

Recordar para entender (sobre *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra)

por *María Elena Torre*
(*Universidad Nacional del Sur*)

RESUMEN

Entre dos terremotos que sacudieron a Chile, en 1985 y 2010, transcurre la historia que Zambra escribe con un lenguaje narrativo que busca la palabra justa en una estructura breve y eficaz, atravesada por una intensidad poética. Las vivencias de infancia, desde la dictadura a la democracia, son el telón de fondo para una historia que el narrador califica como “la novela de los padres”, añadiendo un tono polémico a la experiencia vivida. Recuerdos e imágenes se combinan con el relato de la construcción de la novela, a modo de diario, desde la perspectiva de la “literatura de los hijos”. En esta ficción autobiográfica Zambra focaliza y resignifica el pasado, poniendo en tensión el registro documental con la libertad de la ficción.

RECORDAR- ENTENDER- DICTADURA- HISTORIA- FICCIÓN

Los terremotos que abren y cierran la historia de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra, uno en 1985 y el otro en 2010 en Santiago de Chile, fenómeno recurrente en ese país, permiten un desplazamiento metafórico hacia la construcción de la novela, hacia “los temblores de la representación”.¹ Zambra mueve y altera las convenciones narrativas desde su estructura como si transitara por un terreno irregular o quebrado, de modo que, lejos de una secuencia lineal que articularía las partes de la historia, éstas se anudan con un diario del escritor que la suspenden y vuelven más compleja. Cuatro capítulos breves que llevan títulos de categorías literarias, tres de ellos, “personajes secundarios”, “la literatura de los padres”, “la literatura de los hijos” y esa coda final “estamos bien”, nos alertan sobre un texto que en su devenir pone en juego la cuestión de la memoria y la historia (de los últimos años de la dictadura chilena), junto a una constante autorreferencia narrativa. Doble movimiento que opera el texto tendiendo lazos entre la escritura y la vida, mutua implicación entre narración y experiencia,² cuya intención estético- política se muestra en la manera en que se recorta y configura el espacio - tiempo de la novela.

Porque no sólo se trata de la memoria de infancia que este narrador tiene como eje de su relato, sino de las dificultades para contar que se vuelcan en un diario y se traman sutilmente en la historia a través de una primera persona que va variando los tonos, las voces, como en una pieza musical. El narrador, que se nombra en alguna secuencia con ironía como Aladino, parece corresponder al propio Zambra, de modo que podemos hablar de una autobiografía ficcional y, por lo tanto, de un poeta que tiñe de imágenes algunas secuencias y condensa otras en unos versos. También emerge en el relato su acercamiento al cine, como cuando escribe: “Me gustaría imitar su voz, *acercar una cámara a los gestos* que hacía cuando se adentraba, sin miedo, en el pasado” (94), pensamiento que habla de la necesidad de documentar la historia que sólo puede completarse con el recurso a la ficción: “He abusado de algunos recuerdos, he

¹ Expresión de Nelly Richard (1999) quien se pregunta: ¿“Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de reinscripción sensible de la memoria donde trasladar ese recuerdo para salvarlo de la rudeza, mezquindad e indolencia de la comunicación ordinaria? [...] El dilema de la lengua surge en Chile de la necesidad de recobrar la palabra después de los estallidos de la dictadura que casi privó a la experiencia de los nombres disponibles para comunicar la violencia de su mutilación” (31) (énfasis del texto).

² Recordemos aquel libro mayor *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de J. M. Arguedas que hacía de los Diarios, capítulos claves de la novela.

saqueado la memoria, y también, en cierto modo, *he inventado demasiado*”(64)³ (énfasis mío) Esta singular estrategia narrativa marca una *diferencia*, aquella que según Rancièrè (2011) corresponde al arte que “no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo [...]Es político por la misma *distancia* que toma con respecto a sus funciones⁴ por la clase de tiempos y de espacio que instituye...(33)” (énfasis mío), creando una tensión entre el testimonio y la ficción que redistribuye lugares e identidades y los hace visibles a través de la ironía, el humor, la poesía.

