino que por el contrario es parte de un *boom* de la memoria, tanto a nivel global como en particular en el Chile¹³ de la década de 1990 y 2000 (Amaro Castro, 2013, p. 110). ¿Y a qué impulso responde esta necesidad de poner en primer plano la experiencia de la infancia, esta aplicación del recurso de la memoria?

¹³ Otro ejemplo de uso de la mirada infantil en este sentido es la novela corta *Space Invaders* de Nona Fernández (2014), en el que la experiencia escolar, el descubrimiento de la sexualidad y de los videojuegos chocan con diferentes lógicas de la represión y la persecución, que los niños interpretan e interiorizan de diferentes maneras.

En el caso chileno, Nelly Richard (2010) encuentra la clave en una doble ruptura sucedida en el año 2010: el terremoto del 27 de febrero, que supo ser uno de los más letales en la historia reciente del país, y la victoria de Sebastián Piñera y la coalición de derecha de la Alianza por Chile, que marcó el fin de más de veinte años de gobierno de la Concertación. Con la coincidencia de un “doble sobresalto (geográfico y político) de un estado de normalidad” (Richard, 2010, p. 9), Richard observa que, resultado de esta catástrofe, el gobierno de Piñera instrumentaliza y se apropia de figuras propias de la oposición a la dictadura (el “desaparecido” y de “velatón”) para aplicarlos al contexto de las víctimas del terremoto; de esta manera, se lograron ‘esterilizar’ a estos términos de su sentido histórico/político, en lo que parecería ser otra manera de legitimar el mensaje de “reconstrucción” de su coalición. ¿Y en qué se basaba esta reconstrucción? Una mirada enfocada en un futuro que auguraba modernización y crecimiento, un futuro como *solución*, en detrimento de una mirada enfocada en un pasado que tenía forma de *problema* (ídem, p. 13); en un mundo neoliberal obsesionado con el cálculo y las operaciones numéricas no hay espacio para un pasado problemático. Según Richard,

El terremoto y sus corrimientos de suelos produjeron varios deslices de significaciones que mezclaron, inestablemente, temporalidades en desorden. (...) La separación entre pasado y presente no puede ser controlada por el corte nítido del hoy porque la división de los tiempos se ve siempre contagiada en sus bordes por adherencias e impregnaciones de la memoria diluida que enturbian los límites del recuerdo. El presente es impuro porque sus pasados se inmiscuyen en él a través de vagas reminiscencias o bien de tardías actualizaciones de lo que parecía haber sido entrecortado o incluso descartado...” (ídem, p. 15)

Y es en este presente impuro, en este tiempo indefinido donde el pasado siempre se inmiscuye, donde entra en juego la memoria. Esta “designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve entre el pasado y el presente, ambos concebidos como formalizaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*” (ídem, p. 16). Por su parte, Franken (2017) considera que hay “una intención (...) de articular no una Historia (...) pero sí un imaginario de la infancia en dictadura que resitúa ética, social y artísticamente la actualidad. (...) los escritores están negociando su perspectiva del pasado dictatorial...” (Franken, 2017, p. 190-191).

Esta recuperación de una perspectiva infantil no es un procedimiento exclusivo de este Zambra ni mucho menos, y varios autores ya han analizado en profundidad las

implicancias y particularidades de esta mirada infantil, por lo que no nos detendremos demasiado en este aspecto¹⁴.

El análisis del uso de la mirada infantil que despliega Zambra será a partir de la identificación de ciertas características que, a nuestro entender, terminan de configurar qué temáticas atraviesan su escritura durante la *Post*; la infancia que despliega Zambra permitiría entonces comprender diferentes elementos propios de la oscuridad del presente. En primer lugar, analizaremos la relación que entablan los niños con el silencio que se impone permanentemente en la sociedad, y cómo ellos “resuelven” este silencio y los vacíos que genera con fantasías -que buscan comprender la autoridad o crear agencia- y con el juego, constructor de subjetividad.

Y en segundo lugar analizaremos cómo se representa el encuentro, en muchos casos sorpresivo, de estos niños frente a la realidad de la dictadura. Ya situado en un período confuso de adolescencia combinada con “democracia”, estos niños comienzan a estar expuestos de manera sistemática a todo aquello que fue silenciado en años previos; como si fuera un monstruo -un Ogro según Amaro Castro (2013)- que fue escondido de esas infancias, la figura de Pinochet y los crímenes cometidos por su régimen comienzan a ver la luz del día. Es a partir de estas experiencias de reconocimiento de lo que sucedió, y el comienzo de comprensión de las actitudes de los adultos, que estos niños “cierran” el capítulo de indefinición de sus vidas, y en paralelo podríamos decir su infancia: ellos comienzan a ganar voz y calibran, durante este período, la “brújula social” que guiaría muchas de sus interacciones en la adultez.

3.1.2 El silencio, productor de fantasía y juego

Como ya hemos mencionado previamente, el silencio se ha instalado como una de las principales características del Chile de la *Post*. Sin embargo, el silencio no surge, como cabría imaginarse, como resultado de la transición; el silencio no nace como una forma

¹⁴ De los trabajos citados en nuestra bibliografía, al respecto se destacan Franken (2017) (2020), Ríos Baeza (2020), Contreras y Zamorano Muñoz (2016), Amaro Castro (2013), los cuales son recuperados en el presente trabajo, pero logran esbozar una imagen mucho más profunda respecto al uso de la infancia en la literatura de Zambra de lo que nos proponemos aquí.

cómplice de esconder los crímenes cometidos durante la dictadura. Por el contrario, éste ya está presente durante los años de la infancia de los escritores que componen la *Post*.

En *Formas de volver a casa*, el silencio es uno de los principales protagonistas de la novela, que acompaña la infancia del narrador en varios momentos diferentes. Lo mismo sucede, aunque en menor medida, en los cuentos “Mis documentos” e “Instituto Nacional”, en los que el silencio no tiene un rol tan protagónico como en aquella novela, pero sigue intuyéndose como parte necesaria del trasfondo que atraviesan los diferentes narradores.

En *Formas de volver a casa* el silencio aparece como una suerte de “herramienta” que utilizan quienes tienen conocimiento sobre aquellos que no poseen conocimiento. Si bien estos últimos serían los niños, los primeros no son exclusivamente los adultos. Un ejemplo claro de esto es el comienzo de la relación del narrador con Claudia, en el que ella le oculta información al narrador.

El narrador conoce a Claudia en la noche del terremoto de 1985, evento con el que comienza la novela, y que a su vez funciona como “primera anécdota central que une, a modo de imagen poética y de motivo cronotópico, todas las partes de la novela” (Franken, 2020, p. 65). Ella era un par de años mayor que él, y es presentada como la sobrina de Raúl, un vecino del narrador que vivía solo. Esta soledad le resulta intrigante al narrador: “Raúl era el único en la villa que vivía solo. A mí me costaba entender que alguien viviera solo. Pensaba que estar solo era una especie de castigo o de enfermedad” (Zambra, 2021b, p. 17). Respecto a la incompreensión de esta soledad -propia de un niño de nueve años-, vemos un primer uso de la fantasía como manera de suplir la ausencia de explicaciones: a partir del rumor de que Raúl era un demócratacristiano, el narrador construye una fantasía para explicar esta soledad, ya que “tal vez creía que había alguna conexión entre el hecho de ser demócratacristiano y la situación triste de vivir sólo.” (ídem, p. 18).

Días después, el narrador sería interceptado por Claudia, quien había pasado varias horas siguiéndolo por las calles y, en un breve mensaje, lo cita para hablar frente a una pastelería (ídem, p. 23). Luego de que esa cita no se concretara, Claudia lo lleva a su casa, donde comienza la trama principal que atraviesa la perspectiva infantil de esta novela. Es en este episodio que se cristalizan algunas de las características de este “silencio lúdico” que se

manifiesta en la infancia. En primer lugar, al narrador le resulta una novedad ser invitado a una casa ajena, ya que

cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable. Yo mismo no podía invitar amigos, porque mi mamá siempre decía que estaba todo sucio. No era verdad, porque la casa relucía, pero yo pensaba que tal vez había cierto tipo de suciedad que simplemente yo no distinguía... (Zambra, 2021b, p. 30)

La intuición del joven narrador parecía acertada, ya que Claudia le confiesa que a su madre no le gustaría verlo allí, a lo que él le pregunta “si era por el polvo” (ídem, p. 31), lo que nuevamente suscita un silencio relleno por la fantasía: “[e]lla al comienzo no entendió pero escuchó mi explicación y entonces prefirió responderme que sí, que a su madre tampoco le gustaba que invitara sus amigos porque pensaba que la casa estaba siempre sucia” (ídem, p. 31). A continuación tienen un almuerzo en el que Claudia da rodeos y no parecería querer pedir lo que va a pedirle al narrador, hasta que repentinamente le pide que cuide a Raúl. Y aquí, nuevamente, el silencio produce otra fantasía en el narrador: “en una décima de segundo imaginé que Raúl padecía una enfermedad gravísima, una enfermedad tal vez más grave que la soledad, y que yo debía ser una especie de enfermero” (ídem, p. 33). Finalmente Claudia le explica su tarea – “estar pendiente de sus actividades y anotar cada cosa que me pareciera sospechosa (...) [y después] entregarle a Claudia el informe” (ídem, p. 34)-, lo que termina de delinear la fantasía y el juego que guiará el resto de este capítulo de la infancia del narrador, y en parte también su adultez: el ser un espía¹⁵.

Pero esta veta lúdica no es la única traducción que tiene la fantasía en estos niños. Sin perder de vista el contexto de esta infancia en dictadura, y de su condición inherente en tanto niños de personajes secundarios, resultan especialmente llamativas las diferentes fantasías “de agencia” que manifiesta el narrador de *Formas de volver a casa*. Con esto nos referimos a diferentes situaciones excepcionales con las que se encuentra el niño, y que él se imagina a sí mismo lidiando con estas situaciones de manera igualmente excepcional. Este fenómeno se da, por ejemplo, luego del terremoto, cuando el narrador “[c]reía que pasaríamos semanas e incluso meses a la intemperie, a la espera de algún lejano camión con alimentos y frazadas, y hasta me imaginaba hablando por televisión, agradeciendo la ayuda a todos los chilenos, como en los temporales” (ídem, p. 19).

¹⁵ No nos detendremos demasiado sobre la cuestión del espionaje, que ya fue minuciosamente analizado por Angélica Franken (2020).

La misma situación sucede mientras Claudia le explicaba al narrador cuál sería su tarea; mientras ella le explica que él debería cuidar a Raúl, su imaginación ya se había adelantado a cualquier pedido que ella hiciera, lo que también vuelve a suceder una vez empieza a desempeñar su tarea de espía:

...en una décima de segundo imaginé que Raúl padecía una enfermedad gravísima, una enfermedad tal vez más grave que la soledad, y que yo debía ser una especie de enfermero. Me vi paseando por la villa, ayudándolo con la silla de ruedas, bendecido por esa conducta solidaria. (Zambra, 2021b, p. 33)

A partir de mis conversaciones con Claudia yo esperaba vagamente que aparecieran silenciosos hombres con lentes oscuros, movilizándose en autos extraños a medianoche, pero nada de eso sucedía en casa de Raúl. (ídem, p. 35)

En estas fantasías de agencia se asoma una inquietud, una incomodidad que está intrínsecamente ligada a la condición de ser un personaje secundario que pareciera negarse a ese plano relegado. Pero además, especialmente a partir de la última cita, comienza a manifestarse una cierta conciencia del contexto dictatorial. Esta repentina -e inusitada- claridad política se repite en otro episodio: en un momento, el narrador confronta a Claudia y le revela que él sabía la verdad, “que los problemas de Raúl estaban relacionados con el hecho de ser democratacristiano” (ídem, p. 36), a lo que ella le contesta con una carcajada y una negativa; pero inmediatamente después él le pregunta si era comunista, y entonces ella guarda un “silencio pesado” (ídem) y le intenta responder con evasivas. Este niño, al que le parecía interesante que alguien fuera democratacristiano y quien creía que “un comunista era alguien que leía el diario y recibía en silencio las burlas de los demás” (ídem, p. 37), desde su inocencia e ignorancia, dio en el clavo del dilema de su tiempo.

Por otra parte en el cuento “Mis documentos”, el primero del libro homónimo, Zambra narra otro tipo de fantasía infantil, pero en este caso ligado a la autoridad, y específicamente a la autoridad divina y eclesiástica, también tan omnipresente en el Chile dictatorial (y post-dictatorial). En uno de los episodios que narra este cuento, que funciona como una breve autobiografía ficcionalizada del autor, el narrador recuerda sus intentos por formar parte, en primer lugar, de la banda militar de la escuela de la que es rechazado por su edad. Posteriormente, intenta formar parte del coro de misa, de donde también es rechazado. De todas formas él logra entrar a la ceremonia como monaguillo y auxiliar del sacerdote gracias a su amigo -también monaguillo- Mauricio. Antes de ofrecerle el puesto Mauricio le preguntó al narrador si había hecho la primera comunión, a lo que él le

responde "...que sí, lo que era totalmente falso (...). No tenía ni tengo en claro si ese era o no un requisito para ser monaguillo, pero instintivamente ... mentí" (Zambra 2014, p. 17). Esa indefinición, ese silencio (y la fantasía que se construye en consecuencia) tiene su apogeo en la misa, cuando el narrador es enfrentado al momento de la comunión: a pesar de haber urdido un plan para excusarse de la confesión, "...el cura me embutió la hostia, que me pareció lo que a todo el mundo: desabrida. Pero en ese momento ni siquiera pensé en el sabor, sentía que me iba a morir ahí mismo, castigado por un rayo o algo así" (ídem, p. 19).

A pesar de que ese fulminante rayo divino nunca llegó, eso no significó el fin de la fantasía alrededor de la autoridad eclesiástica. A pesar de que el narrador asistiera a un colegio católico, él confiesa que nunca asoció lo que sucedía allí con el sentimiento religioso (ídem, p. 21). Sin embargo, consumido por el sentimiento de culpa tras haber cometido dos pecados (la comunión y unos manoseos con su amigo Mauricio), el narrador decide ir a confesarse con un cura del colegio. Y aquí nuevamente la fantasía de la autoridad se erige ominosa, producto de la propia dificultad del narrador para entablar un diálogo con Dios en el rezo (ídem, p. 21), para nuevamente desintegrarse casi al instante:

Al levantar la vista me miró marcialmente y me quedé tieso, en silencio -ya sé a qué vienes, me dijo, y yo temblé, imaginando que el cura mantenía quizás qué clase de comunicación expresa con Dios. Me quedé en blanco, como mareado. "No es posible", dijo Limonta finalmente, "todos los niños vienen a pedir lo mismo, eres muy chico para la banda todavía." Corrí aliviado, de vuelta a clases (ídem, p. 21-22).

Este deseo de participación en diferentes actividades, como la banda militar o en el coro de la Iglesia, si bien pueden parecer incongruentes con lo que podría ser el deseo de un niño, en el caso de la dictadura chilena no están tan fuera de lugar. A partir de la película documental *100 niños esperando un tren*, dirigida por Ignacio Agüero (1988), podemos constatar que no era extraño que los niños aspirasen a participar, de una forma u otra, en las Fuerzas Armadas de su país, a pesar de estar expuestos a la violencia y la represión por parte de estas agencias. En esta película, que sigue a una pequeña comunidad humilde a partir de la apertura de un taller de cine para niños, confirma de la manera más cruda la inocencia infantil en este período que argumentamos: los carabineros entran a hacer búsquedas y allanamientos con pocos miramientos en casas donde la persona más adulta que es interrogada es una niña de doce años cuidando a su hermana menor (Agüero, min. 27:35); ellos ven *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, y en diferentes actividades problematizan -lúdicamente, pero al fin- la represión por parte de Carabineros (ídem, min.

31:10). Y a pesar de estar expuestos a esa violencia, ante la pregunta de qué querrían ser cuando sean grandes, algunos niños contestan “milico”, ante las risas nerviosas de sus padres (ídem, min. 10:10); pero otro niño, más en sintonía tal vez con las motivaciones del narrador de “Mis documentos”, responde que quiere ser militar, sencillamente, “por cómo caminan” (ídem, min. 36:25).

3.1.3 Calibración de la brújula: descubrimiento de Pinochet

Una constante que se observa luego de analizar diferentes pasajes de la obra de Zambra es que, durante la infancia, la mayoría de los niños se encontraban frente a un silencio casi monolítico en lo que respecta a la dictadura. Si bien muchos de ellos crecieron durante este período, la política no fue una presencia constante y opresora, aunque no por eso se evitaran sus consecuencias. En este sentido, la infancia funcionó no sólo como período de crecimiento y formación personal, sino además como un proceso de gradual descubrimiento de Pinochet, de la dictadura, y de las relaciones de las demás personas con esa dictadura, en muchos casos ofuscadas por el silencio.

Contreras y Zamorano Muñoz (2016) consideran que la perspectiva infantil en la obra de Zambra se construye a partir de “una voz dubitativa, abiertamente subjetiva (...), un relato deliberadamente parcial e íntimo que se opone a la Historia” (Contreras y Zamorano Muñoz, 2016, p. 53); y que esta voz va ganando progresivamente mayor voz a medida que el enunciador, este niño, va creciendo y adentrándose en la adolescencia. En un primer momento, el narrador de *Formas de volver a casa* recuerda que, en su infancia, el nombre de Pinochet no era más que otro de los grafitis que aparecían en una pared de un terreno baldío, entre frases a favor y en contra de Colo-Colo o de mensajes burlescos (Zambra, 2021b, p. 20). Más que a un dictador, la figura de Pinochet evocaba a un presentador de programas de televisión muy aburridos:

En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes. Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que **mi papá miraba sin decir palabras...** [énfasis agregado] (ídem, p. 20-21)

Algo similar sucedía en la calle: a pesar de vivir en un contexto dictatorial, de toques de queda y estado de sitio, los niños podían pasar todo el día vagando lejos de casa sin que

nadie los regañara (ídem, p. 23). Por otra parte los primeros recuerdos, tanto del narrador como de Claudia, sobre el Estadio Nacional son recuerdos “meramente deportivos y alegres”: cuando Chespirito llevó a su elenco a presentarse en 1977, Claudia insistió a sus padres para que la llevaran a ver ese espectáculo. A pesar de una reticencia inicial, ellos eventualmente desisten y van, en familia, al Estadio. Pero mientras que para Claudia era un recuerdo alegre, “para sus padres fue un suplicio. Que cada minuto habían pensado en lo absurdo que era ver el estadio lleno de gente riendo. Que durante todo el espectáculo ellos habían pensado solamente, obsesivamente, en los muertos” (Zambra, 2021b, p. 119-120).

Este silencio sobre la dictadura -y también, deberíamos decir, sobre la política- se reproduce en el colegio, donde el narrador tiene un breve diálogo con el profesor de Educación Física, en quien tenía “suficiente confianza” como para preguntarle “si era muy grave ser comunista” (ídem, p. 39). A esto el profesor le repregunta si él era comunista, y el narrador contesta, simplemente, que es un niño. Eventualmente, el profesor decide cerrar el tema diciendo: “No es bueno que hables sobre estas cosas (...). Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo” (Zambra, 2021b, p. 40). Una situación similar se ve en el cuento “Mis documentos”, al que ya nos referimos previamente: el narrador recuerda un episodio que tuvo como protagonista a Dante, un niño autista varios años mayor que deambulaba todos los días por la villa y siempre hablaba con todos los vecinos, en la búsqueda de averiguar quiénes eran familia (Zambra, 2014, p. 11). Pero a partir del atentado a Pinochet del 86, Dante “empezó a preguntarle a la gente de la villa si eran de izquierda o de derecha. Algunos reaccionaban incómodos, otros se reían y apuraban aún más el paso...” (ídem, p. 24).

Similar a la conversación con el profesor de Educación Física, los primeros contactos del narrador con la realidad de la dictadura se dan por fuera de la casa. El narrador aprende el significado de la palabra “revolución” por medio de una canción escuchada en casa de su amigo Mauricio y su hermano mayor (ídem, p. 20), y también por medio de esos amigos el narrador escuchó “por primera vez sobre las víctimas de la dictadura, sobre los detenidos desaparecidos, los asesinatos, las torturas” (ídem, p. 24). A pesar de esos rumores, que él recibía con “cierto escepticismo, (...) [y un] sentimiento de impropiedad, de ignorancia...” (ídem, p. 25), y de algunos encononazos con la autoridad policial -que

llega a exigir promesas tan ridículamente castrenses como la prohibición de la risa en la vía pública, situación inaudita que se reproduce en el cuento “Camilo”: “Había alterado el orden público, estábamos en dictadura, pero Camilo consiguió convencer a los policías, y nos marchamos con la extraña promesa de no reír más en la vía pública” (Zambra, 2014, p. 37)-, ninguna de las diferentes voces infantiles de Zambra posee una verdadera dimensión de lo que era la dictadura.

Salvo algunos casos particulares, el descubrimiento de la dictadura y de Pinochet se dio en el colegio, entrada la adolescencia, con el “retorno” de la democracia¹⁶: “llegaron, al mismo tiempo, la democracia y la adolescencia. La adolescencia era verdadera. La democracia no” (ídem, p. 26); “El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. (...) empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también” (Zambra, 2021b, p. 67-68). Y a este descubrimiento del pinochetismo y de los propios compañeros en la escuela, se le agrega un descubrimiento de los profesores y de la propia voz. Si bien hay algunos episodios que remiten a este descubrimiento en *Formas de volver a casa*, para analizar este descubrimiento nos enfocaremos principalmente en el cuento “Instituto Nacional” del libro *Mis documentos*.

Este cuento comienza con un narrador en primera persona que rememora su paso por el secundario. Este narrador tampoco tiene nombre pero sí un número por el cual referirse, 45: procedimiento que de por sí enfatiza y refuerza la noción de que estos alumnos son personajes secundarios. Debido a este “nombre”, asignado por los profesores a partir del número de lista, los demás alumnos sólo conocían los nombres de sus compañeros más cercanos (Zambra, 2014, p. 99), hecho que refuerza el rol secundario de los alumnos. Por el contrario, quienes sí tenían nombre en el Instituto eran los profesores, que rápidamente son definidos de la siguiente manera:

...esos profesores eran unos verdaderos hijos de puta. (...) don Bernardo Aguayo, por ejemplo, un completo hijo de puta. (...) Eduardo Venegas. Un concha de su madre (...). Eran crueles y mediocres. Gente frustrada y tonta. Obsecuentes, pinochetistas. Huevones de mierda. (ídem, p. 100)

¹⁶ El narrador recupera el caso de Rodrigo, un amigo suyo quien a los ocho o nueve años realizaba copias piratas de la película *La batalla de Chile* para sus padres, quienes eran militantes del Partido Comunista, y que sus “únicas pausas eran para ver Robotech en Canal 13” (Zambra, 2021b, p. 70). Este caso, atípico comparado con los recuerdos que constantemente recupera Zambra, sirve como recordatorio de que no todos los niños tuvieron el “lujo” de una infancia resguardada de la realidad de la dictadura, como los niños del taller de cine en *100 niños esperando el tren*.

Sin embargo, a pesar de la contundencia de estas valoraciones -o tal vez, precisamente, debido a ella-, estos juicios no son elevados en voz alta; los alumnos siguen refugiándose en el silencio, en la voz baja, y no confrontan con los profesores: “Recuerdo que nunca nos quejábamos. Qué cosa tonta era quejarse, había que aguantar con hombría¹⁷” (Zambra, 2014, p. 107). Pero en algunos casos no se trataba de un simple silencio, sino de gritos mudos: el 45 recuerda a un compañero, Patricio Parra, que se suicida durante la cursada, y los profesores intentando dar explicaciones de lo acontecido, a lo que el narrador no podía sino demandar en silencio que se callaran (ídem, p. 110); y nada más ejemplificador del grito mudo que “la frase que el Pato Parra escribió, en un muro de su pieza, antes de matarse: ‘Mi último grito al mundo: mierda’” (ídem, p. 111).

Es en este período que la inocencia infantil y su silencio, que caracterizaban gran parte de la narración de *Formas de volver a casa*, comienzan a disiparse, siendo a su vez reemplazadas por sentimientos melancólicos, nostálgicos, pero también reemplazadas por resentimiento y decepción. La inocencia palpable en fragmentos como éste - “Entonces no sabíamos los nombres de los árboles o de los pájaros. No era necesario. Vivíamos con pocas palabras y era posible responder a todas las preguntas diciendo: no lo sé. No creíamos que eso fuera ignorancia. Lo llamábamos honestidad” (Zambra, 2021b, p. 62)- contrastan fuertemente con las expectativas que se construían una vez entrado en el sistema de educación superior: “Se nos enseñaba a ser tramposos y aprendíamos rápido” (ídem, p. 58). Dentro del aula, profesores como Godoy de Historia, que “enseñaba democracia ateniense dictando como se dicta en dictadura”; profesores como Aguayo acusaban de “punga” a estudiantes que después nunca volvían a clase (Zambra, 2014, p. 107).

Como bien identifica Ríos Baeza, este período formativo y de voz dubitativa tiene un cierre definitivo al final del cuento “Instituto Nacional”. Cerca de los últimos meses de colegio, los alumnos experimentan una situación inusual: una mañana estallaron todos, “una explosión de violencia absoluta que no sabíamos de dónde venía. Pasaba todo el tiempo, pero esta vez sentíamos una rabia o una impotencia o una tristeza que por primera vez se revelaba de esa manera” (ídem, p. 111); primer indicio del resquebrajamiento del silencio autoimpuesto, primer atisbo de una enunciación *en voz alta*. Este episodio de

¹⁷ Actitud, por lo demás, similar a lo que planteaban los padres del narrador de *Formas de volver a casa* respecto a la dictadura.

violencia merece la visita de Washington Musa, inspector general del sector escolar, quien comienza una reprimenda que para los alumnos, más que ser un motivo de alarma o congoja, los había llevado a un punto “más cerca de la risa que del llanto, una risa que hubiera sido amarga o sarcástica o pedante, pero una risa al fin y al cabo. Y sin embargo nadie rio” (Zambra, 2014, p. 111-112). Ante el desafiante silencio de sus alumnos Musa se ensaña con uno en particular, Javier, lo que termina de romper el silencio y la enunciación en voz baja del 45: “Me puse de pie y defendí a mi compañero, o más bien ofendí a Musa. Le dije cálese, señor, cálese alguna vez, usted no tiene idea de lo que está diciendo. Está humillando a un compañero injustamente, señor” (ídem, p. 112).

Este alzamiento de voz de parte del 45, más que producto de la valentía, parecía ser producto del “lado indolente de la valentía: estaba simplemente harto, me daba lo mismo...” (ídem). En respuesta a este desafío, Musa lleva a Javier y al 45 a su oficina, donde decide darle a cada uno un castigo excepcional: a Javier lo amenaza con “considerar seriamente” expulsarlo del Instituto, amenaza que por su parte no amedrenta mucho al 45 quien se

...sentía indestructible. La rabia me hacía indestructible. Pero no solamente la rabia. También había una confianza ciega o una cierta tozudez que nunca me ha abandonado. Porque hablaba bajo pero era fuerte. Porque hablo bajo pero soy fuerte. Porque nunca grito pero soy fuerte. (ídem, p. 113)

Musa, en vez de expulsarlo, decide darle una lección al 45 “que nunca en la vida se iba a olvidar”. Pero el 45 ya había quebrado su docilidad: “No lo recuerdo, lo olvidé de inmediato, sinceramente no sé lo que Musa me dijo: lo miraba de frente, con valentía o con indolencia, pero no retuve una sola de sus palabras” (ídem, p. 114). El episodio englobado en estas citas demuestra, según Ríos Baeza, un cambio en el tipo de narración: “lo que allí se produce es la fase definitiva, el salto que permite que Zambra se asuma como otro tipo de narrador para estas remembranzas” (Ríos Baeza, 2020, p. 223); ahora los narradores han ‘alzado la voz’, ya no se deberían reducir a una voz dubitativa.

Pero además, a nuestro entender, estas citas -en conjunto con el resto de “Instituto Nacional”- permiten terminar de ver la “calibración de la brújula” social con la que el 45 (o Zambra o sus narradores) se desempeña. Como muestran las definiciones de los profesores, el ser considerado pinochetista -o incluso sospechado de ser neutral¹⁸- es

¹⁸ Episodio similar sucede en *Formas de volver a casa* cuando el profesor de Historia del narrador, cuyo hermano había sido secuestrado y asesinado por la dictadura, le pregunta qué habían hecho sus padres y

merecedor de un profundo sentimiento de animadversión y de desprecio que será arrastrado hacia la adultez.

3.2 La mirada adulta

3.2.1 ¿Qué es la literatura de los hijos?

La mirada adulta que proponemos corresponde a aquella elaborada por Zambra desde el presente, con su bagaje de herramientas y juicios que fueron evolucionando desde esas primeras elaboraciones de niño. En este sentido, la operación es entendida por Ríos Baeza como “el modo en que las historias del pasado, vividas por uno mismo o escuchadas a través de otros (...), configuran una identidad que, una vez formada, narrará los hechos no como fueron, sino como afectivamente se han procesado” (Ríos Baeza, 2020, p. 212). Si la mirada aquella infantil se enmarcaba dentro de lo que Zambra llamó la novela de los padres, esta segunda mirada adulta que proponemos es el momento de la literatura de los hijos, quienes ganan su derecho a escribir su historia.

Pero esta oportunidad de escribir una propia literatura no alcanza a cumplir con su expectativa; podría decirse que hasta es desperdiciada por los hijos. Como analizaremos en esta sección, casi todos han hecho suyos los mandatos de su infancia, y, en un contexto de neoliberalismo rampante, “la mediocridad que atraviesa el actual pacto político obliga a ejercer un paso productivo y terriblemente personalizado. Los correctos ciudadanos (...) caminan completamente domesticados” (Amaro Castro, 2013, p. 126); “la subjetividad comenzó a ser relegada a los subterráneos de la experiencia individual” (Peters, 2018, p.143). En este sentido, la mirada que despliega Zambra desde esta perspectiva adulta da cuenta de un presente políticamente abúlico: los miles de jóvenes que, como Camilo, militaron y votaron con convicción por la campaña del “NO” en el plebiscito de 1988, se encontraron con que la alegría prometida nunca se terminó de materializar¹⁹.

recibe la respuesta de esa neutralidad, el narrador se vuelve merecedor de una mirada con curiosidad en la que también había desprecio. (Zambra, nov.2021, p. 68-69)

¹⁹ Durante el período previo al plebiscito de 1988, la campaña a favor de la opción del “NO” se enfocó en ser una campaña de la alegría; bajo el slogan “Chile, la alegría ya viene”, los ideólogos tras la campaña buscaron asociar la idea de un futuro sin Pinochet como uno en que los chilenos pudieran vivir sus vidas sin estar bajo un yugo dictatorial con un doble énfasis en la moral y la economía. Esta campaña resultó muy

En este capítulo terminaremos de demostrar cómo, si bien *Formas de volver a casa* y *Mis documentos* tienen un fuerte compromiso con la historia y la memoria como forma de comprender el presente, esto no necesariamente termina de configurar una labor contemporánea. Si consideramos que ser contemporáneo es poder usar la oscuridad de la historia para citar el presente con el fin de “soldar la herida del siglo”, esta segunda parte de la definición, a nuestro entender, está ausente en esta etapa de la obra de Zambra.

Este capítulo se dividirá en tres secciones. En primer lugar, analizaremos en detalle ese proceso que Amaro Castro (2013) denominó “el juicio demoledor a los padres”, cuya evidencia fue presentada en la infancia, a partir de los postulados de Bieke Willem sobre la nostalgia en la obra de Zambra. En el siguiente subtítulo ahondaremos sobre el desgano y la pasividad que observan -y en los que están inmersos- los narradores del presente de Zambra: la dictadura ha terminado, pero los efectos de ella perduran, al punto que ellos presencian la recuperación del poder por parte de la derecha en 2010. Finalmente repasaremos, por un lado, los límites a la noción de la literatura de los hijos postulados por Ríos Baeza (2020) y, por otro lado, compararemos lo analizado con las tres propuestas de Piglia (1999). Las conclusiones de este último subtítulo servirán como punto de partida para la segunda parte de nuestra hipótesis, que considera que la constitución de una mirada contemporánea en Zambra se da, plenamente, en sus obras posteriores.

3.2.2 La vuelta a la casa y el juicio a los padres

Antes de adentrarnos en el juicio a los padres, primero es conveniente hacer un repaso de lectura que hace Bieke Willem (2012) respecto a la relación de la casa y la literatura, con especial atención a sus conclusiones respecto a *Formas de volver a casa*. En su artículo “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”, él analiza las diferentes maneras en que la casa funciona en la narración de Alejandro Zambra -a partir de las novelas *Bonsái*, *Vida privada de los árboles* y, principalmente, *Formas de volver a casa*- como alegoría de la experiencia postdictatorial. Al mismo tiempo, Willem

atractiva en los jóvenes, como Camilo, quienes activamente participaron en manifestaciones en favor de la campaña.

menciona y analiza algunas de las contradicciones y de los problemas que enfrentan los narradores de Zambra al emprender este retorno al hogar.

Willem comienza su trabajo considerando diferentes significados que se le atribuyen al hogar desde la sociología y la filosofía: para Bachelard, la casa “es un punto estable, una fuente de seguridad ontológica en un mundo que parece cada vez más extraño, cada vez más fragmentado” (Willem, 2012, p. 26); para Deleuze y Guattari, partiendo de Heidegger, la casa “se constituye de dos elementos clave: primero, tenemos la casa como sinónimo de dominio y protección (...). El segundo elemento lo constituyen las posibilidades de apertura de esa frontera, las líneas de fuga...” (ídem, p. 27). A partir de estas definiciones, que Willem aplica a la trama y la estructura de *Vida privada de los árboles*, él encuentra

una analogía muy clara entre la casa y la ficción: la casa es al mundo exterior lo que el libro es a la realidad. Ambas, casa y ficción, ofrecen una protección, aunque precaria, contra la vida exterior. De esta manera, la imagen de la casa sirve de metáfora de la literatura²⁰. (ídem, p. 28)

En principio, esta analogía parecería volver a cumplirse en *Formas de volver a casa*, en donde el relato es propulsado por una fuerza centrípeta, con la casa paterna en el barrio de Maipú en la década de 1980 configurando el centro de la novela (Willem, 2012, p. 29). Sin embargo, esta pulsión por el volver a la casa está atravesada, a su vez, por lo que Garcés denomina “los efectos de la pérdida (...) de las estructuras que sirven como abrigo²¹” (Garcés, 2011, s/p.). De esta forma, Willem identifica que este paralelismo casa-literatura ya no se cumple, o mejor dicho se cumple de una manera alterada:

La literatura se revela como una capa de protección muy frágil contra el mundo exterior, y, además, ya no es tan claro dónde termina el mundo interior y dónde empieza la vida fuera de la literatura. Se puede decir que en *Bonsái* y en *Formas de volver a casa*, la metáfora se apoya precisamente en la borrosidad entre interior y exterior tanto espacial como literario. (...)

²⁰ Sin embargo, esta analogía no se cumple en *Bonsái*, donde más bien se da el caso contrario: los interiores son espacios estrechos, incómodos, sin mucha descripción, donde predomina una fuga hacia el afuera, “el extravío en por la ciudad sobre el arribo al hogar”. (Willem, 2012, p. 28-30)

²¹ Algunos ejemplos de esta incomodidad de la casa, de la pérdida del abrigo, los dan el narrador real y Claudia. El primero no puede habitar su casa a más de un año de separación con su pareja: “Un día de estos esta casa ya no va a recibirme. Quiero habitarla de nuevo, ordenar los libros (...). Nada de eso ha sido posible (...). De alguna manera siento, todavía, que este espacio es suyo. Por eso me cuesta tanto vivir aquí” (Zambra, 2021b, p. 53-55). Por su parte Claudia, cuando regresa a Chile después de vivir en Vermont, “ocupa el espacio como reconociéndolo” (ídem, p. 110), intentando acostumbrarse a su país, pero finalmente decide no quedarse en Chile: “hace años descubrí que quería una vida normal. Que quería, sobre todo, estar tranquila” (ídem, p. 140).

volver a casa significa aquí volver a la vida real, pero mediante la ficción. (Willem, 2012, p. 32-33)

A partir de esta particularidad, Willem intenta analizar la metáfora de la casa-literatura desde la alegoría postulada por Idelber Avelar, aunque encuentra que esta categoría es problemática por dos motivos. En primer lugar, porque el origen de la definición de este concepto está muy alejado de Latinoamérica: Avelar postula la alegoría como una figura retórica producto de una imposibilidad de representación, una derrota literaria, política y revolucionaria, por lo que se configura como una característica esencial de la literatura postdictatorial latinoamericana; pero el origen de este término proviene de Walter Benjamin y su estudio sobre el drama barroco. Además, toma el concepto de *Trauspiel* de Benjamin, traducido como “lutiludio”, en el cual elementos del juego y del duelo son igualmente importantes (Willem, 2012, p. 33).

En segundo lugar, los elementos lúdicos y del duelo no tienen el mismo peso en las novelas de Zambra. Según Willem, lo lúdico es fácil de identificar, en los juegos metaficcionales y en la ironía que Zambra suele utilizar y que “provocan un distanciamiento con lo narrado” (Willem, 2012, p. 33). Pero el aspecto del duelo es más difícil de identificar, ya que los diferentes narradores remarcan la ausencia de muertos en su familia; incluso en el caso de Claudia, si bien su historia es una historia de la dictadura, en ella tampoco hay muertos, y es consciente de que otros sufrieron más (Zambra, 2021b, p. 119). El duelo, entonces, está presente, pero “indirectamente, como trasfondo borroso” y se manifiesta como un duelo incumplido, como nostalgia; cuya etimología, compuesta por *nostos* (volver a casa) y *algia* (anhelo), la pone en evidencia como motor de la narración de la novela (Willem, 2012, p. 34).

Para definir a la nostalgia, Willem cita a Svetlana Boym, para quien la nostalgia “es un anhelo de un hogar que ya no existe o que nunca ha existido. La nostalgia es un sentimiento de pérdida y desplazamiento, pero también es un romance con la propia fantasía²²” (ídem, p. 35). La nostalgia contiene entonces, para Willem, “una dimensión utópica, que puede explicar la popularidad del fenómeno en nuestros tiempos de globalización, catástrofes naturales...”. Esta necesidad de la utopía de la nostalgia es reforzada citando a Andreas Huyssen, quien explica la emergencia de la memoria en

²² Original en inglés, la traducción es nuestra.

sociedades occidentales como el “deseo de anclarnos en un mundo caracterizado por una creciente inestabilidad del tiempo y por una fracturación del espacio en el que vivimos” (Huysen en Willem, 2012, p. 35). Esta nostalgia utópica se cristaliza, por ejemplo, cuando el narrador y Claudia se van de la casa de sus padres; ante la imposibilidad de habitar su casa por la ausencia de su mujer, la imagen de los padres se vuelve utópica: “[v]oy a la habitación de mis padres a despedirme. Los veo dormir abrazados. La imagen me parece fuerte. Siento pudor, alegría y desasosiego. Pienso que son los hermosos sobrevivientes de un mundo perdido, de un mundo imposible” (Zambra, 2021b, p.137)

Si quisiéramos resumir lo postulado hasta ahora, podemos proceder de la siguiente manera: ante la inestabilidad del presente y la falta de las estructuras de abrigo – como las define Garcés – Zambra regresa, mediante la ficción, al hogar paterno; ejercicio que se encuentra influenciado, teñido por la nostalgia. Pero si hasta ahora el trabajo de Willem sirve para iluminar los motivos y los procedimientos por los cuales se retorna al hogar, queda una pregunta todavía por responder: ¿qué se encuentra el narrador, o mejor dicho la generación a la que representa, cuando efectivamente retorna al hogar? En el caso de *Formas de volver a casa*, lo que se encuentra al volver al hogar es, precisamente, a los padres, y de allí no se puede escapar al juicio.

El juicio a los padres se cristaliza en un episodio puntual en la novela, cuando el narrador y Claudia deciden visitar el barrio Maipú de sus infancias, y terminan cenando con los padres del narrador. En este episodio, todos los elementos de un juicio se encuentran presentes: la casa de familia es el tribunal, los padres se sientan en el banquillo de los acusados; la hermana del narrador y Claudia cumplen el rol de testigos silenciosos²³; y el narrador/escritor que cumple con los roles de fiscal, juez y verdugo.

En este episodio, el narrador se propone contarles a sus padres la historia de Claudia y su padre, y la reacción de ellos es esperada y escandalosa en iguales partes: Raúl era comunista, así que “debe haber sido más peligroso (...) de esos que se dieron la gran vida con estos gobiernos corruptos y desordenados” (Zambra, 2021b, p.129); que “los gobiernos de la Concertación son una manga de ladrones” (ídem). Y es aquí cuando el

²³ El narrador sabe que al escribir a diferentes miembros de su familia los expone, los desprotege; es por eso que su hermana sólo es brevemente mencionada por el narrador ‘real’, quien confirma su ausencia de la novela (Zambra, 2021b, p. 82)

padre da forma a ese pensamiento que el narrador siempre intuyó, finalmente el acusado confiesa:

No le vendría mal a este país un poco de orden, dice. Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar: Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden. (ídem)

Esta opinión no es solamente del padre, ya que su madre “está más o menos de acuerdo” (ídem). Sin embargo, el padre modera su confesión: él no es pinochetista, él no es partidario de nadie, ya que aprendió de niño que “nadie iba a salvarlo” (ídem, p. 130). ¿Y cuál es la condena que se les impone? Escribir un libro sobre ellos. Esta condena, sin embargo, no está libre de costo para su verdugo, que confiesa: “Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo” (ídem, p. 131).

Es en este punto que consideramos necesario volver a Willem y, especialmente, a las definiciones de nostalgia que aporta citando a Boym, para profundizar sobre las implicancias y el contexto de este juicio. Boym considera que la nostalgia es “una abdicación de la responsabilidad personal, un regreso a casa sin culpa, un fracaso ético y estético²⁴” (Boym en Willem, 2012, p. 35), a lo que Willem agrega que esta consiste en “esquivar la responsabilidad, embellecer ese pasado reciente en que se torturaba y se hacía desaparecer a gente” (ídem). Tal vez a eso se debe la insistencia del narrador por reconocer la existencia de los muertos y los torturados, por ejemplo cuando conversa con Claudia sobre el Estadio Nacional, que para ellos, en su infancia, era tan solo un lugar de entretenimiento. Lo mismo también podría llegar a explicar, en primera instancia, la virulencia del episodio del juicio; la imagen que se construye durante la mayoría de la novela, del hogar de los padres como separado de todo evento político e inmersos en una fantasía no es inocente:

Suena a broma, pero es verdad. Buena parte de las calles de Maipú tenían, tienen esos nombres absurdos (...) se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde luego viviríamos las nuevas familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía. (ídem, p. 28-29)

²⁴ Nuevamente, la traducción es nuestra.

De todas formas, sin importar de qué maneras busque disimular su nostalgia – e incluso negarla²⁵ –, Willem le adjudica a Zambra un tipo de nostalgia identificada por Boym, la nostalgia reflexiva:

La nostalgia restauradora hace hincapié en *nostos* e intenta una reconstrucción transhistórica del hogar perdido. La nostalgia reflexiva prospera en *algia*, el anhelo mismo, y retrasa la vuelta a casa - con nostalgia, con ironía, con desesperación. (...) La nostalgia reflexiva no sigue una sola trama sino que explora maneras de habitar muchos lugares en simultáneo e imaginar diferentes tiempos; ama a los detalles, no a los símbolos. (ídem, p. 36-37)

De esta forma, según Willem la vuelta a casa ‘real’, que se narra en el segundo capítulo²⁶, es re-visitada en el tercer capítulo, en el que se “exploran diferentes maneras de narrar esta vuelta a casa, que se extiende por diferentes niveles de ficción” (ídem, p. 37). Pero mientras Willem se centra en el ejemplo de la conversación con la madre mientras fuman un cigarrillo y discuten las novelas de Carla Guelfenbein, nosotros queremos volver a enfocarnos en la cena y el juicio. Este episodio, que es el punto álgido del tercer capítulo, apenas se intuye en el segundo capítulo: el narrador, ‘real’, visita a sus padres en su vieja casa con motivo de ver juntos un partido de fútbol entre Chile y Paraguay.

En este relato, tal como nota Willem en la conversación con la madre, abundan los detalles cotidianos, banales: en el camino a la casa, el narrador se sorprende con “la cantidad de restaurantes chinos que hay en la avenida” (Zambra, 2021b, p. 76) y con los cambios arquitectónicos en la villa, que “se ha llenado de mansardas, de segundos pisos que lucen aberrantes, de tejados ostentosos” (Zambra, 2021b, p. 76). Dentro de la casa, el narrador se sorprende con la incorporación de una biblioteca en el living, donde reconoce “la enciclopedia del automóvil, el curso de inglés de la BBC y los viejos libros de la revista *Ercilla* con sus colecciones de literatura chilena, española y universal”, y en otro estante a varios autores chilenos e internacionales de *best-sellers*, además de otros libros que él leyó cuando niño en el colegio (ídem). Durante el partido, padre e hijo celebran “los goles de Mati Fernández y Humberto Suazo con una jarra grande de pisco sour y un par de

²⁵ “Pero estoy contra la nostalgia. No, no es cierto. Me gustaría estar en contra de la nostalgia.” (Zambra, 2021b, p. 62)

²⁶ La distinción entre narrador “real” y narrador “ficticio”, recuerdo “real” y recuerdo “ficticio” refiere al formato de la novela y al *mise en abyme* que atraviesa a la obra. Esta está dividida en cuatro capítulos, dos más bien narrativos – el primero y el tercero –, a los que llamamos los capítulos “ficticios”; y dos capítulos cuyo estilo remite a un diario personal – el segundo y el cuarto – en los que el autor “real” documenta sus reflexiones y dificultades de escribir la novela, *i.e.*, los capítulos ficcionales. El uso del *mise en abyme* no es un recurso nuevo en la literatura de Zambra; ya había experimentado con este procedimiento en su novela corta *Bonsái*.

botellas de vino. Bebí mucho más que mi padre”, y una vez terminado, la madre lo invita a quedarse a dormir en su casa esa noche (ídem, p. 77).