El cuento del espía

El recuerdo que se activa en el comienzo de la novela coincide con el terremoto de 1985, ocasión en la que el narrador, niño entonces de nueve años, conoce a Claudia, de doce, quien pertenece a una familia perseguida durante la dictadura, no así su propia familia de la que más tarde dirá: “yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros”. Paradójicamente este sentimiento de exclusión tal vez sea lo que le permita al narrador contar la historia de su generación a través de lo ocurrido a Claudia y su familia, aún sabiendo que “terminamos siempre contando la historia propia” (105). Parte de esa historia se convertirá en un ajuste de cuentas con su padre de quien tendrá que escuchar en una conversación insostenible: “Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden” (129), frase límite que no puede tolerar, preguntas nunca respondidas en su adolescencia y otras formuladas ahora con dolor: “En qué momento- pienso- en qué momento mi padre se convirtió en esto ¿O siempre fue así?” cuya única respuesta tal vez esté formulada en el comienzo cuando dice que a nuestros padres “nunca aprendemos a mirarlos bien” (18).

El relato de la memoria es un trabajo de reconstrucción, fragmentario y mediado, en el que no sólo se pone a prueba el juego permanente entre presente y pasado sino el recorte de una esfera de la experiencia. Zambra trabaja con soltura el vaivén entre lo vivido y el presente, acompañado por un gesto permanente de reflexión: “Es difícil explicar ahora por qué a un niño de nueve años podía entonces parecerle interesante que alguien fuera demócratacristiano. Tal vez creía que había alguna conexión entre [...] ser demócratacristiano y la situación triste de vivir solo” (18), y en el mismo sentido: “Para mí un comunista era alguien que leía el diario y recibía en silencio las burlas de los demás-pensaba en mi abuelo, el padre de mi padre, que siempre estaba leyendo el diario (37)”. Esta perspectiva de niño se va actualizando desde un “ahora pienso” “recuerdo” “no puedo recordar” pero como ese recuerdo está unido al cuerpo y a la voz, en la primera parte de “Personajes secundarios” vuelve el juego de golpes alegres y furiosos entre los niños, la noche del terremoto, y también vuelven las voces que seguirán resonando: “A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones” (14). Conversaciones que mantenía con Claudia por ese deseo de “recuperar las escenas de los personajes secundarios” (122) que no son otros que ellos mismos buscando un lugar en la historia de los padres. Porque “mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar [...] Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer” (56).

En esa búsqueda del tiempo perdido Zambra recupera imágenes a través de un breve relato de espías, estrategia con la que logra un efecto de distanciamiento del tono emotivo del testimonio: “Me siento demasiado cerca de lo que cuento (64)”.

³ Todorov (2000:25) señala que es indispensable la recuperación del pasado, lo que no significa que este deba dominar el presente para recordar continuamente los sucesos de una vida; también existe el derecho al olvido.

⁴ Rancièrè en este punto se refiere a las funciones de un arte marcado por las categorías del consenso: devolver a un mundo común el sentido perdido o de reparar las fallas del lazo social (148).

Aladino ese nombre que, por casualidad o porque en los 70 se eligieron nombres de fantasía para los pasajes donde vivirían “las familias sin historia” (29), es el apropiado para este niño que se convierte en el protagonista, en el espía. Luego de conocerse con Claudia, la noche del terremoto, esta le pide el favor de que cuide o vigile a su tío, vecino de Villa Maipú que vive solo. El plan consistía en que estuviera pendiente de sus actividades y anotara cada cosa que le “pareciera sospechosa” y todas las semanas se juntarían para que le entregara el informe. Parte de la intriga se sostiene en el *secreto* que será revelado cuando se conozca que se trata del padre de Claudia, un perseguido político de la dictadura. Entretanto el relato insiste en la imaginación e inocencia de este niño que “esperaba vagamente que aparecieran silenciosos hombres con lentes oscuros, movilizándose en autos extraños, a medianoche...” (35). Los encuentros con Claudia se hacían, a escondidas en el Templo de Villa Maipú, aventurándose por un laberinto de calles y, como en todo relato de aventuras, aparecen el motivo del *encuentro*, del *camino* y del *viaje* que, según Bajtín (1986:286), suponen hechos excepcionales o la fusión de la trayectoria vital del hombre con su avance en el espacio.

En *Formas de volver a casa* no sólo está presente el viaje en el título sino también en la apertura, el camino es un motivo⁵ recurrente en la voz del narrador: “una vez me perdí” pero “retomé el camino”...o “son ustedes los que tomaron otro camino” en referencia a la supuesta equivocación de sus padres y es parte de la estrategia, entre lúdica e irónica, del relato de espionaje que estructura parte del texto; y el viaje es una parte fundamental anotada más tarde en el diario (74), que se confunde con una experiencia propia en la que siendo todavía niño tiene un enfrentamiento con el padre. Pero digamos que el “regreso a casa” ya sin querer “ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres” (131), será cuando decida ir a acompañarlos luego del segundo terremoto con la tranquilidad que le da la voz de su madre “estamos bien”, expresión que da título a la última parte que, variando la secuencia de títulos literarios, se lee, como una coda final.