Si bien algunos de estos detalles están presentes en la segunda cena ‘ficcional’, en este episodio estos apenas si son mencionados: “[m]e sorprende ver en living un mueble para libros. Está repleto. (...) La tarde se va en una conversación lenta que por momentos, al compás del pisco sour, tiende a cobrar forma” (ídem, p. 125). Por el contrario en esta segunda cena, tal como observa Willem en la segunda conversación ‘ficticia’ con la madre, se abordan

los grandes temas, o mejor dicho, el gran tema de la postdictadura chilena: el de la culpa y de la inocencia. (...) De esta manera, parece que el conflicto chileno se puede reducir a un asunto familiar, y es precisamente a lo que Zambra apunta: si la dictadura ha sido una historia de los padres, la postdictadura narra cómo los hijos manejan la herencia de sus padres. (Willem, 2012, p. 37-38)

A partir de esta última consideración de Willem podemos comenzar a vislumbrar por qué no es posible considerar a esta mirada adulta de la literatura de los hijos, como una mirada contemporánea según la definimos previamente. Precisamente porque el juicio a los padres, este reclamo tan poderoso que le hacen los hijos, queda relegado a un plano ficcional; nunca se materializa, queda “atragantado” y sin poder expresarse, hay mucho qué decir y sin embargo es imposible materializarlo. E incluso dentro de la ficción, estos “grandes temas” son abordados de una forma que se siente impostada –“siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento. (...) Hablo en serio, muy en serio. Siento que no debería hablar tan en serio. Que no me corresponde” (Zambra, 2021b, p. 132-133). Esta problemática, a su vez, es acentuada por la falta de traumas que recriminar por parte del narrador: en su familia no hay muertos ni detenidos, no hay nada para decir. Como observa Willem, la herencia de los padres es un vacío, las historias de Zambra “dan cuenta de una pérdida, de un vacío, sin que se sepa muy bien qué se ha perdido, qué es lo que no se puede representar” (Willem, 2012, p. 39).

Esta consideración va de la mano con lo que plantea Ríos Baeza, quien critica la noción de la literatura de los hijos como un concepto nacido de la literatura y que fue malinterpretado por la crítica literaria, que pretendió que abarcara

una serie de novelas y volúmenes de cuentos de carácter autobiográfico y autoficcional (...) cargada de culpas (...), que reflexionan sobre las secuelas de los gobiernos autoritarios (...); que trata[n] sobre cómo lidiar en la postdictadura con una herencia conflictiva. (...) La crítica

literaria **chilena consignó con demasiada prisa que los hijos tenían una historia propia que contar** y luego que *podían*, sin más, contarla. [énfasis agregado] (Ríos Baeza, 2020, p. 208-210)

En el caso del narrador de *Formas de volver a casa*, él no tiene una historia para contar, en su familia no hay muertos. Como concluye Willem, “[l]a banalidad de la casa ‘autobiográfica’ de Zambra requiere entonces los capítulos de ficción (la historia de su amiga Claudia) para seguir teniendo algo que decir” (Willem, 2012, p. 39). El regreso al hogar, la mirada hacia atrás en la búsqueda de respuestas parece entonces inútil; resulta una imitación del gesto de la Bestia de Mandelstam.

3.2.3 La navegación del presente

Hasta aquí hemos analizado una parte de la crítica de Ríos Baeza (2020) a la noción de la literatura de los hijos. Queda entonces por analizar la otra parte, en relación con el rol de los padres, que es lo que nos dedicaremos a hacer en esta sección. Según este autor, los padres tuvieron

la posibilidad de erigir una narrativa [y], por miedo, culpa o sencillamente porque notaron que sus hijos de diez años no eran capaces de entenderla, la revelaron sólo a cuentagotas. Es decir, tampoco hay una muy clara “literatura de los padres” a la que oponerse. (Ríos Baeza, p. 210)

En consecuencia, para él “no hay ‘literatura de los hijos’, sino cuando mucho adendas de los hijos, o preguntas de los hijos, a aquello que los padres han esbozado” (ídem, p. 213); preguntas, adendas y, en nuestro caso, quisiéramos agregar recriminaciones.

Esta casi compulsión del hijo por volver a recriminar a sus padres se vuelve a notar en el cuento “Larga distancia”. Esta historia transcurre en Santiago, entre los años 1998 y 2000, un período política y socialmente álgido, signado por la detención de Augusto Pinochet en Londres y la elección presidencial de 1999-2000, en la que el candidato de la derecha pinochetista Joaquín Lavín estuvo a menos de 30.000 votos de igualar a quien eventualmente ganaría la presidencia en segunda vuelta, el candidato de la Concertación Ricardo Lagos (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile).

Teniendo presente este contexto histórico, no sorprende que en este relato la figura de Pinochet funcione como una suerte de eje cardinal, de norte magnético, que orienta la “brújula” del narrador –y de su generación–, que, como dijimos previamente, se calibró

durante la adolescencia. En este cuento específico, la brújula se manifiesta en dos formatos diferenciables: en primer lugar como referencia cronológica, y en segundo lugar como referencia social.

En cuanto referencia cronológica, la presencia de Pinochet domina los dos hitos de la historia del narrador en los que empieza a trabajar; el punto de referencia temporal inmediato está ligado a su persona. El primero de ellos se evidencia cuando empieza su trabajo como telefonista:

Hablo de 1998, recién había terminado el Mundial en Francia, y al poco tiempo, cuando llevaba un par de meses en ese trabajo, tomaron preso a Pinochet -el jefe, que era español, puso una foto del juez Garzón en un rincón del escritorio y nosotros le llevábamos flores en agradecimiento. (Zambra, 2014, p. 81)

El segundo hito se da cuando el narrador comienza a trabajar en el Instituto de Formación Técnica: “Mi primera clase fue en marzo del año 2000, pocos días después de que Pinochet regresara, como Pedro por su casa, a Chile (lamento estos puntos de referencia, pero son los que me vienen primero a la memoria)” (ídem, p. 84).

En lo que respecta a lo que denominamos como la referencia social, esta refiere a la actitud que adopta el narrador para con otra persona en base a lo que esa persona opina o expresa sobre Pinochet: como ya mostró el 45 en “Instituto Nacional”, ser un pinochetista es ser merecedor de un desprecio casi automático y sin matices²⁷. Ahora bien, ¿qué implicaba ser un pinochetista en el cambio de milenio? ¿Qué argumentos podían esgrimirse para defender a Pinochet luego de la publicación del Informe Rettig²⁸?

Para esto, resulta esclarecedora la película documental *I love Pinochet* dirigida por Marcela Said (2001). En esta película la directora acompaña a diferentes personas que expresan su apoyo explícito al ex dictador, a la vez que expresan su rotundo rechazo al pedido de desafuero hecho por el juez Guzmán Tapia. Los argumentos esgrimidos por los pinochetistas, aunque dramáticos, son cuanto menos esperables²⁹, y pueden reducirse a las siguientes fórmulas: la violación de derechos humanos y la interrupción del proceso

²⁷ O incluso también el ser neutral puede ser motivo de desprecio, como mostró el profesor de Historia al enterarse de la neutralidad de los padres del narrador en *Formas de volver a casa* (Zambra, 2021b, p. 69).

²⁸ Publicado en 1991, el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (llamado Informe Rettig por haber sido dirigido por el ex senador Raúl Rettig) fue comisionado por el presidente Patricio Aylwin por decreto en 1990. En este informe se establece que, por lo menos, se dieron más de 2.200 violaciones de derechos humanos durante el período de la dictadura.

²⁹ Son, en mayor o menor grado, iguales a los expresados por el padre del narrador de *Formas de volver a casa*.

democrático fue una lástima, pero era necesario que Pinochet (o alguien) pusiera en orden al país; que gracias al orden establecido por Pinochet, Chile se ha vuelto un país pujante y quienes niegan esa realidad son unos resentidos, en el mejor de los casos (la lista de peyorativos usados es extensa); que no sería lo ideal pero llegado el caso no estaría mal que se vuelva a instalar en el poder otra figura como Pinochet si fuera necesario; que “ellos” (la izquierda) son el odio y la mezquindad, y “nosotros” (los pinochetistas) estamos guiados por el amor. Pero aún más interesante que estas opiniones son los diferentes tipos de personas que manifiestan su apoyo: no se reduce tan solo a personajes casi caricaturescos de clase alta distanciados de toda realidad social³⁰, sino que Marcela Said también nos muestra que el apoyo férreo a Pinochet y su dictadura puede venir de familias humildes y trabajadoras, que repiten con confirmación eslóganes y “palabras clave” (Said, min. 6:00), muchas veces informadas desde figuras del catolicismo, otro actor fundamental en la configuración de la política chilena. Como enfatiza una la narradora en off, que Lavín haya obtenido el 47% de los votos, cuando en el plebiscito de 1983 el voto por el “Si” alcanza 44%, implica que había un enorme apoyo a Pinochet (Said, min. 15:38), que sería imposible reducirlo a tan solo unos pocos adinerados.

En el caso de “Larga distancia”, el personaje de Juan Emilio se presenta como un cliente más del servicio de asistencia al viajero en donde trabaja el telefonista, aunque parecía que “más que un médico, necesitaba alguien con quien hablar, alguien que lo escuche” (Zambra, 2014, p. 83). Juan Emilio le comenta que llevaba cinco meses en Europa visitando a su hija y nietos, y en general se muestra como una persona amable, tal vez un poco intensa, que más que asistencia médica parece necesitar a alguien con quien hablar. Juan Emilio se interesa por el telefonista y su segundo trabajo como profesor de escritura y literatura, y le pide que sea profesor particular suyo para mejorar su nivel cultural. El telefonista acepta de buen gusto esta oferta y comienza a desarrollar una relación más cercana con él, pero no está del todo convencido, y deja aflorar su reticencia a encasillarlo dentro del binomio pinochetista/no pinochetista. A diferencia de los padres del narrador de *Formas de volver a casa* o los profesores de “Instituto Nacional”, Juan Emilio no

³⁰ Una de las entrevistadas por Said, Mónica Salinas, es presentada de la siguiente forma: lleva a sus hijas a un colegio privado, en su camioneta estadounidense importada, y cuando ella llega al trabajo le muestra a la cámara sus fotos con policías ingleses en Londres de su estancia allá para apoyar a Pinochet, y su foto abrazada al ex dictador con ella vestida como la bandera (Said, 7:35 – 9:10).

demonstró un pinochetismo explícito, pero sobre su cabeza pendía una espada de Damocles:

Me caía bien Juan Emilio, pero era un sentimiento ambiguo y medio culposo. ¿Qué tipo de gente podía permitirse, en plena edad laboral, un viaje tan largo por Europa? ¿Qué había hecho todo este tiempo, aparte de llevar a sus nietos a todas las heladerías de París? Intentaba imaginarlo como uno más de esos chilenos millonarios que viajaron a Londres a apoyar a Pinochet³¹. Intentaba verlo como lo que se supone que era: un cuico a más no poder, conservador, pinochetista o ex pinochetista, aunque no hablaba como cuico y sus opiniones no eran tan conservadoras (...). Después pensaba, para tranquilizarme, en plan maniqueo, que un empresario chileno no tendría a su hija estudiando en Francia, que Francia era el peor lugar del mundo para la hija de un pinochetista. (Zambra, 2014, p. 88)

Juan Emilio era gerente de algo, pero yo prefería no indagar demasiado en su trabajo, básicamente por lo mismo que prefería no preguntarle qué pensaba sobre la vuelta de Pinochet: no quería enterarme de que era un empresario chupasangre, **no quería tener motivos para despreciarlo**. [énfasis agregado] (ídem, p. 91)

Pero además de exponer esta brújula social, “Larga distancia” es uno de los relatos cortos de Zambra que mejor exponen el *zeitgeist* de Chile de comienzos del siglo: Lechner y Güell (2006) hablan de un “presentismo altamente contingente y un temor a descubrir el pasado”, Amaro Castro (2013) se refiere a “los correctos ciudadanos (...) ya completamente domesticados” (p. 126), Peters (2018) cita a Tomás Moulian, quien habla del *ciudadano credit-card* (p. 144). El telefonista es, además, profesor en un Instituto de Formación Técnica, donde da clases de escritura a otros adultos que “trabajaban todo el día y pagaban con muchísimo esfuerzo sus carreras de Administración de empresas, Contabilidad, Secretariado o Turismo” (Zambra, 2014, p. 84). Este curso, que se guiaba “por un programa muy rígido y anticuado” (ídem), originalmente era sobre “Técnicas de la expresión escrita” (ídem); pero a partir de un ejercicio rutinario que salió muy bien, en el que tenían que escribir una carta, el narrador decide dedicar “las clases siguientes a enseñarles a escribir cartas, intentando, siempre, que descubrieran el poderío del lenguaje, la capacidad de las palabras para verdaderamente influir en la realidad” (ídem, p. 89).

Este énfasis en el poder de la palabra cobra especial importancia cuando un día el Instituto cierra sus puertas sin dar aviso previo, dejando a sus estudiantes sin devoluciones por las matrículas y a los profesores sin paga. Debido a esta situación, el telefonista y sus alumnos se inician una campaña para reclamar por el cierre: escribieron una carta al Ministerio de

³¹ En otra nota al pie mencionamos a Mónica Salinas, pero el documental también muestra al abogado Fernando Barros, quien estaba en Londres con su mujer y sus doce hijos cuando apresan a Pinochet (Said, 24:10)

Educación, recopilaron opiniones de políticos y expertos en educación, pero aun así nada cambió:

La situación era escandalosa y durante un tiempo la noticia salía en los diarios, pero súbitamente sobrevino ese silencio tan chileno y sospechoso que lo cubría todo. (...) [C]uando intenté juntarme con los demás profesores no tuve ninguna suerte. Contacté a dos, de hecho, que preferían no reclamar, porque también trabajaban en otros institutos y no querían cobrar fama de conflictivos. (Zambra, 2014, p. 92)

La reticencia de los otros profesores a la hora de reclamar se puede explicar perfectamente mediante la definición de la expresión del “ciudadano *credit-card*” que utiliza Peters:

Este ciudadano creditcard es normalizado, “puesto en orden”, regulado por el consumo con pago diferido. Tiene que subordinar sus estrategias de conflicto, a sus estrategias de sobrevivencia como asalariado. Ha aprendido que su futuro está en seguir siendo un trabajador creíble” (Peters, 2018, p. 144).

Nuevamente entra en escena el silencio; por este motivo destaca el énfasis del telefonista a la hora inculcarles a sus estudiantes el poder de las palabras. Pero el silencio al que se enfrenta el telefonista, y en general los narradores de Zambra en la adultez, no es igual al de la infancia: si aquel era un silencio de parte de quienes tenían información para con los niños, este es un silencio cómplice entre todos los ciudadanos para mantener un pacto democrático muy frágil, que oculta una democracia con falencia. Este sentimiento lo refleja en la narradora de *I love Pinochet*, quien menciona que la Constitución de 1980 “se logró imponer como resultado de un pacto para entrar al infinito período de transición. La democracia se convierte en una ilusión para aquellos como yo, que creyeron en ella” (Said, min. 40:01).

Este período de transición también es aludido en el cuento “Verdadero o Falso”; pero allí, a diferencia de “Larga distancia”, el personaje principal no podría ser más diferente al telefonista. En la literatura de Zambra es la primera vez que se introduce a este tipo de personaje: profesional (específicamente abogado), emocionalmente distante y calculador, mediocre y desinteresado por la política; a fin de cuentas, un alumno ejemplar del neoliberalismo: Daniel es un abogado, profesión que “no necesita inspiración, sino paciencia para aguantar a sus jefes, y sin duda inteligencia y sutileza para aserrucharles el piso...” (Zambra, 2014, p. 71). Es un padre separado -que se divorció porque “necesitaba silencio, pero también quería salvarse, intentaba salvarse, o quizás protegerse, de una vida que nunca había deseado” (ídem, p. 68)- que ni siquiera puede recordar el sabor de bebida favorito de su hijo (ídem, p. 72). Y desde su desinterés y su falta de

inspiración, este tipo de personaje apenas puede percibir, si es que lo percibe y le interesa, este proceso de democracia ilusoria. En una breve e incómoda conversación con un vecino dramaturgo catalán, este fenómeno se pone de relieve:

Es increíble el proceso chileno, dijo después el dramaturgo, en el tono de una reflexión o una pregunta.

¿No os molesta que Pinochet conserve todavía tanto poder, no teméis que vuelva la dictadura?

Pensé que creías que Chile era un lugar tranquilo, respondió Daniel.

Eso es lo que me inquieta de vuestro proceso, dijo el dramaturgo, sentencioso: esa tranquilidad tan grande, tan civilizada. Después hilvanó todo un discurso con palabras que a Daniel le hicieron recordar unos papers que alguna vez tuvo que leer, en esos tediosos cursos electivos en la universidad: globalización, posmodernidad, hegemonía.

Yo voté por Aylwin y por Frei, dijo Daniel, a manera de respuesta, totalmente equivocado de conversación. (Zambra, 2014, p. 75)

La ignorancia -o reticencia de hablar- sobre el contexto político chileno de Daniel contrasta fuertemente con ejemplos en los cuentos “Gracias” y “Camilo”. En el primero los personajes, un chileno y una argentina, ambos escritores becados por el gobierno mexicano y que parecen novios pero no son novios (ídem, p. 141), son secuestrados por un taxi falso y “paseados” por México DF durante más de una hora. Durante la primera media hora del secuestro temieron por sus vidas: a punta de pistola, a él lo golpearon y a ella la manosearon, les robaron las tarjetas y celulares, entre otras cosas (ídem, p. 142). Pero en la segunda media hora del secuestro, los secuestradores empiezan a dialogar más calmadamente: ellos nunca habían asaltado a un chileno y, con genuina curiosidad,

empieza a preguntarle al chileno sobre la situación del país y el chileno responde correctamente, como si estuvieran en un restaurante y fueran el mesero y el cliente o algo así, y el tipo suena tan articulado, tan acostumbrado a decir ese diálogo... (ídem, p. 145)

Esta necesidad de hablar de Chile, de la política de Chile, de esa “tranquilidad tan grande, tan civilizada”, se replica también en “Camilo”, cuando el narrador viaja a Ámsterdam en el año 2012 y conoce al padre exiliado de Camilo, quien era el ahijado de su padre y quien fue una suerte de hermano mayor para el narrador. Cuando el narrador y Camilo padre son presentados, comienzan a hablar, primero de vaguedades, y casi automáticamente pasan a la política: “Hablamos sobre las marchas, sobre la vergonzosa negativa oficial a que los chilenos en el extranjero puedan votar en las elecciones. Hablamos sobre Piñera y de pronto somos dos compatriotas deletreando la incompetencia del presidente” (ídem, p. 45).

Los dos ejemplos presentados en “Gracias” y en “Camilo” permiten, además, observar otro fenómeno: durante fines de la década de 1990 y el comienzo de los años 2000, en los que transcurre “Larga distancia”, reclamarle a la política era motivo de sospecha por parte de otros chilenos³². Peters refiere a cómo “durante los primeros diez años de la postdictadura chilena coexistieron silencios cómplices y expectativas frustradas de justicia” (Peters, 2018, p. 138), que en “la sociedad chilena se estableció un esquema de conducta basada en el miedo *a lo político* y la obediencia casi ciega a la economía” (ídem, p. 143)-. A partir de la segunda década³³ y del comienzo del gobierno de Piñera, el debate por la política se convierte en un motivo de unión y comprensión. Si a comienzos del siglo la brújula social indicaba “Pinochetista = enemigo” y había una urgencia por evitar hablar de política, a partir del cambio de década esto se invierte parcialmente. Si, como observa Nelly Richard, el terremoto -real y político- del 2010 trastocó los sentidos de ciertas palabras y usos de la memoria, hablar de política nuevamente se convierte en un punto en común, en un lugar de unión.

3.2.4 Sobre la impropiedad de la memoria

Como analizamos previamente, el tono que define a la mirada adulta en Zambra es la nostalgia, el anhelo al retorno. Uno de los componentes que hace a esta mirada es esa fijación en el pinochetismo, ese resentimiento y esa rabia acumulada que analizamos en las secciones previas. Pero ahora quisiéramos enfocarnos en otro aspecto de la mirada adulta, un segundo componente que, a nuestro entender, termina de delinear a la mirada adulta y nos permite concluir que, en esta primera etapa de su obra, Zambra no podría ser calificado como un autor contemporáneo. Este segundo componente al que nos referimos es la impropiedad, a la hora de hurgar en el pasado, que manifiesta el narrador ‘real’ de *Formas de volver a casa*. Esta se evidencia en diferentes interjecciones de dudas que el narrador expresa a la hora de contar la historia de Eme, su expareja, y de sus padres: “Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera,

³² En una conferencia titulada “Cuaderno, Archivo, Libro”, Zambra recuerda que durante su época universitaria, que su generación quisiera escribir era motivo de sospecha - “sobre qué íbamos a hablar nosotros” -, en un período de “súbita supuesta democracia” en el que “todavía era legal la detención por sospecha” (Zambra, 2013, p. 244).

³³ Si bien “Gracias” no explicita un marco temporal, podemos determinar que transcurre entre 2011 y 2013, por una referencia, en el cuento (Zambra, 2021b, p. 148), de que el jugador chileno Humberto “Chupete” Suazo volvió al equipo Monterrey en México luego de pasar un tiempo cedido al Zaragoza.

incluso sobre uno mismo. Pero es necesario, también” (Zambra, 2021b, p. 148). ¿A qué se refiere aquí el narrador ‘real’ con que “es necesario” contar, específicamente, esta historia?

En su artículo “Complicity and Responsibility in the Aftermath of the Pinochet Regime: The Case of *El Mocito*”, Michael Lazzara (2016) ofrece un punto de partida interesante para comprender este punto. Según Lazzara (2016), la cuestión de la complicidad civil durante la dictadura pinochetista ha sido un tema poco analizado y que merece ser tratado en mayor profundidad (p. 59). Este tema es, a nuestro entender, lo que “es necesario” contar. Su contribución al tema, en este artículo, será un análisis del caso de “El Mocito”, un torturador durante la dictadura cuya historia fue retomada por tres medios diferentes - una película, un libro y una entrevista televisiva-, cada uno con un enfoque particular. La película enfatizó la falta de agencia del “Mocito” en su rol en las torturas y como “protegido” de un cuartel; el libro enfatizó los hechos puntuales de los que “El Mocito” fue acusado, absteniéndose de hacer juicios morales sobre el caso; y finalmente, la entrevista televisiva hizo un énfasis en el horror, el morbo y el sensacionalismo de la violencia. A partir de esta base, Lazzara se propone reflexionar sobre la naturaleza y las consecuencias éticas de estas representaciones y, citando a Nelly Richard, “condenar la *trivialidad* de las representaciones tan crudas e irresponsables que corren el riesgo de traicionar la memoria de las víctimas³⁴” (idem, p. 63).

Lazzara, en su trabajo, nos presenta la otra cara de la moneda de lo que pretendemos analizar en esta sección: mientras él pretende reflexionar sobre la *impropiedad* en la manera de tratar a los victimarios, nosotros buscamos reflexionar sobre la *impropiedad* en la manera de tratar a las víctimas; *i.e.*, la manera en que el narrador se siente incapaz de contar la historia de Claudia/Eme y la manera en que utiliza esta historia para enjuiciar a sus padres³⁵, al punto que llega a paralizar su escritura:

Intenté después seguir escribiendo. No sé muy bien por donde avanzar. No quiero hablar de inocencia ni de culpa: quiero nada más iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos. Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. Me siento demasiado cerca de lo que cuento. **He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado.** [énfasis agregado] (Zambra, 2021b, p. 64)

³⁴ Original en inglés, la traducción es nuestra.

³⁵ Es precisamente a partir de que el narrador ‘ficticio’ cuenta la historia de Raúl a sus padres, que comienza el juicio que analizamos previamente.

Peters (2016) plantea que el personaje de Claudia “es para el protagonista, una excusa oportuna y necesaria para reconstruir el pasado. (...) Claudia se constituye como un puente para ‘volver a casa’” (p. 153). La historia de Claudia es muy diferente a la del narrador: su padre tuvo que cambiar su identidad para evitar ser perseguido por su militancia política, y ella pasó varios años sin poder verlo; es de esta manera que el narrador puede construir una novela sobre la dictadura. Citando nuevamente a Willem, el narrador necesita de la historia de Claudia para tener algo que decir. Sin embargo, ella relativiza su dolor: es consciente de que su historia “no es terrible”, y que “hubo otros que sufrieron más, que sufren más” (Zambra, 2021b, p. 119). De esta manera, en principio, el tratamiento del pasado de Claudia parecería estar en línea con lo que advierte Lazzara (2016) en la conclusión de su artículo:

“[Existe] un peligro que emerge cuando el archivo y sus contenidos migran hacia el reino del espectáculo. (...) [El] sensacionalismo explícito (...) insta a una pedagogía de la memoria (como horror) que lleva a que los ciudadanos consuman el pasado de forma voyeurística en vez de debatirlo vigorosamente o reflexionar sobre él de forma productiva. (p. 76)

No obstante esta noción es fuertemente refutada, en el plano “real” de la historia, por Eme, en quien estaba inspirada la historia de Claudia. En palabras del propio narrador, “[e]stoy escribiendo sobre ti, la protagonista tiene mucho de ti” (Zambra, p. 63). Durante gran parte de los dos capítulos ‘reales’ de la novela, el narrador intenta que Eme lea el manuscrito de su nueva novela. Esta búsqueda, a su vez, está enmarcada en una necesidad del narrador de “volver a casa”: luego de un año de separación, él y Eme están intentando arreglar su relación, que en parte consistía en que ella leyera y corrigiera lo que el narrador escribía. Hacia el fin de la novela Eme se junta con el narrador a cenar y allí ella, finalmente, opina sobre su novela: “Le había gustado, pero durante toda la lectura no había podido evitar una sensación ambigua, de vacilación. Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie” (Zambra, 2021b, p. 159). Esta reacción de Eme había sido prevista por el narrador como una posibilidad, pero al mismo tiempo admite la necesidad imperiosa de no abandonar este libro que, para él, es necesario escribir:

Abandonamos un libro cuando comprendemos que no estaba para nosotros. De tanto querer leerlo creímos que nos correspondía escribirlo. Estábamos cansados de esperar que alguien escribiera el libro que queríamos leer. No pienso abandonar, sin embargo, mi novela. El silencio de Eme me hiere y lo entiendo. (...) Y el peso de su posible desaprobación me hace desear no haberlo escrito o abandonarlo. Pero no. No voy a abandonarlo. (ídem, p. 155)

El problema de la impropiedad del narrador para contar la historia de Eme/Claudia también tiene un efecto directo en la imposibilidad de definirlo como contemporáneo. Para Agamben (2008),

[l]a contemporaneidad se inscribe, de hecho, en el presente marcándolo sobre todo como arcaico y sólo quien percibe en lo más moderno y reciente los indicios y las marcas de lo arcaico puede ser le contemporáneo. Arcaico significa: próximo al *arké*, es decir, al origen. (p. 6)

El narrador no está próximo al origen; por el contrario, necesita de la historia de otros para poder marcar el presente. Asimismo, la necesidad de mirar al pasado es, para Agamben, una pulsión que no puede ser evitada, y no un simple capricho. De este modo, en esta cita, Zambra confirma esa pulsión, esa necesidad, por citar el pasado. Pero esta necesidad se da de bruces con el fenómeno que ya observamos en el juicio a los padres: más allá del reclamo a la generación previa, Zambra y su generación no parecen tener realmente qué decir. En su conclusión, Ríos Baeza (2016) cita a Todorov, quien dice

Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado (...), pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacralizar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez establecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin? (p. 226)

En esta primera etapa de Zambra, se puede ver claramente que hay un contacto con el pasado, que lo llama a cada esquina, y que él puede citar para comprender el presente. Pero, si nos regimos por la imagen del poeta que cura la herida del siglo, esta última labor está, todavía, ausente en este período de su obra; tal vez la forma más elocuente de verlo es con dos citas del narrador 'real':

Y todo es injusto, sobre todo el rumor de las frases, porque el lenguaje nos gusta y nos confunde, porque en el fondo quisiéramos cantar o por lo menos silbar una melodía, caminar por un lado del escenario silbando una melodía. Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue. (Zambra, 2021b, p. 73)

Pienso ingenuamente, intensamente en el dolor. En la gente que murió hoy, en el sur. En los muertos de ayer, y de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo. (ídem, p. 164)

Este problema que enfrenta el narrador también es percibido por Nelly Richard, quien advierte sobre la forma de hacer uso de la memoria. Para la crítica chilena, quienes recuperan estos testimonios del pasado

deben hacerse la pregunta de qué relatos urdir de sus tiempos de catástrofe y con qué lenguajes transmitir la experiencia traumática (...) para no fallarle éticamente a la desgarrada memoria de las víctimas (...). El "boom de la memoria" (Andreas Huyssen) genera una

proliferación de testimonios y confesiones (...). Cuando los testimonios de las víctimas tocan estos límites brutales en la recreación y denuncia de un pasado de mortificaciones y estigmas, surge el tema del debido “trato” con el recuerdo (...) ¿Cómo dejar en claro que “Hay que intentar *ponerse en la posición del otro sin tomar su lugar*” ya que “no beneficia a nadie convertirse simplemente en una víctima sustituta, aunque existe en algunos una compulsión a serlo”? (Richard, 2010, p. 21-22)

Esta imposibilidad de considerarlo contemporáneo también puede ser sostenida desde un “incumplimiento” de las propuestas de Piglia. La primera propuesta que él plantea es la noción de “la verdad” como horizonte político y objetivo de la lucha política; esa verdad, ¿fue alcanzada? En cierto punto se podría responder afirmativamente; que la confrontación con los padres fue una manera de poner en relieve la verdad de aquellas víctimas de la dictadura que ellos vivieron ignorando. Pero aquí se presenta el problema que analizamos: esa confrontación se da en un plano “ficcional”, nostálgico. Y en todo caso, el “horizonte político” que despliega esa verdad es confuso y angustiante; al volver de la casa de sus padres donde pasó la noche, el narrador y Claudia sienten

como si regresáramos de una guerra, pero de una guerra que no ha terminado. Pienso que nos hemos convertido en desertores. Pienso que nos hemos convertido en corresponsales, en turistas (...) que repentinamente decidieron volver y mientras vuelven respiran un alivio largo.

Un alivio largo pero pasajero. Porque en ese sentimiento hay inocencia y hay culpa (...). Es como si hubiéramos presenciado un crimen. No lo cometimos, solamente pasábamos por el lugar (...). Nos creemos inocentes, nos creemos culpables. No lo sabemos. (Zambra, 2021b, p. 137-138)

Esta confusión que acusa el narrador también atenta con la tercera de las propuestas de Piglia; todo lo opuesto a la claridad del lenguaje que brinda la literatura, el narrador aquí se confiesa confundido. Además, el volcar todo el pasado que él rememora en su novela no le resulta una tarea para nada sencilla y, cuando por fin logra avances, él pareciera adjudicarlos más a un lenguaje visual o musical que a la literatura:

Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda.

Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. (...) Me olvido de este libro. Me emborracho de a poco, me quedo dormido.

Y luego, al despertar, escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina. Nada de novelas, nada de excusas. (ídem, p. 161)

Finalmente, tal vez el “incumplimiento” más evidente de las propuestas de Piglia corresponde a la segunda, el desplazamiento o distancia respecto a la palabra propia. ¿A

qué nos referimos con el incumplimiento más claro? Precisamente lo que hemos analizado sobre la impropiedad del narrador a la hora de utilizar las historias de Claudia y de Eme para contar su historia. Piglia llega a esta propuesta analizando diferentes cartas y escritos de Walsh mediante los cuales él logra, en un contexto en que el horror y el dolor eran inenarrables, “que alguien pueda decir lo que él quiere decir” (Piglia, 1999, p. 18). La diferencia aquí se da que, si bien tanto Walsh como los narradores de Zambra se encuentran con los límites del lenguaje a la hora de darle forma al horror, en el caso del primero este desplazamiento se da, podríamos decir, de forma orgánica – el ejemplo que usa Piglia: “Y después escribe: “Hoy en el tren decía Sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertar dentro de un año.” Y concluye Walsh: “Hablaba por él pero también por mí”” (Piglia, p. 18) –. Por el contrario, en el caso puntual del narrador de *Formas de volver a casa*, ese uso de otras voces se percibe, en el mejor de los casos, como un saqueo a la memoria, y en el peor de los casos como un aprovechamiento injusto de la experiencia de Eme. Piglia habla de cómo en este desplazamiento “está el dolor, la compasión” (ídem.) que se transmiten tan vivamente en Walsh; en *Formas de volver a casa* el uso de ese desplazamiento es tratado como un robo a una bóveda, en el que por inocente compasión han dejado unos pocos valores (Zambra, 2021b, p. 159).

4 El giro contemporáneo. Las miradas “del archivo” y del poeta de Alejandro Zambra

Habiendo concluido nuestro análisis de la “primera etapa” de la obra de Alejandro Zambra, nos volcaremos ahora a la segunda etapa que hemos identificado, y que consideramos es en la que se despliega la mirada propiamente contemporánea que define su literatura más reciente. A grandes rasgos, consideramos que es en este período de su obra en la que logra superar los constreñimientos que evidenciaba la primera etapa. Con esto nos referimos a que, en las obras que analizaremos a continuación, puede observarse una mirada con un tono levemente más “constructivo” hacia el presente y el futuro, que aun así se encuentra estrechamente ligada a la historia, que se evidencia en un cumplimiento de las propuestas de Piglia.

Nuestra división de la obra de Zambra en estas dos etapas parte, como mencionamos en el marco teórico, de una de las conclusiones del trabajo de Peters (2018), en el que observa que a partir de la asunción de Piñera al poder en el año 2010 -en concordancia con lo que observa Nelly Richard- y el recrudecimiento de las movilizaciones estudiantiles masivas a lo largo de todo el país³⁶, se desata un “*Chilean Winter*” de re-politización social: “El comienzo de la década del 2010 vería una reactivación política y de movilización social nunca vista en la época democrática y liderada por una generación joven nacida en democracia” (Peters, 2018, p. 158). Este contexto de revitalización política impactó en Zambra, abriendo “nuevas oportunidades de reflexividad y narrativa [...] con una postura anexada a los tiempos que corren” (ídem, p. 159).

Esta segunda etapa será dividida, al igual que la etapa anterior, en dos miradas diferentes: la mirada del archivo por un lado, y la mirada del poeta por el otro. En el primer caso nos enfocaremos en la novela *Facsimil*, el punto de quiebre que observa Peters, que presenta una estructura novedosa en la forma de una reescritura de un examen estandarizado, para reestructurar y repensar diferentes aspectos de la vida chilena del presente.

En el segundo caso nos enfocaremos exclusivamente en la novela *Poeta chileno*, la última que ha publicado. Esta novela, a nuestro entender, funciona como un punto cúlmine en

³⁶ Respecto a las movilizaciones estudiantiles, Sofía Donoso (2014) realiza una reconstrucción sin igual en lo que respecta a sus orígenes, organización y relación de sus figuras con la política.

su obra: diferentes elementos que han poblado sus obras anteriores se conjugan en un diálogo respecto al rol de la poesía que recuerda a Agamben y su ejemplo de Osip Mandelstam, del poeta como contemporáneo.

4.1 La mirada del archivo

4.1.1 ¿De qué hablamos cuando hablamos de archivo?

Facsimil ha demostrado ser una obra de difícil clasificación literaria; puede ser leído como un compilado de cuentos cortos, como un libro de poesía, o también puede ser leído como una *nouvelle* o novela corta (Saavedra Galindo, 2017, p.74). Esta dificultad en la clasificación se debe a la forma en que está escrita esta obra: el formato de *Facsimil* está basado en la Prueba de Aptitud Verbal, una sección de la Prueba de Aptitud Académica (PAA). Este examen fue exigido en Chile hasta el año 2002, cuando fue reemplazado por la Prueba de Selección Universitaria –“incluso más sesgada (...) [y] un símbolo inequívoco de injusticia” (Zambra, 2021a, p. 10) –, para determinar el sentido de la vida académica de los chilenos una vez egresados de la escuela.

El formato del examen atraviesa la totalidad del libro, y es puesto en primer plano gracias a diferentes elementos. En primer lugar, resultan llamativos los cinco diferentes “capítulos” o secciones del libro: “Término excluido”, “Plan de redacción”, “Uso de ilativos”, “Eliminación de oraciones” y “Comprensión de lectura”, que se corresponden con las cinco secciones del examen de escritura de la PAA. En segundo lugar, las consignas que acompañan a cada capítulo contribuyen a difuminar esta línea entre géneros que explota la obra, a la vez que el formato de cada capítulo se adapta al tipo de ejercitación planteado:

1. Término excluido. En los ejercicios 1 a 24, marque la opción que corresponda a la palabra cuyo sentido no tenga relación ni con el enunciado ni con las demás palabras.
2. Plan de redacción. En los ejercicios 25 a 36, marque la opción que corresponda al orden más adecuado para construir un buen esquema o plan de redacción.
3. Uso de ilativos. En los ejercicios 37 a 54, complete el sentido del enunciado, intercalando los elementos sintácticos que corresponda. Elija la opción que los contenga.

4. Eliminación de oraciones. En los ejercicios 55 a 66, señale qué oraciones o párrafos del enunciado pueden ser eliminados, porque no agregan información o no guardan relación con el texto.

5. Comprensión de lectura. A continuación encontrará tres textos, cada uno seguido por preguntas o problemas basados en su contenido. Cada ejercicio tiene cinco opciones. Elija la que le parezca más apropiada. (Zambra, 2021a, p. 11; p. 21; p. 33; p. 43; p. 73)

Finalmente, la presencia del subtítulo “Libro de ejercicios” y de una grilla de respuestas al final de la novela (Anexo II) terminan de anunciar los rasgos que distancian definitivamente a este libro de las formas genéricas tradicionales (Saavedra Galindo 2017, p. 74). A su vez, estas particularidades de la obra manifiestan aquello que Peters (2018) observa en la obra de Zambra post-Piñera: si el repentino caudal de jóvenes estudiantes exigiendo una serie de demandas políticas y sociales fue un hito para pensar *lo político* (p. 159), Zambra refuerza esta actitud al apropiarse del formato de “la PAA para expresar una serie de ideas sobre las que quiere que el lector reflexione y se cuestione” (Saavedra Galindo, 2017, p. 75). Un ejemplo claro de este fenómeno se puede ver en el ejercicio 34 de la segunda sección, plan de redacción:

34. Primera persona

1. Crees que la única solución es quedarse callado.
 2. Nunca dices *yo*.
 3. Gracias a varias botellas de vino aprendes a decir *yo*.
 4. Nunca dices *nosotros*.
 5. Gracias a una botella de pisco aprendes a decir *nosotros*.
 6. Estas rehabilitado.
- A) 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6
B) 1 – 2 – 4 – 3 – 5 – 6
C) 2 – 4 – 1 – 3 – 5 – 6
D) 4 – 5 – 6 – 2 – 3 – 1
E) 2 – 3 – 6 – 4 – 5 – 1 (Zambra, 2021a, p. 29)

En este ejercicio podemos pensar dos líneas argumentativas posibles en la elección de una respuesta: por un lado, un tipo de respuesta puede revelar a un nuevo chileno que progresivamente pasa de estar callado (período de la dictadura), a aprender a decir *yo* (gobierno de la Concertación y auge del neoliberalismo) y que ahora, con el auge de las protestas estudiantiles, ha comenzado a decir *nosotros*. Pero hay otra alternativa de respuesta, la de un chileno que todavía tiene un pie en el pasado, quien a pesar de haber aprendido a decir *yo* y a decir *nosotros*, todavía cree que la mejor solución es quedarse callado.

En la primera sección, como observa Saavedra Galindo (2017), contrariamente a lo que se esperaría de un examen, “se trasciende el campo de la elección correcta o incorrecta y sitúa el presunto análisis léxico en el terreno de la responsabilidad estética o moral (...). Finalmente, ... no puede evitarse la respuesta única, el silencio lo domina todo...” (p. 77). Esto se puede ver en casi todas las preguntas de esta primera sección, que muestra un progreso inexorable hacia el silencio:

1. Facsímil
 - A) Copia
 - B) Imitación
 - C) Simulacro
 - D) Ensayo
 - E) Trampa

2. Réplica
 - A) Calco
 - B) Duplicado
 - C) Fotocopia
 - D) Temblor
 - E) Súplica

3. Educar
 - A) Enseñar
 - B) Mostrar
 - C) Entrenar
 - D) Domesticar
 - E) Programar

19. Culpa
 - A) Pecado
 - B) Desliz
 - C) Caída
 - D) Tropiezo
 - E) Tuya

22. Silencio
 - A) Mutismo
 - B) Afonía
 - C) Sigilo
 - D) Omisión
 - E) Cobardía

23. Silencio
 - 1) Fidelidad
 - 2) Complicidad
 - 3) Valentía
 - 4) Lealtad
 - 5) Confianza



Universidad de

San Andrés

24. Silencio

- A) Silencio
- B) Silencio
- C) Silencio
- D) Silencio
- E) Silencio (Zambra, 2021a, p. 13-14; 18-19)

La ubicación difusa de esta obra dentro del espectro de géneros literarios, producto de su condición ambigua entre obra literaria y archivo modificado, también nos permite pensarla dentro de la tendencia artística que el crítico estadounidense Hal Foster (2004) denominó como un “impulso archivístico operativo en el arte contemporáneo internacional” (p. 3). Según Foster, este tipo de obras “comparten una noción de la práctica artística como indagación idiosincrásica en figuras, objetos y acontecimientos concretos en el arte moderno, la filosofía y la cultura” (ídem). En este caso *Facsimil* puede ser entendida como una indagación respecto del objeto de la PAA; pero además es una indagación sobre la historia reciente de Chile y sobre su acción en el presente.

Siguiendo la hipótesis rectora que planteamos para el presente trabajo, consideramos que *Facsimil* es una obra bisagra en la consideración de Zambra como un contemporáneo, y la clave nos la aporta Foster en su análisis sobre el impulso archivístico. Si en la sección previa consideramos que *Formas de volver a casa* y *Mis documentos* no terminaban de configurar una mirada contemporánea debido a su insistencia en “mirar hacia atrás”, la manipulación de los archivos carga con una lógica diferente: según Foster, estos artistas

no están tan preocupados por las críticas a la totalidad representacional o la integridad institucional: que el museo ha sido arruinado como un sistema coherente dentro de una esfera pública es algo generalmente asumido, no proclamado triunfalmente ni ponderado melancólicamente, y algunos de estos artistas sugieren otros tipos de ordenamiento (...). La orientación del arte archivístico es muchas veces más “instituyente” que “destruccionista”, más “legislativa” que “transgresora”. (Foster, 2004, p. 5).

Si *Formas de volver a casa* y *Mis documentos* hurgaron en el pasado para juzgar el presente, pero no lograron mucho más que ello y sus personajes quedaron paralizados y a la espera de un cambio, la operatoria que Zambra realiza en *Facsimil* ya de por sí plantea un presupuesto de que ese juicio ya fue hecho; ahora los estudiantes han salido a la calle, la parálisis fue rota, y es necesario “instituir” y “legislar” el presente. Si el formato de “preguntas” de la primera sección del cuestionario nos permite ver el “punto de partida” de este período, de una generación en silencio, a partir de la segunda sección se empiezan a desarrollar una serie de pequeñas ficciones, como la presentada más arriba, que permiten ahondar en este análisis.

4.1.2 Facsímil, un documento histórico

Esta consideración de Foster, respecto a la orientación más bien instituyente y legislativa del arte archivístico, resulta fundamental para entender el cambio en la relación de Zambra con la historia en su obra. Y en este sentido nos valdremos del concepto de “documento histórico”, acuñado por el artista libanés Walid Raad (1967 -) y que atraviesa a su proyecto *The Atlas Group* (1989-2004), para categorizar un tipo muy específico de archivo.