Pero la historia tiene otro camino de regreso, a la casa de “fachada azul y reja verde” adonde transcurrió la última escena del cuento del espía cuando el niño se entera con desconcierto que no debe seguir su tarea porque “las cosas están cambiando” (49). Han pasado veinte años y en la tercera parte “La literatura de los hijos” el narrador además de aportar datos sobre su propia vida en el presente cuenta el reencuentro con Claudia y *la revelación del secreto*: “La trama de pronto se esclarece” (96). El primer encuentro es con Ximena, la hermana de Claudia, cuando se acerca a la casa con un pretexto banal. Ella es quien además de darle noticia de Claudia y nombrarlo como Aladino (complicidad que tenían con su hermana), le dice con dureza e ironía: “No creo que llegues nunca a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos como ahora “(91). El encuentro con Claudia recién llegada de EEUU por la muerte de su padre se produce unos meses después y reinician un nuevo vínculo. Es la ocasión en que conocemos su historia de vida que adquiere en el contar, una especie de legitimidad: “Aprender a contar su historia como si no doliera. Esto ha sido para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza” (99). La vida de los padres, militantes de izquierda, supuso un largo peregrinaje por la ciudad cuando eran niñas hasta que el padre se refugia en la casa vecina de Villa Maipú y es cuando a ella, que intuía peligros enormes, se le ocurre el plan del espía.

Además de los momentos de revelación compartidos, entre ambos se va gestando una historia de amor que en realidad es “amor al recuerdo”, concluyen. En esta parte el relato toma la forma de *inventario* o recolección de aquellas escenas “descartadas, innecesarias” de los personajes secundarios. (122) Y no solo momentos terribles sino de anécdotas alegres a lo que se agregan aquellos detalles que logran el *efecto de realidad*. El Estadio Nacional, el mayor

⁵ Cobra especial interés este motivo por el diálogo que se establece con el libro de memorias de Infancia de W. Benjamín, autor que preside el texto desde el epígrafe. Decía Benjamín: “Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje” (15).

centro de detención en 1973, “siempre fue para mí, nada más que una cancha de fútbol” dice el narrador, y Claudia cuenta que en ese mismo lugar, en 1977, se anunciaba Chespirito, y sus padres se negaban a llevarlas porque ellos solo pensaban en los muertos.

El *inventario* que para Rancièr (70) es un procedimiento que pasa del registro crítico al registro lúdico y acerca las invenciones del arte a la vida, da testimonio de una historia y un mundo comunes. También lo podemos encontrar en el álbum de fotografías que miran en casa de sus padres y que sirve “para hacernos creer que fuimos felices cuando niños “(127), señala con ironía el narrador. Procedimiento que toma otra visibilidad al articular la imagen fotográfica con la textualidad poética, cuando Claudia empieza a contar en una “especie de estallido” y el narrador dice con inquietud no ver el movimiento de sus labios: “Siento que me habla una foto. Recuerdo ese poema hermoso, “Los ojos de esta dama muerta me hablan” (97) Y este verso de Ezra Pound, como un pliegue del texto, condensa el sentido y pone en tensión la continuidad narrativa.

Juego de letras

El epígrafe de Benjamín que preside la novela “Ahora sé caminar; no podré aprender nunca más” pertenece a un texto de *Infancia en Berlín hacia 1900* y refiere al aprendizaje de la lectura y escritura a través del *juego* de letras en un atril, que según W.B. le permitía enlazar unas con otras. Atravesado por la nostalgia de volver a aprender “lo que olvidamos”, nos permite volver sobre el texto de Zambra para explorar el diario del escritor y en el revés de la trama ver el proceso abierto de la memoria que deshace y rehace los nudos de la historia para ensayar otro modo de comprensión.