The Atlas Group es uno de los proyectos más reconocidos de Walid Raad, en el cual el artista construyó la idea de una organización dedicada a la documentación y a la recuperación de archivos relacionados con la guerra civil del Líbano. ¿Por qué la idea de una organización? Porque en realidad *The Atlas Group* estaba compuesto por tan solo una persona -Raad- y todas las series de documentos y archivos que han recuperado son, en realidad, fabricaciones del artista a partir de archivos o imágenes recontextualizadas³⁷. Estos documentos eran luego presentados por Raad, quien asumía la personalidad de un académico que trabajaba como archivista en *The Atlas Group* y, a través de su performance, terminaba de darles autenticidad como documentos reales. En su libro dedicado a la obra de Raad, Respini (2015) observa que

Ninguno de los “documentos” producidos por *The Atlas Group* es esencialmente una falsificación (...). Pero cuando Raad los re-fotografía o escanea y mediatiza su presentación a través de argumentos, títulos literarios, textos narrativos y atractivas performances, pasan al terreno de lo imaginario. Raad llama a estos híbridos “documentos históricos”: ‘no se basan en los recuerdos reales de ninguna persona, sino en fantasías elegidas a partir del material de los recuerdos colectivos’. (p. 32)

Sus actuaciones (...) sirven para demostrar que la construcción de la historia es inestable y está abierta a la invención interpretativa. Estas conferencias pueden entenderse como una representación de la memoria a nivel personal, nacional e historiográfico. El deslizamiento entre la autenticidad y la imaginación, la decodificación académica de historias y documentos de archivo, es a su vez indagador, absorbente y desconcertante, y resuena profundamente con nuestras propias experiencias de recordar y comprender las imágenes, documentos e historias que forman parte integral de nuestras propias experiencias vividas. (ídem, p. 34)

³⁷ Ejemplos de esta operatoria se pueden ver en proyectos como *Hostage: The Bachar tapes (English versión)*: En este video conocemos la historia de Souheil Bachar, un libanés ficcional que fue tomado rehén junto con otros cinco rehenes (reales) norteamericanos. En este video Bachar relata un testimonio aparentemente verídico (interrumpido con imágenes de discursos de Reagan o imágenes del juicio Iran-Contra) que por momentos se distancia de los testimonios de los verdaderos rehenes, lo que construye un punto de vista alternativo a la narración “oficial” de los verdaderos rehenes, desafiando su autoridad y la subjetividad de los puntos de vista de sus documentos (Respini, 2015, p. 37-38)

En este sentido, a partir de lo que plantean Eva Respini y Raad respecto a la noción de “documento histórico”, podemos entender a *Facsimil* también como un documento histórico. Si estos documentos se basan en “fantasías a partir del material de recuerdos colectivos”, qué mejor recuerdo colectivo que abarque a la sociedad chilena que el examen exigido de forma obligatoria a todo chileno que se haya postulado a la universidad entre 1966 y 2002. Pero además esta obra presenta una vuelta de tuerca más, ya que como aclara Zambra en las palabras introductorias:

[e]l título alude a los cuadernillos en que se publicaban los exámenes de temporadas anteriores y que servían para que los postulantes prepararan los que tendrían que enfrentar. La expresión “hacer un facsímil” significaba, de forma transparente, “estudiar”, y la palabra quedó ahí, “chilenizada”, hasta el presente. (Zambra, 2021a, p. 9-10)

Por lo tanto esta obra no es tan sólo una reminiscencia a un examen injusto y sesgado que condicionó el futuro de miles, a tono con el compromiso de Zambra de retomar conversaciones y recuerdos respecto al sistema educativo para cuestionarlo. Además, esta obra también puede ser entendida como una forma de estudiar, como un repaso de la historia reciente con el objetivo de cambiar algo en el hoy.

Si en la obra de Raad la performatividad se encuentra en el formato de conferencia académica, en *Facsimil* la performatividad se da en la acción del lector forzado a responder las preguntas del examen, y de esta forma se replica el proceso de “deslizamiento entre la autenticidad y la imaginación” que resuena y permite “comprender ... [las] historias que forman parte integral” de la experiencia vivida a las que refiere Respini. Y, en esta obra, esto se logra entremezclando historias y ficciones personales con historias y temores colectivos, con frases banales de dictadores cruentos reeditadas para ver el presente:

27. Un hijo

1. Sueñas que pierdes un hijo.
 2. Despiertas.
 3. Lloras.
 4. Pierdes un hijo.
 5. Lloras
- A) 1 – 2 – 4 – 3 – 5
B) 1 – 2 – 3 – 5 – 4
C) 2 – 3 – 4 – 5 – 1
D) 3 – 4 – 5 – 1 – 2
E) 4 – 5 – 3 – 1 – 2 (Zambra, 2021a, p. 24-25)

Este ejemplo ya fue analizado por Saavedra Galindo, quien observa que en este caso un evento terrible como la pérdida de un hijo es camuflado en la redacción de la respuesta de un examen: “El acontecimiento, de un dramatismo difícilmente superable, queda disecado, anulado, vuelto inocuo, en una prueba en la que, inesperadamente, irrumpe la realidad a pesar del esfuerzo por reducirla a una notación numérica” (Saavedra Galindo, 2017, p. 78). Y este proceso de la eliminación del dolor a un simple número a su vez como comentario de la obsesión neoliberal con el número³⁸. Lejos de ser una mirada cínica o desangelada sobre la desaparición o muerte de un hijo, las características del arte archivístico nuevamente se hacen presentes, ya que según Foster “[e]l arte archivístico rara vez es cínico en sí mismo; al contrario, estos artistas a menudo pretenden convertir a los espectadores distraídos en discutidores comprometidos (aquí no hay nada pasivo en la palabra "archivo")”; y la manera de convertir a estos espectadores distraídos es a través de “mensajes que no tienen nada que ver con el propósito original del soporte real, [que] se ofrecen como medios provisionales de desvío, para actos de reinscripción "firmados por la comunidad...” (Foster, 2004, p. 6).

El repaso del pasado chileno, y esta reconexión con una memoria en iguales puntos personal, nacional e historiográfica, se replica en diferentes ejercicios, al igual que reflexiones y comentarios sobre la idiosincrasia actual chilena, especialmente en las secciones 3 –“Uso de ilativos” – y 4 –“Eliminación de oraciones”:

37. _____ las mil reformas que le han hecho, la Constitución de 1980 es una mierda.
- A) Con
 - B) Debido a
 - C) A pesar de
 - D) Gracias a
 - E) No obstante (Zambra, 2021a, p. 35)
- 57.
- (1) El toque de queda consiste en la prohibición de circular libremente por las calles de un territorio determinado.
 - (2) Suele decretarse en tiempos de guerra o de revueltas populares.
 - (3) La dictadura lo impuso en Chile desde el 11 de septiembre de 1973 hasta el 2 de enero de 1987.
 - (4) Una noche de verano mi padre salió a caminar sin rumbo fijo. Se le hizo tarde. Tuvo que quedarse a dormir en casa de una amiga.
 - (5) Hicieron el amor, ella quedó embarazada, yo nací.

³⁸ En relación al número, dice Alain Badiou (2017): “Si el número (encuestas, cuentas, mediciones de audiencia, presupuestos, créditos, tendencia alcista de la bolsa, tiradas, salario de los ejecutivos, *stock options*, etc.) es el fetiche de los tiempos actuales, es porque donde falla lo real el número ciego ocupa su lugar.” (p. 45)

- A) Ninguna
- B) 5
- C) 1, 2 y 3
- D) 4 y 5
- E) 2 (Zambra, 2021a, p. 46-47)

62.

- (1) En Chile nadie saluda en los ascensores. Te subes y finges que no ves, que eres ciego. Y si saludas te miran raro, a veces ni siquiera saludan de vuelta. Compartes la fragilidad en silencio, como un sacrificio.
- (2) Qué costaría saludarse, piensas, mientras la puerta se abre en un piso intermedio. Ya son nueve, diez personas, no caben más. En los auriculares de alguien suena una canción que conoces y te gusta.
- (3) Sería más fácil que abrazaras a la mujer que tienes enfrente. Lo que tú y ella comparten es el esfuerzo de evitar el roce.
- (4) Recuerdas un castigo cuando niño, a los ocho años: estabas en el baño de mujeres dándote besos con una compañera. No era la primera vez que se besaban, era un juego, un desafío. Una profesora los vio, los retó, los llevó a la inspectoría.
- (5) El castigo fue obligarlos a estar frente a frente, tomados de ambas manos y mirándose fijo, en el centro del patio, todo el recreo, mientras el resto de los niños les gritaba tonterías.
- (6) Ella lloraba de vergüenza. Tú estabas a punto de llorar pero mantuviste la vista en su cara, sentías una especie de fuego triste. Se llamaba Rocío, la niña.
- (7) ¿Cuánto duraba el recreo? Diez minutos, o quince. Nunca volviste a mirar quince minutos enteros la cara de alguien.
- (8) Sería más fácil abrazar de una vez a la desconocida que tienes enfrente. Ambos bajan la vista, eres más alto que ella. Te concentras en su pelo negro todavía mojado.
- (9) Las hebras enredadas del pelo largo y liso: piensas en las cabelleras que desenredaste algunas mañanas, con cuidado. Aprendiste la técnica. Sabes desenredar el pelo de los demás.
- (10) Ya bajaron casi todos, solo quedan ella y tú. Aprovecharon cada nuevo espacio disponible para distanciarse. Podrían estar aún más lejos, aferrarse cada uno a su rincón, pero eso sería demostrar algo, sería lo mismo que abrazarse.
- (11) Ella baja un piso antes que tú. Y es extraño y de algún modo horrible que al ver tu cuerpo multiplicado en los espejos sientas el alivio inmenso que sientes ahora.
- (12) En Chile nadie saluda en los ascensores, dices por la noche, en una cena con amigos extranjeros. En mi país tampoco, te responden, quizás por cortesía. Pero en Chile de verdad nadie saluda, nadie mira a nadie en un ascensor, insistes.
- (13) Cada cual finge su ausencia. Es posible que viejos amigos, enemigos o amantes compartan el ascensor sin saberlo nunca.
- (14) Agregas lugares comunes sobre la identidad chilena, rudimentos de sociología. Al hablar sientes que traicionas algo. Recibes la puntada, el peso de la impostura.
- (15) En Chile nadie saluda en los ascensores, dices de nuevo, como un estribillo, en una cena donde compites por ser el mejor observador y el habitante del peor de los países.

- A) Ninguna
- B) 4, 5, 6 y 7
- C) 8 y 9
- D) 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11
- E) 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15 (Zambra, 2021a, p. 51-54)

64.

- (1) Me preguntan el nombre y respondo: Manuel Contreras. Me preguntan si soy Manuel Contreras. Respondo que sí. Me preguntan si soy el hijo de Manuel Contreras. Respondo que soy Manuel Contreras.
- (2) Una vez tomé la guía de teléfonos y arranqué la página donde salía mi nombre, nuestro nombre. Conté veintidós Manuel Contreras en Santiago. No sé qué buscaba: consuelo de tontos, quizás. Pero después metí la hoja en la trituradora de papeles. Tener un nombre y un apellido comunes no me sirvió de nada.

- (3) ¿Qué se siente ser hijo de uno de los más grandes criminales de la historia de Chile? ¿Qué se siente cuando piensa que su padre está condenado a más de trescientos años de cárcel? ¿Siente el odio de las familias que su padre destruyó?
- (4) No puedo responder esas preguntas que siempre me hacen. Con rabia, pero también con verdadera curiosidad. Supongo que provoca curiosidad.
- (5) A mí también me da curiosidad. ¿Qué se siente no ser hijo de uno de los mayores criminales de la historia de Chile? ¿Qué siente cuando piensa que su padre no asesinó a nadie, que no torturó a nadie?
- (6) Debo decir que mi padre es inocente. Debo decirlo. Tengo que decirlo. Mi padre me va a matar si no digo que es inocente. Los hijos de asesinos no podemos matar al padre.
- (7) Decidí no tener hijos. Tuve que dedicarme a mi padre. Está enfermo. El deterioro de su salud es público, ha salido en los diarios.
- (8) Cuando mi padre muera podré tener una vida y un hijo. Será el hijo de Manuel Contreras. Pero no lo llamaré Manuel. Le diré a la madre que elija otro nombre. No quiero ser el padre de Manuel Contreras.
- (9) Ya tuve suficiente con ser el hijo de Manuel Contreras. No quiero ser también el padre de Manuel Contreras. Que sea niña, mejor.
- (10) No soy yo quien habla. Alguien habla por mí. Alguien que finge mi voz. Mi padre morirá pronto. La persona que finge mi voz lo sabe y no le importa.
- (11) Quizás cuando se publique el libro que el hijo de puta que finge mi voz está escribiendo, mi padre habrá muerto. Y la gente pensará que en mi voz fingida hay algo verdadero. Aunque no sea mi voz. Aunque yo nunca diría lo que digo ahora. Aunque nadie tenga derecho a hablar por mí. A ponerme en ridículo. Qué fácil es reírse de mí. Culparme, compadecerme. No tiene mérito literario.
- (12) Aplausos para el escritor, por ingenioso. Apláudanlo como hay que aplaudir a esa gente. Apláudanlo en la cara, con ambas manos, hasta que sea imposible saber de dónde sale la sangre.
- (13) Ahora está diciendo que doy órdenes, que sé torturar. Que soy un hijo de tigre. Ahora está diciendo que yo digo que le perforan el ano con un chuzo.
- (14) Ahora está diciendo que no tengo derecho a desafiar a mi destino. Que estoy muerto en vida. Que yo digo lo que no digo. Que hasta le agradezco que lo diga por mí. Ahora sigue buscando palabras para tatuarlas en mi pecho con la boca más grande del taladro.

- A) Ninguna
 B) 9
 C) 10, 11 y 12
 D) 13 y 14
 E) 14 (Zambra, 2021a, p. 58 – 61)

En estos cuatro ejemplos, y principalmente los últimos tres, se cristaliza el uso de pequeñas ficciones entremezcladas con el formato de examen, que según Foster son parte del presupuesto de lo que hace el arte archivístico:

la obra en cuestión es archivística porque no sólo se basa en archivos informales, sino que también los produce, y lo hace de un modo que subraya la naturaleza de todos los materiales de archivo como (...) **fácticos pero ficticios, públicos pero privados**. [énfasis agregado] (Foster, 2004, p. 5)

4.1.3 Institución y legislación en *Facsimil*

Volviendo a la definición de Foster respecto al arte archivístico, una característica que se desprende de su análisis es que este es un arte con un mensaje, podríamos decir, utopista.

A esto se refiere él cuando menciona que en el arte archivístico hay más de “legislación” e “institución” que de “destrucción” y “transgresión”. En este sentido *Facsimil* es una obra que, si bien no necesariamente propone utopías a cada paso, en diferentes pasajes y secciones sí demuestra una voluntad de dejar atrás el uso del pasado como lastre, y por el contrario usarlo como punto de partida para comprender el presente e, incluso, atreverse a imaginar un futuro posible.

Uno de los ejemplos más interesantes de esta construcción a partir del pasado, a nuestro entender, se da en la Sección 3, “Uso de ilativos”, especialmente en los “ejercicios” 40, 41 y 42:

40. Los estudiantes van _____ la universidad _____ estudiar, no _____ pensar.

- A) a a a
- B) a a a
- C) a a a
- D) a a a
- E) a a a

41. Los estudiantes van a la universidad a _____, no a _____.

- A) dormir morir
- B) tomar pensar
- C) estudiar protestar
- D) llorar leer
- E) comprar vitrinear

42. Y si les quedan _____, para eso está _____.

- A) energías el deporte
- B) frustraciones el copete
- C) esperanzas la realidad
- D) piedras la policía
- E) neuronas la pasta base (Zambra 2021a, p. 36-37)

La secuencia comienza con una infame frase de Pinochet: “Los estudiantes van a la universidad a estudiar, no a pensar ... y si aún les quedan energías, para eso está el deporte” (The Clinic Online, s/p.). A partir de esta frase, que condensa casi toda la experiencia académica vivida por Zambra y todos los chilenos de su generación, el ejercicio 40 nos presenta una sola respuesta posible: la copia textual de las palabras del dictador, la anulación de cualquier esperanza de pensamiento crítico.

Por su parte, los ejercicios 41 y 42 plantearían una reedición del sentimiento de Pinochet, pero a tono con los sentimientos que podrían haber despertado las movilizaciones

estudiantiles del 2011 en aquel 20% de la sociedad chilena que de todas formas aprobaba la gestión de Piñera en el tema (ADIMARK 2012, p. 27); no cuesta mucho imaginar a aquellos simpatizantes del ex dictador que muestra Marcela Said en *I Love Pinochet* profiriendo esas y otras expresiones contra los estudiantes que organizaban y formaban parte de aquellas manifestaciones. En este sentido, el ejercicio que realiza Zambra (o en realidad el que él le plantea al lector/examinado) en estas tres consignas son un ejemplo textual de una operatoria contemporánea como la describe Agamben: la forma de citar del contemporáneo “es como si aquella luz invisible que es la oscuridad del presente, proyectase su sombra sobre el pasado y éste, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora” (Agamben, 2008, p. 7). La oscuridad del presente, en este caso, vendría a ser la condición presente de los estudiantes universitarios; y el pasado, mediante la cita de Pinochet, permite responder o al menos problematizar la situación de esos estudiantes.

Por último, en la última sección del libro, “Comprensión de lectura”, se dan los ejemplos más claros del tipo de paces con el pasado y de proyecciones a futuro que caracteriza esta etapa de Zambra. En esta sección, el lector se enfrenta a tres narraciones breves y una serie de ocho preguntas para cada texto. Cada uno de estos tres relatos remite a los “tres temas” más presentes en la literatura de Zambra: El texto N.º1 trata sobre la copia en la escuela y sus consecuencias; el texto N.º2 es la historia de la fiesta de casamiento de unos novios, una reflexión sobre la falta de una ley del divorcio en Chile y sobre la herencia cultural (y constitucional) pinochetista; y finalmente, el texto N.º3 es una carta de un padre a su hijo en la que intenta pedirle perdón por los términos en los que él se separó de su madre.

En el primer texto el narrador, un ex estudiante del Instituto Nacional, recuerda su paso en el colegio como un proceso en el que una de las pocas cosas que aprendió, fue a copiar: “... casi todo lo olvidábamos rápido y me temo para siempre. Lo que aprendimos a la perfección, sin embargo, lo que nunca olvidaríamos, fue a copiar en las pruebas” (Zambra, 2021a, p. 75). Sin embargo la copia no fue tan sólo una forma de afrontar los exámenes, sino que trascendió el espacio de aula: según el narrador, “gracias a la copia salimos un poco del individualismo y empezamos a convertirnos en una comunidad. Es triste decirlo

de esta manera, pero copiar nos volvió solidarios³⁹” (ídem, p. 76). En todo caso, la historia de los gemelos Covarrubias que cuenta el ex profesor de Religión confirma esta solidaridad inherente a la copia: a pesar de haber pasado gran parte de su adolescencia peleados, para asegurar que su hermano Antonio tuviera un buen resultado en la PAA, Luis acepta rendir el examen por él y termina consiguiendo un puntaje nacional en una de las secciones (ídem, p. 83); ambos estudian Derecho en la Universidad de Chile y “[s]e convirtieron en abogados idénticos; dicen que es difícil saber cuál es el más brillante y cuál el más corrupto” (ídem, p. 85).

Pero a diferencia de los otros textos de Zambra que han re explorado el pasaje por la escolaridad, en la sección de actividades de este texto se evidencia una suerte de “tregua” o entendimiento parcial con los profesores que fueron parte del sistema⁴⁰. Si bien la mediocridad, la crueldad y el pinochetismo denunciado en los recuerdos “Instituto Nacional” siguen presentes, en este ejercicio también se plantea una posibilidad de explicar por qué eran así:

71. Del texto se puede inferir que los profesores de ese colegio:
- A) Eran mediocres y crueles, porque adherían sin reservas a un modelo educacional podrido.
 - B) Eran crueles y severos: les gustaba torturar a los estudiantes llenándolos de tareas.
 - C) Estaban muertos de tristeza porque les pagaban como las huevas.
 - D) Eran crueles y severos, porque estaban tristes. Todos estaban tristes en ese tiempo.
 - E) Mi compañero de banco marcó la C, voy a marcar esa yo también. (Zambra 2021a, p. 88)

Sin embargo, a pesar de cualquier redención que se pudiera hacer de los profesores, ni el sistema educativo ni la sociedad en la cual éste está contextualizado son merecedores de ningún matiz o justificación:

67. De acuerdo con el texto, la experiencia de los gemelos Covarrubias en el nuevo colegio:
- A) Marcó el alejamiento definitivo de los valores que sus padres les habían inculcado.
 - B) Fue traumática, porque los obligó a tomar decisiones prematuras y los fue separando irremediablemente.
 - C) De a poco los convirtió en sujetos valiosos para la sociedad chilena.

³⁹ Teniendo en consideración la historia y el contexto de movilización social encabezada por movimientos estudiantiles, no debemos desestimar la relación de esta frase con dichos movimientos.

⁴⁰ Merece una mención aparte la dedicatoria que hace Zambra al comienzo de *Facsímil*: “Para mis profesores Juan Luis Morales Rojas, Elizabeth Azócar, Ricardo Ferrada y Soledad Bianchi”. De estos cuatro profesores al menos dos, Morales Rojas y Azócar, ya habían sido mencionados en “Mis documentos” y en “Instituto nacional” como dos profesores que tuvieron un enorme impacto positivo en su escolaridad: “‘Ahora sé que nunca van a olvidar mi nombre’, fue todo lo que dijo cuando nos cansamos de gritar y de reír. No recuerdo un momento de mayor felicidad en todos los años que estuve en ese colegio” (Zambra, 2014, p. 23); “Me acuerdo de Elizabeth Azócar enseñándonos a escribir, las últimas horas de cada viernes. Yo estaba enamorado de Elizabeth Azócar” (ídem, p. 107).

- D) Transformó a dos gemelos buenos y hermanables en unos inescrupulosos hijos de puta.
- E) Supuso el comienzo de un período duro, del que salieron fortalecidos para competir en este mundo despiadado y materialista. (ídem, p. 86)

74. ¿Cuál de las siguientes frases del profesor Segovia es, a su juicio, verdadera?

- A) A ustedes no los educaron, los entrenaron.
- B) A ustedes no los educaron, los entrenaron.
- C) A ustedes no los educaron, los entrenaron.
- D) A ustedes no los educaron, los entrenaron.
- E) A ustedes no los educaron, los entrenaron. (ídem, p. 90)

Similar a lo que sucede en el texto N°1 con lo que hemos trabajado respecto a la experiencia escolar, el texto N°3 parecería una forma de intentar cerrar el “capítulo de los padres”. En este texto el lector se encuentra frente a una carta escrita por un padre a su hijo de dieciocho años, en la cual él intenta explicarle las circunstancias de la separación con su madre y, también, pedirle disculpas por todo lo que hubiera merecido borrarlo “del todo, como si nunca hubiera existido” (ídem, p. 106). En esta carta, el padre le cuenta a su hijo que él no fue deseado y que antes de nacer habían pensado en separarse. Según el padre, el día de su nacimiento fue el día más feliz de su vida, pero que desde ese día jamás dejó de preguntarse cómo habría sido su vida si él no hubiera nacido; que haber tenido un hijo era una fuente de sentido pero también una excusa multiusos: para pedir aumentos de sueldo, dejar de fumar o para seducir.

Similar al intento de explicación que analizamos en el texto N.º1, las actividades adjuntas a este texto buscan también, de cierta forma, matizar o racionalizar el accionar del padre. Si, como analizamos en el capítulo anterior, los padres fueron merecedores de un juicio abrumador, en el texto N.º3 se les otorga lo más parecido a una instancia de apelación, pero aun así las opciones de respuesta parecen empecinadas en ser cada vez menos comprensivas y más acusatorias:

87. ¿Cuál de las siguientes opciones corresponde a una mejor caracterización del padre?

- A) Es un hombre honesto y valiente o quizás alguien que, después de muchos errores, entiende que es necesario ser completamente honesto. Intenta decirle a su hijo la verdad y puta que es difícil decir la verdad.
- B) Es un pobre hombre al borde de la muerte.
- C) Es un hombre sensible, dispuesto a darlo todo por su hijo, pero un pelito desequilibrado. Se nota que algo intenta, no se sabe bien qué, pero algo intenta.
- D) Es un anciano inconsistente, pero no mide sus palabras. Parece arrepentido de la educación que le ha dado a su hijo y piensa que puede solucionarlo todo mandándole una carta.
- E) Es un tipo demente y exhibicionista, que cruza el límite que siempre debería existir entre padres e hijos, con el pretexto de pedir perdón. No sé si su crueldad es voluntaria, pero estoy seguro de que es innecesaria. (Zambra 2021a, p. 118)

90. Si fueras el destinatario de esta carta, tu reacción sería:

A) No lo tengo claro. Mientras leía, pensaba que ese padre podría perfectamente ser el mío. Si mi viejo me escribiera algo así, pienso que sentiría lástima por él, que es lo que a veces, quizás con demasiada frecuencia, siento. Esa lástima se mezclaría con otros sentimientos imprecisos, que debería analizar detalladamente, ojalá en terapia...

B) Lo abrazaría y le agradecería su sinceridad. Aprovecharía para contarle que la semana pasada, con la Marce, fuimos a una clínica clandestina y estábamos muy nerviosos, pero todo salió muy bien...

C) Ojalá mi padre estuviera vivo. Quizás si él estuviera vivo y me dijera todo eso, me alegraría. Pensaría: es un imbécil, pero está vivo. Pero mi padre no era un imbécil y nunca me hubiera dicho algo así, nunca me hubiera escrito una carta como esa. Otra cosa, aprovechando el espacio, sobre perros y gatos: los padres quieren que sus hijos sean perros, pero los hijos siempre son gatos. Los padres quieren domesticar a sus hijos, pero los hijos, como los gatos, no son domesticables.

D) No sé cómo reaccionaría. ¿Qué clase de padre le dice esas cosas a un hijo? Mejor que le pegara. Mejor que lo agarrara a charchazos. ¿No tenía otra manera de descargar sus frustraciones que atacarlo? ¿De verdad era necesario decirle que fue un hijo no deseado? Yo creo que también fui un hijo no deseado, pero prefiero no saberlo. ¿Por qué los hijos tenemos que saber tantas cosas sobre nuestros padres? ¿Por qué los padres nunca se quedan callados?

E) Le regalaría a mi papá un loro, pero antes de dárselo le enseñaría -al loro- a decir: *viejo culiao, viejo culiao, viejo culiao*. (ídem, p. 119-121)

Si los textos N.º1 y N.º3 remitían a temas ya tratados por Zambra en libros anteriores, el texto N.º2 presenta una novedad temática: la realidad política en el Chile democrático, que hasta ahora fue tangencialmente aludida, como en el cuento “Verdadero o Falso” o en “Larga distancia”. ¿A qué nos referimos con esto? Este texto cuenta la historia de la fiesta de casamiento de una pareja que cometen el valiente acto de casarse en uno de los pocos países del mundo sin ley de divorcio. Luego de la fiesta, mientras la novia y el resto de invitados despierta de su sueño etílico, el novio conversa con uno de sus amigos -el Farra- quien lo entrevista con una cámara:

Qué se siente, huevón, me interpeló el Farra, imitando el tono de un reportero de notas curiosas. ¿Estar casado?, le pregunté. No: estar casado en un país que no tiene ley de divorcio (...) Para qué celebran tanto, lanzó después, majadero, si igual después se van a separar en un par de años, tú mismo vas a llamarme, vas a llegar desesperado a mi oficina para que tramite la nulidad. (Zambra, 2021a, p. 94)

A esta entrevista improvisada se suma la novia, quien en actitud de desafío afirma que hasta que no se aprobara una ley de divorcio en Chile ellos seguirían casados, aunque se odiaran, en forma de protesta. Este comentario inicia un ida y vuelta entre los diferentes invitados, algunos de los cuales agregan sus opiniones respecto a la ley de divorcio, y deviene en una conversación colectiva, en la que cada uno hizo un aporte de reclamos o deseos para Chile:

... lo urgente es que Pinochet vaya a la cárcel, que lo juzguen (...), lo urgente es encontrar los cuerpos de los muertos, lo urgente es la educación. Lo de verdad urgente (...) es que enseñen mapudungun en los colegios. (...) Lo urgente es la salud (...) terció otro, y enseguida otro, otros: lo urgente es luchar contra el capitalismo, lo urgente es que volvamos a ganar la Libertadores, lo urgente es cagarse en el Opus Dei...” (ídem, p. 95-96)

Resulta elocuente que todos o casi todos los reclamos proferidos por el grupo de invitados han sido mencionados o tratados recientemente, ya sea en el contexto de la nueva convención constituyente⁴¹ o en declaraciones del presidente Boric⁴². Pero hay una figura más en este relato que, a nuestro entender, termina de configurar la idea de la institución de la contemporaneidad en esta sección de la obra de Zambra: en este relato, introduce a la figura del poeta. Hasta este momento de su obra no habían tenido una presencia muy predominante los poetas, a pesar de que casi todos los personajes de Zambra están inmersos en la literatura y muchos de ellos escriben, como por ejemplo el narrador de *Formas de volver a casa* quien produce algunos intentos de poema, pero su obra era una novela; lo mismo Julio en *Bonsái*, quien termina escribiendo una falsa novela verdadera; o los narradores de “Larga distancia” o “Yo fumaba muy bien”, quienes escriben cartas y un diario personal, respectivamente. Para tratarse de un escritor que se ha criado “en un país donde la superestrella era un poeta” (Zunini, 2022, s/p.), resulta llamativa la ausencia de poetas en su obra.

Este poeta, que no era el único en la fiesta pero que “solo él merecía ser llamado así, porque solía hablar como un poeta” (Zambra, 2021a, p. 96), es quien logra dar con la clave, quien pone en palabras la sensación que transmiten todos los narradores la obra de Zambra hasta ese momento: “vivimos en el país de la espera, vivimos esperando algo, Chile es una inmensa sala de espera y vamos a morir esperando el número” (ídem).

En este corto ejercicio de comprensión de lectura, Zambra pone en palabras del poeta uno de los principales dilemas de su generación, al que ya habíamos aludido previamente: la generación de la literatura de los hijos solamente ha podido, a su manera, dar cuenta de lo que ha vivido, de la experiencia de la infancia en dictadura. Una vez llegados a la adultez, han tenido tres alternativas: o vivir en una constante rememoración acusatoria del pasado, como el narrador de *Formas de volver a casa*, que se confunden y se paralizan

⁴¹ Todos esos temas son abordados en la Propuesta de Constitución Política presentada -y rechazada- en 2022.

⁴² Sí, incluso se ha pronunciado respecto a la Copa Libertadores, aunque fuera dos años antes de asumir la presidencia: <https://twitter.com/gabrielboric/status/1106028851166175233>

en el pasado; o convertirse en “sujetos valiosos para la sociedad chilena”, como los gemelos Covarrubias o el narrador de “Verdadero o Falso”, quienes están perfectamente a gusto en la sociedad *credit-card* neoliberal; o una tercera opción, intermedia, que se ha mantenido al margen en un estado de relativa incomodidad, simplemente a la espera de un cambio que nunca llegó.

4.2 La mirada del poeta

4.2.1 ¿Quiénes son los poetas?

Al final de la última sección hemos aludido a la ausencia, sorprendente en un punto, de los poetas en la obra de Zambra. Esta ausencia sorprende debido a que Chile es un país al que no sólo en el campo cultural y las tradiciones literarias está asociado con la poesía, sino que mundialmente es reconocido por esta disciplina⁴³; como observa Cussen (2014), “[l]a poesía, entonces, sería un bien susceptible de ser exportado o transformarse en una fuente de turismo cultural” (p. 3). Incluso para el propio Zambra, “Chile era un país de mierda con una poesía maravillosa” (Zunni, 2022, s/p.). En este sentido, las palabras de Gregg -personaje secundario en la historia- sirven como resumen de qué trata la novela:

A Gregg le encanta la idea de un artículo donde los poetas son importantes. Más que hablar de Parra, lo que le gusta es **la idea de un país literario, donde la poesía es curiosamente, irracionalmente relevante**. ¿Cómo dialogan los poetas chilenos actuales con esa herencia? ¿Cómo es ser poeta en un país donde al parecer lo único bueno es la poesía? [énfasis agregado] (Zambra, 2020, p. 250)

Por lo tanto, esta ausencia de los poetas en su obra es definitivamente remediada en *Poeta chileno*. Esta es su última novela publicada y que automáticamente se destaca entre el resto de sus obras por su extensión (casi tres veces mayor que el resto) y por la presencia casi constante, a lo largo de toda la novela, del rico y extenso bagaje poético que posee Chile. Sin ir más lejos, en el primer capítulo titulado “Obra temprana” -ya la alusión del título a la hipotética biografía de un autor es evidente- presenciamos cómo un joven Gonzalo de dieciséis años se propone escribirle poemas a su (ex)polola Carla, en los que destaca su “dominio forzado de la forma clásica, lo que para un joven de dieciséis años

⁴³ Sin ir más lejos, en marzo de 2022 el embajador saliente de Chile ante Argentina inauguró, en la plaza homónima de la embajada en la Ciudad de Buenos Aires, un monumento a los grandes poetas chilenos: De Rohka, Parra, Neruda, Mistral, Huidobro y Rojas. El monumento, que simula un libro, está planteado como un “espacio multidimensional” que invita a la lectura (Anexo III).

podría considerarse meritorio” (ídem, p. 18); al igual que su relativamente extenso conocimiento sobre poetas, tanto chilenos como extranjeros, que demuestra su búsqueda por un pseudónimo apropiado (ídem, p. 41).

Si Chile es un país atravesado por la poesía, siendo los poetas figuras centrales -aunque algo caóticas⁴⁴-, alrededor de los cuales gira gran parte de la trama de la novela, ¿de qué trata? En su reseña, “Alejandro Zambra, mitólogo chileno”, Alum nos da un primer indicio, cuando dice que “todo Chile parece filtrarse a través de esta radiografía multiautoral humana” (Alum, 2021, p. 193). Pero, ¿todo Chile? Al respecto, Costamagna (2020) nos aporta una mejor delimitación de los temas que aborda esta novela:

Poeta chileno (...) es a fin de cuentas un paseo por asuntos que van y vienen. Por cuestiones como las ya observadas: la paternidad y la padrastría, la familia y la familiastra, los poetas y los poetastros. Pero también por cuestiones como las palabras y su peso, como el fracaso, como las masculinidades (...), como las ilusiones frente a un cambio político y una nueva Constitución, como el descreimiento en las instituciones, como la rabia, como los deseos que se mandan solos... (Costamagna, 2020, p. 150)

Entre la variedad de temas que aborda *Poeta chileno*⁴⁵, en este capítulo nos ceñiremos solamente a dos, que a nuestro entender terminan de configurar y confirmar la mirada contemporánea zambriana que hemos pretendido demostrar a lo largo de este trabajo. En este sentido nos enfocaremos, en primer lugar, en el tratamiento de la paternidad en *Poeta chileno*: consideramos que en esta obra se da una suerte de reconciliación para con la figura paterna (que ya había sido anticipada, a nuestro entender, en *Facsímil*) a través de la introducción de la figura del padrastro⁴⁶ y, de esta forma, no reiterar el ciclo de constante reclamo y acusación de parte de los hijos hacia los padres. En segundo lugar, nos abocaremos a analizar el impacto de la poesía en dos de los tres personajes principales de la novela: Gonzalo y Vicente, padrastro e hijastro que comparten una historia, podríamos decir de amor, tanto paternal como por y a través de la poesía⁴⁷. A partir del

⁴⁴ Cussen (2014) describe al campo de la poesía como un “campo muy pequeño, casi sin estímulos económicos, sino sólo simbólicos. (...) La poesía chilena, por momentos, parece una cacerola a punto de explotar. (...) la historia de la poesía chilena se ha escrito no tanto a partir de la evolución de los poemas sino de la persistencia de ciertas polémicas o guerrillas literarias. (...) la discusión pública sobre poesía, además de desinformada, “está más interesada en los poetas que en los poemas”. Dentro de este verdadero reality show, la mayoría de las veces ridículo y estrambótico...” (p. 3)

⁴⁵ Entre ellos la paternidad, el bildungsroman, el lenguaje, la política, la herencia histórica, el amor y la competencia entre poetas, por nombrar algunos.

⁴⁶ Debemos aclarar que esta no es la primera vez que Zambra trabaja con la figura del padrastro. Este tema ya había sido mencionado en el cuento “Vida de familia”, que forma parte de *Mis documentos*, y trabajado en mayor profundidad en *Vida privada de los árboles*.

⁴⁷ El personaje de Pru, si bien será mencionado a lo largo del capítulo, no será analizado exhaustivamente en este trabajo debido a que se escapa de los objetivos que hemos trazado. Sin embargo, la introducción de

camino que ellos dos trazan a través del mundo de la poesía, apoyándonos en el artículo de Heidegger (2017) “Poéticamente habita el hombre” y las tres propuestas de Piglia, consideramos que podremos terminar de darle forma a la figura del contemporáneo en la escritura de Zambra.

4.2.2 Los padres desprotegen y los padrastros quieren ser padres

Como analizamos en el capítulo dedicado a la mirada adulta, la figura paterna en la literatura de Zambra es una zona de tensiones y de críticas: a veces los padres son pinochetistas (o incluso peor, neutrales) como en *Formas de volver a casa*; otras veces los padres son desinteresados, como Daniel en “Verdadero o Falso”; algunas veces pueden intentar pedir perdón y así resultar más dañinos, como el padre de “Comprensión de lectura N°2” de Facsímil; y también puede ser que los padres sencillamente no puedan ver correctamente lo que a su hijo le interesa, como relata Zambra al comienzo de “Mis documentos”, cuando su padre intentaba impresionarlo con grandes computadoras mientras que él solo quería entretenerse con una máquina de escribir. Con base en estos diferentes episodios, se observa que la manera de tratarlos de Zambra no puede ser calificada como contemporánea en tanto su tratamiento no pareciera estar orientado hacia lo que Agamben denominó la labor del contemporáneo: más que buscar “curar la herida del siglo”, parece más bien juntar evidencia para hacer una condena descarnada de los padres.

Este tratamiento de la figura paterna recibe una suerte de adenda en la novela *Poeta chileno*. Gran parte de esta novela gira alrededor del concepto de “*familiastra*” -acuñado por el joven Vicente luego de conocer a la familia de Gonzalo, quien fuera su padrastro-, y de la discusión por la legitimidad que es, en el fondo, el dilema de los padrastros, quienes empiezan la batalla de la paternidad perdiendo. Si en nuestro análisis, hasta ahora “los padres abandonan a los hijos (...) [y] protegen o desprotegen pero siempre desprotegen” (Zambra, 2021b, p. 73), los padrastros están en un gris de indefiniciones; los padrastros de Zambra parecen querer ser los padres que saben que no existen⁴⁸.

un nuevo arquetipo de personaje en la literatura zambriana (una mujer, norteamericana, periodista interesada en la literatura pero no por ello literata) no debe ser pasado por alto a la ligera y supone un tema de investigación que puede ser muy rico.

⁴⁸ Esto podría ser por elección, como sucede con Gonzalo quien gradualmente se inserta en la familia como figura paterna; o casi por necesidad como le sucede a Julián, personaje principal de *La vida privada de los*

Gonzalo regresa a la vida de Carla cuando el hijo de ella, Vicente, ya tiene seis años. Esta inserción de Gonzalo es progresiva y metódica, y “durante las siguientes semanas (...) empezó a escribirse el borrador de una familia” (Zambra, 2020, p. 67). Al año del primer reencuentro, Gonzalo se muda oficialmente con ellos (ídem, p. 70). No puede perderse de vista en inserción de Gonzalo a la familia, las confusiones que generan en el niño, para quien su figura poco a poco comienza a convertirse en una presencia más definitiva, pero a la vez carente de ritos, de forma que la inocencia de la mirada infantil vuelve a manifestarse intentando crear sentidos: “...desde el primer día Vicente había visto en Gonzalo a un formidable compañero de juegos, algo así como un amigo divertido que, como si no tuviera familia propia, se quedaba en la casa demasiado tiempo, incluso a dormir” (ídem, p. 69); durante ese período, “Gonzalo se había apegado al rol cómodo de hermano mayor o de tío indulgente o de payaso puertas adentro” (ídem, p.75).

A medida que pasa el tiempo y Gonzalo se va afianzando dentro de la familia, su rol comienza a cambiar y se vuelve más definido. Cuando Carla decide matricularse para estudiar Fotografía en un instituto al mismo tiempo que trabaja como secretaria para su padre, Gonzalo asume nuevas tareas para con el niño y con la casa: ayudar a Vicente con la tarea, cocinar, planchar, supervisar su conducta, cortarle las uñas de los pies y ayudarlo a dormir con cuentos y chistes (Zambra, 2020, p. 76-77). Esta progresiva construcción de la paternidad de Gonzalo tiene su contracara en la paternidad fracasada del padre -valga la redundancia- biológico de Vicente, León⁴⁹. El personaje de León es esencialmente muy similar a Daniel del cuento “Verdadero o falso” que analizamos: un padre distante y desinteresado, cuya única interacción con su exmujer era el depósito -no siempre puntual- de una magra suma de dinero en la cuenta de ella (ídem p. 71); y cuando Gonzalo acude a él para organizar un cronograma de visitas para Vicente⁵⁰, León se aprovecha de la necesidad de intimidad de Gonzalo y Carla para reducir sus obligaciones financieras para

árboles, quien una noche debe asumir la responsabilidad total sobre Daniela, su hijastra, cuando Verónica, su mujer y madre de ella, nunca regresa a la casa.

⁴⁹ Merece una mención aparte el personaje de “el chucheta”, abuelo materno de Gonzalo, quien es descrito como un hombre desagradable y mujeriego, con más de una veintena de hijos e hijas desperdigados por el país, quien nunca pasaba mucho tiempo con ninguna de sus familias. Cuando gran parte de la familia se reúne para homenajearlo en su cumpleaños, el juicio de Gonzalo es demoledor: “Gonzalo pensaba que los hijos del chucheta debían juntarse pero no para homenajearlo, sino para pegarle un balazo...” (Zambra, 2020, p. 102).

⁵⁰ Para Carla, dejar a Vicente a cargo de León equivalía a “una incesante maratón de hamburguesas y Cartoon Network” (Zambra, 2020, p. 73); por otro lado, cuando Lucas visitaba a su padre Daniel en “Verdadero o falso”, los planes para ambos “consistían en una contundente maratón de nintendo, pizza y papas fritas” (Zambra, 2014, p. 66)

con el niño (ídem, p. 73). A diferencia de la mayoría de personajes de la novela, León no evoluciona en ningún sentido positivo perceptible: aun cuando sigue siendo un niño, Vicente es consciente de la imbecilidad de su padre (ídem, p. 127); y ya en la adultez, él sabe que su padre tiene cincuenta por ciento de chances de dejarlo plantado (ídem, p. 192), que él impuesta una sensación de autoridad totalmente ficticia y que si le dieran la chance sería tan corrupto -o incluso más- que aquellos a los que él llama corruptos en el gobierno (ídem, p. 198).

Volviendo a la inserción de Gonzalo en la familia, si su condición indeterminada en la vida de Vicente resultaba difícil de interpretar para el niño, Gonzalo también se enfrenta a la dificultad de definir propiamente su rol. Una conversación inocente con una cajera de supermercado desencadena una profunda incomodidad en Gonzalo respecto a lo que él es para Vicente:

– Y ustedes, ¿son hermanos?

– No –contestó Gonzalo, titubeando.

– Y entonces, ¿qué son?

(...)

–Amigos –dijo Gonzalo finalmente–. Somos amigos.

(...)

Amigos, rumió Gonzalo en el auto, invadido por una pesadumbre que hubiera querido descifrar o descartar de plano. Pensaba que debería haberle dicho a la cajera que era el papá o el tío del niño o simplemente que no se metiera en asuntos ajenos. Pero hay que usar las palabras, matizó enseguida. La palabra *padraastro*, la palabra *hijastro* son tan feas en español, pero hay que usarlas... (Zambra, 2020, p. 84-86)

A medida que crece el compromiso de Gonzalo para con la familia, también se hacen más presentes y más agudas las peleas. Cuando Carla estalla contra Gonzalo por haber permitido que Vicente fuera sentado en el asiento del acompañante en el auto, ella le recrimina que en ese tipo de actitudes se nota que él no es padre de Vicente. Pero lejos de sentirse herido con esa comparación, Gonzalo responde diferenciándose incluso más de la personalidad de un padre, de *ese* padre: “Soy mucho mejor papá que ese conchesumadre fome, feo, mediocre y pusilánime saco de mierda que te lo metió” (p. 88). A raíz del silencio instalado por Claudia y de la rabia producida por la situación, Gonzalo escribe una diatriba que tal vez es la mejor manera de englobar qué ha significado hasta ahora -en casi toda la obra de Zambra- ser un padre (biológico):

Se creen generosos porque ponen cien lucas mensuales, pero nunca hicieron una tarea con sus hijos, que de todas maneras los quieren, los incluyen en todos los dibujos. Aunque no lleguen. Porque a veces no llegan. Los padres biológicos, los padres separados, los padres puertas afuera son todos la misma mierda. A veces no llegan y no pasa nada. Les ha sido dada esa garantía.

(...) De vez en cuando miran a los niños de reojo mientras conversan con las abnegadas mamás solitarias o las cariñosas acompañantes de los niños, que tal vez son sus hermanas mayores pero en ningún caso parecen mayores de edad. Y quizás hasta se llevan un libro al McDonald's los conchas de su madre, para reforzar su aura de hombres serios, respetables, hasta sensibles. (...) Sus hijos constituyen la carnada perfecta para atraer minas cada vez más deslumbrantes e ingenuas.

(...) [Los padres] Han sido bendecidos, ennoblecidos, legitimados por el perfume de la experiencia, pero no saben nada de nada. Son parásitos, son tumores inextirpables, meros rostros posando para las cámaras (...); son victimarios disfrazados de víctimas, porque hasta parece que no hubieran sido ellos quienes insistieron mil veces, en todos los tonos, incluyendo ataques de ira y zamarreos varios, en abortar. Parece que no hubieran sido ellos quienes buscaron clínicas clandestinas inmundas a precios módicos. Parece que no fueran ellos quienes no solamente los pocos días que ejercen mediocremente su rol, sino también el resto del tiempo, sienten que sus hijos son una carga, la prolongada consecuencia de un irremediable condoro.