Desde el comienzo del segundo capítulo “La literatura de los padres” notamos la diferencia, no sólo en la voz del narrador-escritor que dice “Avanzo poco en la novela” (53) “Ayer escribí la escena del reencuentro, casi veinte años después” (62), con insistencia en la mirada “perseguir largamente imágenes esquivas y repararlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas”. (55), sino también en la configuración gráfica del texto: los párrafos separados por asteriscos a diferencia de los breves textos del primer y tercer capítulo. Esta diferencia visual parece subrayar otra diferencia, el desdoblamiento de la voz en el pasaje de la narración de la historia al diario y en este deslizamiento, el espesor de la identidad narrativa. Es cuando aparece Eme, testigo y motor de su tarea de escritor cuyo nombre de mujer condensado en una letra, acentúa el matiz de ambigüedad en este personaje que pareciera corresponder a Claudia, la protagonista real de su novela. En los años compartidos se han contado anécdotas de infancia como el recuerdo, en el caso de ella, de haber visto a sus padres escuchando por la radio noticias de allanamientos y muertos: “Los niños entendíamos, súbitamente, que no éramos importantes. Que había cosas insondables y serias que no podíamos saber y comprender” (56). En el caso de él, aquella idea de que Pinochet era un personaje de la televisión que interrumpía la programación en las mejores partes mientras el papá miraba esos shows “sin decir palabra”. O los cambios en el colegio con la vuelta de la democracia:

empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. [...] Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, ni bueno ni malo. Pero era difícil ser eso... (68).⁶

La figura de Eme también se presenta como el lector ideal de la novela porque además de la escucha le brinda opiniones certeras más allá de la historia de la que ella forma parte: “Escribir

⁶ En esta etapa aparece el recuerdo de haber visto en el colegio fragmentos del documental *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán.

te hace bien [...] Las palabras te protegen” (63).⁷ Y mientras espera su aprobación del manuscrito, en la última parte, da entrada en el texto a otros libros y películas que han compartido y que van filiendo su perfil de escritor. Es como si necesitara la protección de las otras voces de la biblioteca como su puerto seguro

En su afán por entender el pasado y la historia, el narrador insiste en ese despliegue hacia la intimidad del sí mismo en el diario, dialogando con otros textos literarios y cinematográficos como el recuerdo de la lectura de *Madame Bovary* en el colegio, focalizada en el personaje de su hija Berta aprendiendo a leer, que se corresponde con la vivencia de haberse sentido un personaje secundario.⁸

En este sentido resulta muy significativa una escena de lectura⁹ con la madre no sólo porque aparece dos veces en el texto, (79) (133), sino porque revela en la perspectiva del narrador, una aproximación a su conflicto más íntimo. Transcurre durante una visita a la casa de sus padres donde encuentra una biblioteca nueva con algunas novelas que lee su mamá entre otras *El revés del alma* de Carla Guelfenbein junto a novelas de Isabel Allende o Marcela Serrano. Además de expresar su rechazo por esos libros (así como en otra secuencia su apego por los de Hebe Uhart o Josefina Vicens), manifiesta extrañeza por la identificación de su madre con conflictos que son de otra clase social pero ella responde “las clases sociales han cambiado mucho” (80). En una escena posterior su reflexión acerca de que no va a sacar nada quitándole a su madre el derecho a opinar sobre un libro y de que no va a solucionar nada “enrostrando a mis padres el pasado” (134), concuerda con su pensamiento de la despedida: “son los hermosos sobrevivientes de un mundo perdido, de un mundo imposible”¹⁰ (137), y es como una vuelta de tuerca en la valoración de su historia. Historia que se completa en el encuentro con su hermana mayor cuando hablan de su nuevo libro. Es la ocasión de recordar unos versos del poema de Enrique Lihn sobre el hijo único (83), para señalar que es el comportamiento que se adopta al escribir. A esto se añaden las anotaciones acerca de los padres que abandonan a sus hijos, de los hijos que abandonan a sus padres y esos fragmentos van dibujando en el texto un registro emocional que sólo se puede condensar, balbucear, diría Zambra,¹¹ en el ritmo (y el temblor) de unos endecasílabos en las últimas páginas, poema que termina “Y el dolor era un libro interminable/Que alguna vez hojeamos por si acaso/Salían nuestros nombres al final” (153), mientras borra y ensaya cambios para la novela que, dice, va a abandonar tal vez porque espera una voz, “Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme” (55).

La intensidad del cruce entre escritura y experiencia que juega con las huellas referenciales y difumina los límites, va trazando en una línea de fuga, el sentimiento del fracaso. Sentimiento que toca ambas dimensiones, la escritura y la vida, y aparece mencionado en el encuentro con el poeta y amigo