Y mientras discursen e inspeccionan escotes (...) hay otros hombres, unos pobres huevones, criándoles al cabro chico las veinticuatro horas del día. Hombres que cometieron la torpeza de enamorarse de las mujeres que ellos alegremente desecharon. Hombres que ordenan la casa y que hasta cocinan y lavan los platos con denigrante entusiasmo. (ídem, p. 91-93).

Durante los años en los que transcurre la convivencia de Gonzalo con Vicente y Claudia, muchos de los obstáculos comienzan a ceder y, por un tiempo, conformaron lo que podría decirse una "familia feliz". La enumeración de actividades y de eventos que nunca suceden, o lo hacen general u ocasionalmente –“Generalmente Carla olvidaba por completo que Gonzalo no era el padre de Vicente. Y eso le sucedía también, ocasionalmente, al propio Vicente” (Zambra, 2020, p. 144)- sintetizan un período de felicidad, en donde los tres querían estar donde estaban (ídem, p. 145). Es en este punto que Gonzalo parecería haber ganado la batalla de la paternidad; y es por ello tanto más dolorosa su reflexión, seis años después de su pelea definitiva con Claudia y su alejamiento de Vicente, respecto a su condición de padrastro:

Pero es verdad que fue padre durante unos años. Fue padre de la manera más plena que alguien que no es padre puede serlo. Su coartada coincide con la verdad. No me dejaron seguir siendo padre, podría argumentar: estuve a punto de aprender el idioma de la paternidad, estudié con disciplina, con fervor, nadie me obligaba, yo solito me matriculé en el instituto (...), y yo hacía todas las tareas, era el mejor alumno pero mantenía la humildad, sabía que me quedaba mucho para aprender, usaba todos mis ratos libres para perfeccionarme, pero un día simplemente me cerraron el instituto: un lunes llegué a clases cinco para las ocho de la mañana, como siempre, y estaba cerrado. (ídem, p. 376)

Después de haber emprendido embate tras embate contra los sistemas de educación y contra la paternidad, esta reflexión funciona casi como una manera de enterrar el hacha. Gonzalo da cuenta de cómo a través de una educación *ad-hoc*, impulsada por simple amor hacia Vicente y su madre, él logró llegar a la forma más pura de paternidad posible para quien no tiene un hijo propio. Pero, además, en las páginas finales de la novela entra en juego la otra relación que, paralelamente, Gonzalo y Vicente comparten a lo largo de toda la historia, una relación basada en la poesía y el poder de las palabras. En estas páginas finales, la relación de cuasi-paternidad entre ellos dos se complementa con “la imagen de dos poetas de distintas generaciones, que se emparentan en la lectura y en la memoria...” (Costamagna, 2020, p. 149).

4.2.3 “Hay que usar las palabras aunque no nos gusten”

Como mencionamos en la introducción del capítulo, el segundo tema que analizaremos a partir de esta novela es el rol de la poesía y el lenguaje y cómo, a partir del desarrollo del personaje de Vicente como poeta (y sus diferencias con Gonzalo) se puede terminar de confirmar nuestra hipótesis de que Zambra se configura en un escritor contemporáneo. Como ya lo hemos reiterado previamente, a la hora de definir cómo es la labor del contemporáneo, Agamben cita al poeta ruso Osip Mandelstam: “Para arrancar al siglo de su prisión, // Para comenzar un mundo nuevo, // Las rodillas de los días nudosos // debe unir las la flauta” (nuevamente, ver Anexo I). Para confirmar esta hipótesis, en esta sección nos valdremos de las ideas expuestas por Heidegger (2017) en su artículo “Poéticamente habita el hombre”, especialmente en lo que respecta a la actividad del poeta de “medir”; y por otro lado el artículo de Amaro Castro (2022) “Alejandro Zambra: la lengua privada de un poeta chileno”, que brinda aportes interesantes para abordar la problemática del principal insumo del poeta: las palabras⁵¹.

A su vez, como introdujimos al comienzo del capítulo, el país en el que están inmersos Gonzalo y Vicente es una tierra muy fértil para el surgimiento y el desarrollo de los poetas. Pero, ¿por qué consideramos que es a partir de Vicente, y no de Gonzalo, que se

⁵¹ En este artículo, además, Amaro Castro analiza en profundidad la forma en que el lenguaje se conjuga dentro de la obra de Zambra con diferentes problemáticas de identidad, tema que no será abordado por nosotros.

puede observar la contemporaneidad? ¿Qué diferencias hacen de uno contemporáneo y del otro no?

La primera diferencia que salta a la vista es el modo en que ambos se introducen y en que viven la poesía. En el primer capítulo, “Obra temprana”, conocemos la primera parte del romance entre Carla y Gonzalo cuando adolescentes, y “es también el seguimiento de los tartamudeos del entonces muchachito con la literatura: su tímida y un poco torpe aspiración de ser un poeta chileno” (Costamagna, 2020, p. 148). En este período, Gonzalo escribe poemas para (o sobre) Carla cada vez que tienen una discusión o se separan, pero en estos poemas había más voluntad que calidad:

Los nuevos poemas de Gonzalo no respetaban los moldes occidentales, porque en vez de sonetos o romances se había volcado a la escritura de haikus, o mejor dicho de unos poemas breves que él llamaba de esa manera. (...) En algunos poemas la serenidad contemplativa característica del haikú brillaba por su ausencia... (Zambra, 2020, p. 42)

Gonzalo tenía, para su edad, un profundo conocimiento del campo de la poesía en Chile: a la hora de firmar sus poemas decide crear un seudónimo, puesto que el nombre Gonzalo Rojas ya estaba tomado, demuestra su capacidad de nombrar poetas de diferentes épocas y países; él tampoco puede usar su apellido materno, “porque había otro poeta, hartamente conocido que Gonzalo Rojas pero bendecido por una misteriosa aura vanguardista llamado Gonzalo Muñoz” (ídem, p. 41). Finalmente, se conforma con el seudónimo “Gonzalo Pezoa, que le permitía homenajear, simultáneamente, al poeta portugués Fernando Pessoa (a quien no había leído pero sabía que era genial) y al poeta chileno Carlos Pezoa Véliz (que le gustaba mucho)” (ídem). Sin embargo, a pesar de su extenso conocimiento de poesía y poetas y su seguridad de querer ser uno, la forma en la que Gonzalo se acerca a la poesía es radicalmente opuesta a la de Vicente:

Gonzalo (...) como casi todo el mundo, asociaba la poesía con el amor. No había conquistado a Carla con poemas, pero enamorarse de ella y de la poesía habían sido asuntos casi simultáneos y le costaba superarlos. (...) A estas alturas, la poesía chilena era para Gonzalo la historia de unos hombres geniales y excéntricos, buenos para el vino y expertos en los vaivenes del amor. **Infectado por esa mitología**, a veces pensaba que en el futuro Carla solamente calificaría como esa lejana novia de la juventud que no había sabido valorar al poeta en ciernes... [énfasis agregado] (Zambra, 2020, p. 37)

Mientras que Gonzalo adopta su amor por la poesía como recibiendo un canon verticalista que es producido por “grandes genios”, el contacto de Vicente con ella es involuntario y mucho más pausado. A él nunca le interesó la poesía mientras Gonzalo estuvo en la casa, y cuando se fue de la casa y Vicente se propuso a investigar el viejo cuartito, se encuentra

con dos libros (de Emily Dickinson y de Gonzalo Millán,) que no entiende y que lo desconciertan (ídem, p. 254). Años después, una polola lo haría visitar estas dos obras, que aunque siguen sin ser totalmente inteligibles para Vicente, esto no disminuye su entusiasmo: “–No entiendo nada pero me encanta –dijo Vicente con sincero entusiasmo” (ídem, p. 259). Al poco tiempo esta polola corta con él, para intentar salir de la depresión posterior a la ruptura, Vicente volvió a leer esos libros,

básicamente para recordarla, sobre todo el de Emily Dickinson, una autora cuya obra ningún psiquiatra ni psicólogo recomendaría para sobrellevar la tristeza o la depresión, y que sin embargo conectó a Vicente con el poderío de las palabras, con la eficacia de la poesía. “Una vaga capacidad de alas / envilece la vestimenta que llevo”, leía Vicente, por ejemplo, y seguía sin entender mucho pero la imagen lograba comunicarle algo y se transformaba, por así decirlo, en un recuerdo instantáneo, en una especie de verdad. (ídem, p. 262)

Este cambio en su apreciación por la poesía de Dickinson genera una reacción en cadena, y Vicente comienza a leer, de a poco, cada vez más poesía:

No tuvo más remedio que leer el libro de Millán –todos los poemas le sonaron en principio completamente raros y a veces cómicos y misteriosos. (...) No sabía si esos poemas le gustaban o no pero tendía a pensar que esa duda significaba que sí le gustaban. (...) Leyó muchas veces **esos poemas, que cambiaron para siempre su relación con los objetos y con las palabras, o su manera de mirar el mundo, aunque quizás no fue exactamente así; quizás ya miraba el mundo de esa manera y los poemas de Millán lo sorprendieron por eso, porque los sentía próximos, familiares.** [énfasis agregado] (ídem, p. 263-264)

Eventualmente, Vicente utilizaría *Facebook* y otras redes sociales para conocer a otros chicos de su edad que leían poesía, y de a poco se iría insertando en ese mundo. También fue creciendo, exponencialmente, su conocimiento -y valoración- sobre los principales poetas de Chile y de Sudamérica: César Vallejo le parece “deslumbrante y hermético”, Nicanor Parra “oscuro y muy divertido”; Gabriela Mistral, “ardua y misteriosa”; Huidobro, “simpatiquísimo”; Oliverio Girondo, “juguetón”; Delmira Agustini y Julio Herrera y Reissig, los entendía a medias pero le enloquecían; solo Neruda le pareció “fome” (Zambra, 2020, p. 264-265).

Ahora bien, esta diferencia en la recepción de cada uno de la poesía es, como establecimos, una parte de lo que hace a la diferencia entre Gonzalo y Vicente. La otra parte que informa esta diferencia es la manera en que cada uno de ellos “lucha” con las palabras, de qué manera se relacionan con ellas y cómo ellas afectan su manera de ver el mundo.

En el caso de Gonzalo, después de su reencuentro con Carla, ha moderado el fuego de su pasión poética; en su adolescencia decidió estudiar literatura, ya que pensó que esa licenciatura lo desviaría menos del objetivo deseado de ser un poeta (ídem, p. 37). Durante el período en que se desarrolla su padrastría, Gonzalo reflexiona sobre su trayectoria y sus deseos profesionales:

Seguía proyectando viajes y libros, pero su sueño principal era conseguir un trabajo realmente vinculado con la literatura, y también pretendía depender menos de la milagrosa y sanguinaria tarjeta de crédito (...). Aun aspiraba a alguna clase imprecisa de relevancia (...), aspiraba a ser considerado un buen poeta, nada más. (ídem, p. 69)

Esta decisión suya de haberse dedicado a las letras, antes que a la poesía en sí, parece indicar en la novela la particular relación que Gonzalo establece con las palabras. Según analiza Amaro Castro (2022), la frustración de Gonzalo ante las diferentes acepciones de la palabra “padrastro” (“Mal padre”; “obstáculo, impedimento, o inconveniente”) lo embarcan en una investigación alrededor del uso de esta palabra y su traducción a diferentes idiomas. Pero esta es una investigación más “profesoral” que poética, que incluso llega a involucrar a un amigo lingüista: “Lengua española de mierda, pensó de nuevo, ahora en voz alta, en el tono medio científico de quien constata o aísla un problema. (...) No es un problema exclusivo de la lengua española, descubrió después...” (Zambra, 2020, p. 94-95). A su vez, en su rol de padrastro de Vicente, intenta inculcarle -tal vez inconscientemente- esta cosmovisión suya respecto a las palabras:

-Yo soy tu padrastro. Y tú eres mi hijastro. Suena feo en español.

(...) -Pero hay que usar las palabras. Aunque no nos gusten. La palabra *padrastro* suena fea, pero es la palabra que tenemos.

(...) Hay que usar las palabras, aunque no nos gusten. Y si las usamos lo suficiente, capaz que signifiquen algo distinto, capaz que logremos cambiar su significado. (ídem, p. 98-99)

Tal vez esta obsesión con la corrección de las palabras sea lo que atenta contra su capacidad de escribir poesía. Al mismo tiempo que se desarrolla su relación con Carla y Vicente, Gonzalo se embarca en la escritura de un poemario, que titula “*Parque del Recuerdo*”. Este poemario lo escribe en apenas dos meses, inspirado en visitas diarias al cementerio homónimo donde enterraron a su abuelo. Sin embargo, a pesar de enviarlo a diferentes editoriales y que solo una lo acepte -bajo términos bastante desfavorables-, cuando Gonzalo compara su obra con otros poemas de Millán y de Dickinson (los mismos que Vicente descubriría) la termina desestimando totalmente y la crítica que él mismo se hace resulta devastadora:

Pensó que no eran malos, o más bien que sería difícil decidir si eran buenos o malos, y eso quizás significaba que eran más buenos que malos. También pensó que no eran malos pero sí innecesarios. No parecía que el mundo necesitara de esos poemas. Quería escribir los poemas que nadie antes había escrito, pero en ese momento pensó que nadie los había escrito porque no valía la pena.⁵² (Zambra, 2020, p. 164)

Mientras buscaba una editorial que aceptara su libro, y mientras su relación con Carla lentamente se deterioraba, Gonzalo recibe la aprobación de una beca para financiar un doctorado en Nueva York. Sus reflexiones al respecto de continuar sus estudios terminan de confirmar que Gonzalo nunca terminó de creer que pudiera ser un verdadero poeta:

...ya era hora de hacer el doctorado, pero hacerlo en Chile le parecía un retroceso. (...) tampoco quería aferrarse a su puesto como hacían esos académicos supuestamente tan bien preparados que sin embargo nunca habían salido de Chile (...) eran como niños grandes con posdoctorado y vuelo teórico pero ninguna experiencia del mundo. Despreciaba a esos académicos justamente porque no era tan distinto de ellos. Y no quería seguir pareciéndose a ellos. Aunque estaba a punto de dejar de ser un poeta inédito, en su fuero interno se había instalado la idea de que no era un gran poeta. (...) Gonzalo sospechaba que en el fondo no era un poeta, un verdadero poeta⁵³. (ídem, p. 171)

Antes de entrar al análisis de la relación de Vicente con las palabras y la poesía, no podemos ignorar la cuestión que pone de relieve esta última cita: ¿Qué es un verdadero poeta? Ya hemos definido que el contemporáneo obra como poeta, pero nunca hemos definido esta actividad. En este sentido, el artículo “Poéticamente habita el hombre” de Heidegger (2017), sumado a las reflexiones de diferentes poetas (ficticios) que entrevista Pru en el tercer capítulo de la novela, “*Poetry in motion*”, nos permiten tener una idea de la labor y la actitud, respectivamente, de un poeta.

En su ensayo, Heidegger analiza en profundidad un poema de Hölderlin, que reza: “Pleno de mérito, más poéticamente habita / El hombre sobre esta tierra” (Heidegger, 2017, p. 80). A partir de estas palabras, Heidegger primero presenta -y refuta- una visión simplista y reduccionista de la relación entre poesía y habitar. De esta forma, su punto de partida será investigar si “incluso, uno lleva al otro, a saber, que éste, el habitar, reposa en aquél, lo poético” (Heidegger, 2017, p. 78). A riesgo de simplificar el análisis heideggeriano, él concluye que el “poetizar es un medir” (p. 84). Pero esto no refiere a una medida pedestre,

⁵² Esta forma de entender a los poemas de Gonzalo adelanta su habitar impoético – que analizaremos a continuación – y contrasta totalmente con otro poeta que entrevista Pru: “Yo no sé si me gustan mis poemas, pero sé que si no los hubiera escrito sería más tonto, más inútil, más individualista. Los publico porque están vivos. No sé si son buenos, pero merecen vivir” (Zambra, 2020, p. 288).

⁵³ Las reflexiones de Gonzalo respecto a la obtusidad de los académicos chilenos se confirman si uno se remite, por ejemplo, al artículo de Felipe Cussen (2013) “Chile, país de críticos”, en el que analiza los diferentes lugares comunes en los que vuelve a caer una y otra vez la crítica chilena.

que mediante “metros y unidades de medida, se mide paso a paso un algo desconocido, de esta manera se hace conocido y así es delimitado en un orden...” (ídem, p. 87). No. Para Heidegger la medida para el poetizar es “la divinidad; ¿[sic]por lo tanto Dios” (p. 87), ergo todo lo que “permanece extraño a Dios (...) es lo confiado al hombre”. De esta manera:

El poeta, empero, clama en la palabra cantante toda claridad de las miradas del cielo y cada eco de sus rutas y aires y allí trae a lo clamado para iluminar y para resonar. Solamente que **el poeta no describe, si él es poeta, el simple aparecer del cielo y de la tierra**. El poeta clama en las miradas del cielo Aquello que en desvelarse deja aparecer precisamente lo que-se-oculta, a saber: *como* lo que-se-oculta. El poeta clama lo extraño en las confiadas apariencias como aquello en lo cual se destina lo invisible para seguir siendo lo que es: desconocido. [énfasis agregado] (ídem, p. 88)

Por último, Heidegger justifica por qué puede existir un habitar *impoético*, y que este sea más común, si ya ha definido que el poetizar edifica la esencia del habitar. Para el filósofo, el habitar impoético es análogo a una ceguera, pero que no se da por una pérdida de la visión, sino por una sobreabundancia y un exceso de medida. De esta manera, el habitar impoético, incapaz de tomar la medida, “result[a] de un singular exceso de un medir y calcular desencadenados” (ídem, p. 90). Y es tal vez, precisamente, su consciencia de su propio habitar impoético lo que trunca las aspiraciones poéticas de Gonzalo. Cuando visitaba el cementerio Parque del Recuerdo, que inspira su poemario, a él “lo atraía la permanente y a veces persuasiva ilusión de ligereza, esa sobriedad engañosa que pretendía normalizar el misterio y disimular el dolor. Intentaba absorber, comprender, desmontar el paisaje...” (Zambra, 2020, p. 168). Además, es consciente de qué es la mirada poética y su forma de habitar, ya que es su trabajo: “su trabajo consiste en intentar comprender el mundo a través de los poemas que escribieron otros” (ídem, p. 372). Siguiendo esta lógica, vez el mejor ejemplo de la consciencia de Gonzalo de su habitar impoético se ve aquí:

Termina de ordenar los libros desolado por esos poemas intensos que cifran una belleza que no podría suscribir. Sigue intentando adaptarlos a su propia vida, sigue imaginando el poema propio, el poema que él debería escribir a manera de disculpa o de homenaje o de reclamo. Se acuerda de cuando pensaba que con sus poemas podía influir en los demás: ser querido, ser aceptado, ser incluido. Habría sido más fácil decepcionarse de la poesía, olvidarse de la poesía, que aceptar, como hizo Gonzalo, el fracaso propio. Hubiera sido mejor echarle la culpa a la poesía, pero habría sido mentira, porque ahí están esos poemas que acaba de leer, poemas que demuestran que la poesía sí sirve para algo, que las palabras duelen, vibran, curan, consuelan, repercuten, permanecen. (Zambra, 2020, p. 377)

En cambio, la cosmovisión de Vicente en lo que respecta a la poesía es radicalmente opuesta a la de su padrastro: si el último estudió letras para no desviarse de la poesía, Vicente está seguro de no querer estudiar literatura, o al menos no inmediatamente, para no ser tan influenciado en su poesía (ídem, p. 201). Y esta decisión suya de no querer dejarse influenciar se mantiene a lo largo de la novela: cuando reflexiona sobre sus poemas frente a los de su amigo Pato, Vicente no se siente seguro de ellos, no los considera lo suficientemente políticos, pero, a la vez, no se deja llevar por el fervor político de la poesía de su amigo que, además, percibe impostada o levemente falsa:

Trabaja a consciencia, todos los días empieza al menos un poema, pero es reacio a mostrar los resultados porque no considera que sean lo suficientemente buenos. Por lo demás, sospecha que sus poemas no cumplen con las expectativas, no alcanzan, porque si es verdad lo que Pato preconiza, la verdaderamente nueva poesía chilena tiene el deber de ser política, la verdaderamente nueva poesía chilena debe luchar de frente, sin descartar la literalidad, contra el capitalismo y el clasismo y el centralismo y el machismo de la sociedad chilena. Y Vicente, que adhiere a esas luchas, no está seguro de que sus poemas expresen de forma medianamente nítida la dimensión social. Los poemas de Pato sí que hablan sobre lo que está pasando: son puntudos, rabiosos, iconoclastas. Se los celebran (...). Y a Vicente no lo vuelven loco los poemas de Pato, que ni siquiera a Pato parecen gustarle: es como si los escribiera para saciar una necesidad externa. (ídem, p. 238)

Y aunque él no vea en sus poemas la expresión de la dimensión social, sí queda claro que tiene un compromiso con ella, tal vez mejor cristalizado en la conversación que tiene con su padre respecto a la educación universitaria y la necesidad de una nueva Constitución, quien intenta convencerle de que las esperanzas de una nueva Constitución y el recambio de gobierno son infantiles e inocentes (ídem, p. 200-201). Y por otro lado, si a Gonzalo lo traicionaba su habitar impoético, una conversación que él tiene con Vicente parece resaltar el habitar poético de este:

Pero era como si hablaran lenguas distintas. Gonzalo hablaba una lengua que constaba exclusivamente de frases finales, una lengua que hacía daño, una lengua oscura y deletérea, mientras que Vicente hablaba una lengua incorrupta, de palabras vacilantes y vivas, de frases tentativas que empezaban y continuaban indefinidamente. (ídem, p. 352)

Ante la pregunta de qué tipo de poemas quiere escribir Vicente, su respuesta sencilla tal vez sea la mejor forma de comprender el habitar poético, la toma-de-medida poética:

- ¿Y qué clase de poemas quieres escribir?

-Poemas de verdad. Poemas honestos, poemas que me hagan cambiar, que me transformen.
¿Me entiendes? (ídem, p. 420)

4.3 Posibilidades de una mirada contemporánea

Al comienzo de esta sección en la que nos enfocamos en mostrar la contemporaneidad de la segunda etapa en la obra de Zambra, hemos también dado por sentado que repercute en una comprobación de las posibilidades postuladas por Piglia (1999). Por lo tanto, ahora nos abocaremos a remarcar de qué maneras estas han sido cumplidas en esta etapa.

La primera de estas propuestas era, según Piglia (1999), la “noción de la verdad como horizonte político y objeto de lucha” (p. 16), que se oponía a la noción de un relato construido desde el Estado. Además, en el Marco Teórico hemos propuesto nuestra lectura de que, en el caso de Chile, este relato consistía en una “esterilización” de la historia y de la memoria en pos del establecimiento de una noción de “governabilidad”, que fue construido no sólo por el Estado sino, también, por (ciertos sectores de) la ciudadanía. Siguiendo esta lógica, entonces, esta noción de verdad se debería manifestar como un señalamiento, una denuncia, de esta situación socio-política. En una de las muchas entrevistas que Pru realiza a diferentes poetas chilenos⁵⁴, esta consciencia del relato estatal es expuesto, precisamente, por un poeta:

- ¿La dictadura no ha terminado?

- No ha terminado, mijita, claro que no. Ganó Pinochet, lo consiguió, debe estar cagado de la risa en su tumba el hijo de una gran puta. Estamos todos hasta las masas, endeudados e infelices, condenados a trabajar quinientas horas semanales. Deprimidos, saltones, enojados. Medio muertos. (Zambra, 2020, p. 291)

Sin embargo, los poetas chilenos no están solamente atentos a lo que ha sucedido en el pasado. También ponen de relieve y reflexionan sobre diferentes relatos del discurso público actual. Ejemplos de eso pueden verse en la novela con la entrevista a la poeta Chaura Paillacar, quien “escribe en una mezcla de mapudungun y español” (ídem, p. 288); o con el poeta Miles Personae, quien crea la personalidad de un poeta de derecha conservador, “que escribe monólogos dramáticos en los que finge voces de torturadores, criminales y otras figuras funestas de la extrema derecha chilena” (ídem, p. 294), en parte como forma de ocupar un nicho y, también, para demostrar a la población “lo peligrosos que son esos huevones” (ídem).

⁵⁴ Debemos aclarar que la mayoría de poetas que entrevista Pru son ficcionales o, como dice Alejandra Costamagna (2020), “fantasiosamente dibujados” (p. 150).

La segunda de las propuestas de Piglia para la literatura consistía en el uso de un “desplazamiento y de distancia (...) ese movimiento hacia otra enunciación (...) una toma de distancia respecto a la palabra propia” (Piglia 1999, p. 20), mediante la cual hay otro que dice lo que de otra forma no se puede decir. En la sección que analizamos la primera etapa de la contemporaneidad en Zambra argumentamos que esta posibilidad había sido esbozada en *Formas de volver a casa* pero finalmente no fue enteramente exitosa: si bien los usos de la figura del espía, el “relleno” del silencio mediante la fantasía y, en general, el uso de la mirada infantil son diferentes maneras de realizar este desplazamiento, debido al grado de remordimiento que expresa el narrador “real” de estas historias por haberlas exagerado o distorsionado no parece condecirse con el uso que describe Piglia⁵⁵. Por el contrario, este no es el caso con *Facsímil*, en donde el formato de examen permite a Zambra poner en palabras de otros – o mejor aún de algo, como es un examen – lo que es imposible de decir: compartir el nombre de un torturador, haber perdido un hijo, o arrepentirse del mal causado a otro hijo, sin en ningún momento acusar de alguna impropiedad al usar la enunciación de otros, beneficio inusitado de un soporte como es el formato de examen de respuestas múltiples.

Por último, Piglia se refiere a “la claridad” en la lengua, como forma de opacar una lengua que “se ha vuelto opaca y homogénea” (Piglia, 1999, p. 24-25). En este sentido, encontramos que nada demuestra mejor la claridad que el intercambio entre Vicente y Gonzalo, que ya hemos citado, en el que queda de relieve la diferencia entre el hablar impoético, cerrado y definitivo de Gonzalo, frente al lenguaje poético, incorrupto de Vicente. Lenguaje poético, además, que no fue enseñado – ni en las escuelas o universidades, ni por una figura paterna – sino que fue aprendido por cuenta propia:

Tu no me enseñaste a hablar. Yo aprendí solo. Yo aprendo solo. Soy mediocre todavía. Me falta mucho. Me falta aprender a hablar de las cosas que importan. Estoy aprendiendo a hablar, todavía. Pero voy a aprender a hablar mejor que tú. (Zambra, 2020, p. 414).

Al margen de las propuestas de Piglia “cumplidas” en esta segunda etapa, debemos también referirnos a otra particularidad específica de *Poeta chileno* que, a nuestro entender, confirma su contemporaneidad, la de su autor, y justifica nuestra evaluación de que es la culminación de la obra contemporánea de Zambra: en esta novela confluyen las

⁵⁵ Reiteramos la siguiente cita en la que el narrador real revisa lo que ha escrito de la historia de su infancia: “He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (Zambra, 2021b, p. 64).

cuatro miradas que hacen a su mirada contemporánea. La mirada infantil está cubierta por la adolescencia de Gonzalo y la infancia de Vicente. La mirada adulta también está presente, a partir de las perspectivas de Gonzalo, Carla y León (entre otros). Incluso la mirada del archivo está presente, en la forma del informe de personalidad que lleva a que Vicente repita el curso (ídem, p. 133-134). Es por estos motivos que, a nuestro entender, Alejandro Zambra se termina de configurar en un escritor contemporáneo.



Universidad de
San Andrés

5 Conclusión

Resulta instintivo e intuitivo calificar a cualquier autor vivo que activamente escribe y publica, como un autor contemporáneo. Si repetimos el ejercicio de Gonzalo, y buscamos la palabra contemporáneo en el diccionario de la Real Academia Española nos encontramos con tres acepciones que nos dirigen a esa conclusión: “Existente en el mismo tiempo que otra persona o cosa; Perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive; Perteneciente o relativo a la Edad Contemporánea”. Si proseguimos en una búsqueda de definiciones en otros idiomas, *a la Gonzalo*, nos encontraremos con sentidos muy parecidos⁵⁶.

Pero esta palabra cobra una profundidad y una dimensión inusitadas a partir de la conferencia de Giorgio Agamben; una vez que se entra en contacto con esta definición, no es posible volver a referirse a la contemporaneidad y a lo contemporáneo en la manera que plantean los diccionarios. En este sentido, el presente trabajo ha buscado hacer otra operación que describe Gonzalo, y que a la vez condensa el espíritu académico-poético que encarna este personaje: “Hay que usar las palabras. Y si las usamos lo suficiente, capaz que signifiquen algo distinto, capaz que logremos cambiar su significado” (Zambra, 2020, p.99). Es en esta lucha por la precisión de la palabra contemporáneo que incorporamos nuestro aporte.

Sin embargo, a pesar de la profundidad de lo postulado por Agamben, hemos también objetado que su definición resultaba demasiado exploratoria y ambigua para poder ser aplicada con rigurosidad. Es por eso que hemos recurrido, además, a la conferencia de Ricardo Piglia, quien con sus tres propuestas para la literatura del siglo XXI proporciona un marco de acción más definido por el cual, a nuestro entender, opera el contemporáneo. A partir de este marco, es que hemos aplicado esta definición de contemporaneidad en el caso puntual de Alejandro Zambra.

Como hemos aludido varias veces a lo largo del presente trabajo, Chile es un país con una historia -y un presente- que se presta al surgimiento de contemporáneos. Si bien en este

⁵⁶ Tanto la definición en inglés y en francés (diccionarios Oxford y Larousse) devuelven resultados muy similares.

trabajo nos enfocamos exclusivamente en la figura de Zambra, no son pocos los escritores de su generación cuyas obras pueden ser sujetas a un análisis similar; a fin de cuentas, y permitiéndonos parafrasear a Borges, en Chile “hay un gran sentido del tiempo. (...) todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros” (Borges, 1974, p. 272). Y si bien no es realista esperar que nuestra metodología -de aislar y analizar diferentes miradas individuales que construyen una mayor mirada contemporánea- sea aplicable a cada escritor y escritora que salga de la nación vecina, si esperamos que nuestro aporte sirva para despertar el interés en analizar, más detenidamente, cómo es posible expresar desde la literatura una lectura del pasado, del presente y de un posible futuro a partir de esta particular relación temporal que es la contemporaneidad.

Por último, quisiéramos finalizar este trabajo con unas reflexiones de Hal Foster (2004) respecto al arte archivístico. En sintonía con lo postulado por Nelly Richard, Foster sostiene que en el arte archivístico se revela “una voluntad de relacionar, de sondear un pasado extraviado, de cotejar sus diferentes signos, de averiguar qué puede quedar para el presente” (Foster, 2004, p. 21). Pero hurgar en el pasado, buscar estos signos, pistas e índices en un pasado traumático, para después exponerlos en la tribuna pública como manera de interpretar el presente no es una tarea fácil. Y la nostalgia inherente en esta forma de volver a casa, fácilmente puede traicionar una nostalgia utópica, un deseo de volver a ser un niño que recorría las calles a salvo de la violencia de la historia, tema que sólo debería preocupar a los adultos y a los personajes principales. En este sentido, las palabras de Foster terminan de apuntalar nuestra noción de contemporáneo que hemos trabajado:

Por eso a menudo estos trabajos parecen tendenciosos, incluso absurdos. De hecho, su voluntad de conectar puede traicionar un atisbo de paranoia, porque ¿qué es la paranoia sino una práctica de conexiones forzadas y malas combinaciones, de mi propio archivo privado, de mis propias notas de la clandestinidad, puestas a la vista? Por un lado, estos archivos privados cuestionan los públicos; pueden verse como órdenes perversas que pretenden perturbar el orden simbólico general. Por otro lado, también pueden apuntar a una crisis general de esta ley social (...). Quizá la dimensión paranoica del arte de archivo sea la otra cara de su ambición utópica: su deseo de convertir lo tardío en devenir, de recuperar visiones fallidas del arte, la literatura, la filosofía y la vida cotidiana en posibles escenarios de tipos alternativos de relaciones sociales, de transformar el no-lugar del archivo en el no-lugar de una utopía. Este movimiento para convertir "lugares de excavación" en "lugares de construcción" también es bienvenido en otro sentido: sugiere un alejamiento de una cultura melancólica que considera lo histórico poco más que traumático. (ídem p. 21-22)

Esta paranoia está presente en la mirada contemporánea de Zambra; es más, es inherente a la labor contemporánea. Y es esta labor que, a partir de su incesante búsqueda de la verdad, su capacidad de contar la historia desde múltiples voces, y su compromiso con la claridad, se configura de esta manera como la flauta que sane al siglo y logre, finalmente, dejar de mirar hacia atrás con su sonrisa insensata; que por el contrario, pueda disfrutar y aprender de esta mirada hacia atrás. El contemporáneo, entonces, como un estudiante que ha repetido un año de cursada:

Y sin embargo, repetir el curso es de algún modo detener el tiempo: congelarlo, engañar momentáneamente al futuro, a la muerte.

Repasamos con tranquila rapidez las materias que ya conocemos. Por fin podemos demorarnos: por fin podemos dudar, profundizar, reírnos de nuestras heridas, curarlas. Los repitentes avanzamos a un ritmo propio, dispuestos a perdersenos, a desviarnos. Sin miedo. Sin miedo al miedo.

Conocemos la trama. Las preguntas de los exámenes regresan a nuestra memoria como cálidas melodías famosas. (...) Los repitentes perdemos la odiosa ansiedad del éxito. El fracaso nos devuelve la nobleza y la alegría.

Casi sin darnos cuenta hacemos las cosas un poco mejor. O decidimos equivocarnos de nuevo. Porque podemos repetir de nuevo, una y otra vez. Hemos conquistado la libertad de jugar el mismo juego hasta hartarnos, borrachos de felicidad; con las palabras de siempre armamos poemas que nunca nadie entenderá, ni siquiera nosotros, pero los leemos en voz alta mil veces y mil veces experimentamos el mismo soberbio placer.

Los que siguieron de largo (...) nos miran con envidia en los recreos, porque saben que no fueron lo suficientemente sabios, que se perdieron la impagable oportunidad de repetir; los que no repitieron se entregaron sin más, irreversiblemente, ingenuamente, al tonto juego del cronómetro y la angustia. Los repitentes habitamos otro tiempo, legendario y nuevo. (Zambra, 2020, p. 140-141).

6 Bibliografía

Corpus

Zamora, A. (2014). *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama.

Zamora, A. (2020). *Poeta chileno*. Barcelona: Anagrama.

Zamora, A. (2021a). *Facsimil*. Barcelona: Anagrama.

Zamora, A. (2021b). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

Zamora, A. (2022). *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.

Zamora, A. (2022). *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.

Bibliografía general

ADIMARK GfK (2012). Encuesta: Evaluación Gestión del Gobierno. Informe mensual marzo 2012.

Alum, A. (2021). Alejandro Zamora, mitólogo chileno. En *Revista Casa de las Américas*, 302-303, 193-195.

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Amaro Castro, L. (2013). Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. En *Literatura y Lingüística*, 29, 109-129.

Amaro Castro, L. (2022). Alejandro Zamora: la lengua privada de un poeta chileno. En *Revista Letral*, 28, 111-134.

Badiou, A. (2017). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Borges, J.L. (1974) El escritor argentino y la tradición. En Frías, C.V. (Editor). *Obras completas 1923-1972* (p. 267–274) Buenos Aires: Emecé Editores.

Bottinelli W, A. (2016). Narrar (en) la “post”: La escritura de Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, Alejandro Zamora. En *Revista Chilena de Literatura*, 92, 7-31.

Contreras, M y Zamorano Muñoz, R. (2016). Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. En *Mester*, XLIV, 51-72.

Contreras, S. (2007). La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra. En *Taller de Letras*, 41, 9-20.

Costamagna, A. (2020). Poeta Chileno. Formas de volver a Zambra. En *Revista de la Universidad de México*, 861, 148-150.

Cussen, F. (2014). Chile, país de críticos. En *Sibila. Revista de poesía e crítica literaria*. Recuperado de: <https://sibila.com.br/cultura/chile-pais-de-criticos/10876>

Donoso, S. (2014). *La reconstrucción de la acción colectiva en el Chile post-transición: el caso del movimiento estudiantil* (informe doctoral). Recuperado de: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20140905014946/Donoso_Informe_Sep_20_14.pdf

Elecciones presidenciales de 1999-2000. *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. Recuperado el 16 de enero de 2023 de: https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63765&periodo=1990-2022

Equipo The Clinic Online. (3 de septiembre de 2013). Las 40 frases macabras del tirano. *The Clinic Online*. Recuperado el 5 de enero de 2023 de: <https://www.theclinic.cl/2013/09/03/para-los-que-celebran-las-40-frases-macabras-del-tirano/>

Fernández Silanes, N. (2014). *Space Invaders*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Franken, M. (2017). Memorias e imaginarios de formación de los *hijos* en la narrativa chilena reciente. En *Revista Chilena de Literatura*, 96, 187-208.

Franken, M. (2020). *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra: Perspectiva infantil, juego y escritura. En *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 11(21), 62-79.

Foster, H. (2004). "An Archival Impulse". En *October*, 110, 3-22.

Gigena, D. (9 de marzo de 2022). Con un "portal cósmico" que homenajea a seis poetas el embajador de Chile se despide de la Argentina. *La Nación*. Recuperado el 15 de febrero de 2023 de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/con-un-portal-cosmico-que->

[homenajea-a-seis-poetas-el-embajador-de-chile-se-despide-de-la-argentina-nid09032022/](#)

Heidegger, M. (2017). Poéticamente habita el hombre (“Dichterisch wohnet der mensch”). En *Revista De Filosofía*, 7(1-2), 77–91.

Hellinger, D. (2015). Transitions and “Pacted” Democracies in Brazil and the Southern Cone, p. 226–254. En *Comparative Politics in Latin America: Democracy at last?*. Nueva York: Routledge.

Informe Rettig. *Fundación Acción Pro Derechos Humanos*. Recuperado el 16 de enero de 2023 de: <http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>

Jelin, E y Kaufman, S.G. [comp.] (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana.

Lazzara, M. (2014). Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet. En *Cuadernos de Literatura*, XVIII(36), 166-183.

Lazzara, M. (2016). Complicity and Responsibility in the Aftermath of the Pinochet Regime: The Case of *El Mocito*. En *Rúbrica Contemporánea*, 5(9), 59-76.

Lechner, N y Güell, P. (2006). Construcción social de las memorias en la transición chilena. En: Jelin, E y Kaufman, S.G. [comp.] (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana, 17-46.

Peters, T. (2018). Alejandro Zambra: Hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo. En *Poligramas*, 47, 137-163.

Piglia, R. (1999). “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades).”

Respini, E. (2015). *Slippery delays and optical mysteries: the work of Walid Raad*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Ríos Baeza, F. (2020). Dictadura, memoria y escuela: La compleja enunciación de los hijos en la narrativa de Alejandro Zambra y Nona Fernández. En *Caderno de Letras*, 37, 207-228.

Saavedra Galindo, A. (2017). Examen de las formas en *Facsimil*, de Alejandro Zambra. En *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 10(10), 73-82.

Wilde, A. (1999). Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile's Transition to Democracy. En *Journal of Latin American Studies*, 31(2), 473-500.

Willem, B. (2012). Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra. En *Acta Literaria*, 45, 25-42.

Zambra, A. (2013). "Cuaderno, archivo, libro". En *Revista Chilena de Literatura*, 83, 243-252.

Zunini, P. (12 de diciembre de 2022). Alejandro Zambra: "Yo sentía que Chile era un país de mierda con una poesía maravillosa". *Infobae*. Recuperado el 5 de enero de 2023 de <https://www.infobae.com/leamos/2022/12/19/alejandro-zambra-yo-sentia-que-chile-era-un-pais-de-mierda-con-una-poesia-maravillosa/>

Otros materiales

Propuesta de Constitución Política de la República de Chile (2022). Recuperado 5 de febrero de 2023 de: <https://www.chileconvencion.cl/wp-content/uploads/2022/07/Texto-Definitivo-CPR-2022-Tapas.pdf>

Definición "Contemporáneo", Diccionario RAE. Recuperado 19 de febrero de 2023 de: <https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo>

Definición "Contemporary", Oxford Dictionary. Recuperado 19 de febrero de 2023 de: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/contemporary_1?q=Contemporary

Definición "Contemporain", Larousse Dictionnaire. Recuperado 19 de febrero de 2023 de: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/contemporain/18558>

Películas

Agüero, I., Racz, A. (Productores). Agüero, I (Director). (1988). *Cien niños esperando un tren* [película]. Chile: Channel 4, Valcine.

Larraín, P; Larraín, J.D; Dreifuss, D.M. (Productores) y Larraín, P. (Director). (2012). *No* [Película] Chile y Estados Unidos: Participant Media.

Saíd, M. (Directora y Productora). (2001). *I love Pinochet* [Película]. (2001). Chile.



Universidad de
San Andrés

7 Anexo

I: Poema *El siglo* de Osip Mandelstam. En Badiou, A. (2017). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

1 Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá

2 Hundir los ojos en tus pupilas

3 Y pegar con su sangre

4 Las vértebras de las dos épocas?

5 El constructor de sangre a marea

6 Vomita cosas terrestres.

7 El vertebrador se estremece apenas

8 En el umbral de los días nuevos.

9 Mientras vive, la creatura

10 Debe deslomarse hasta el final

11 Y la ola juega

12 Con la invisible vertebración.

13 Como el eterno cartílago de un niño

14 Es el siglo recién nacido de la tierra.

15 Una vez más en sacrificio, como el cordero,

16 Se ofrece el sincipucio de la vida.

17 Para arrancar al siglo de su prisión,

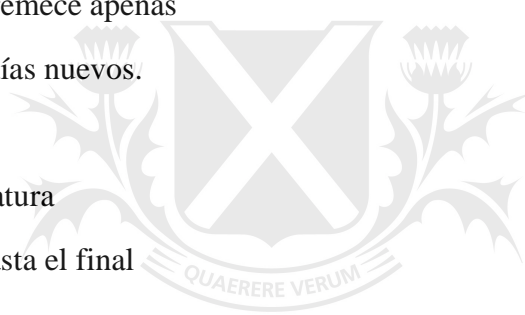
18 Para comenzar un mundo nuevo,

19 Las rodillas de los días nudosos

20 Debe unir las la flauta.

21 Es el siglo, si no, el que agita la ola

22 Según la tristeza humana,



Universidad de
San Andrés

23 Y en la hierba respira la víbora

24 Al ritmo de oro del siglo.

25. Otra vez se hincharán las yemas

26 Y brotará el retoño verde,

27 Pero tienes la vértebra quebrada,

28 ¡Pobre y bello siglo mío!

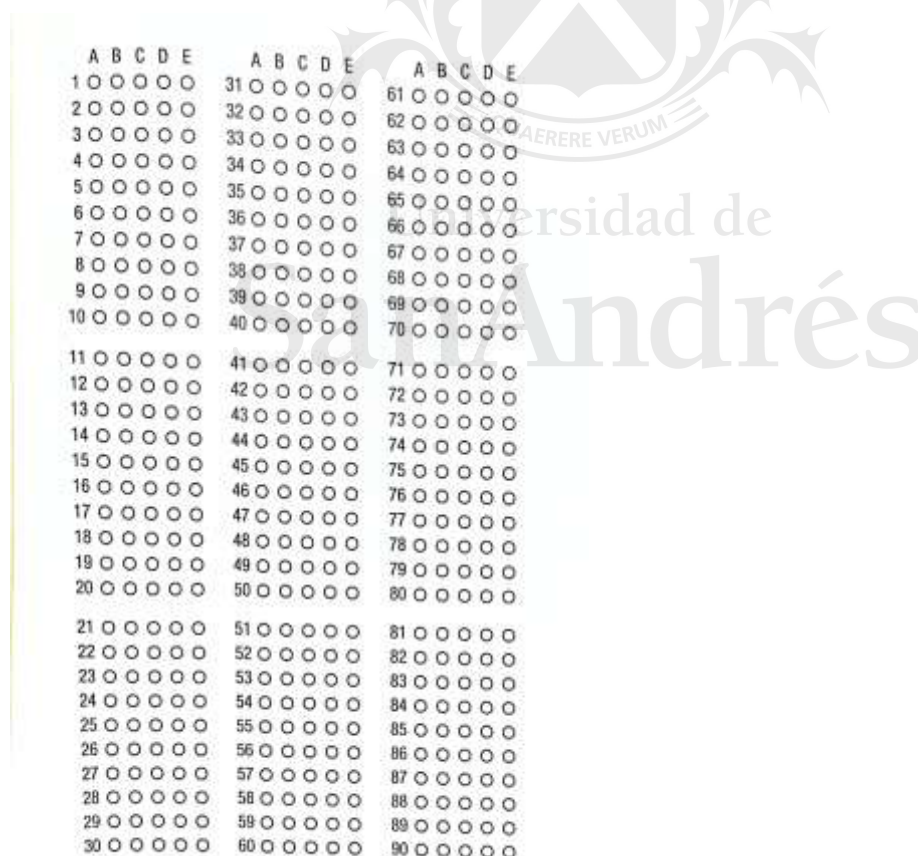
29 Y con una sonrisa insensata

30 Miras hacia atrás, cruel y débil

31 Como ágil, antaño, una bestia

32 Las huellas de sus propios pasos.

II: Zambra, A. (2021a). *Facsímil*. Barcelona: Anagrama. Grilla de correcciones



Anexo III: Escultura “Libro abierto”, de Catalina Swinburn. Fotografías de nuestra autoría. Tomadas el 23 de septiembre de 2022.

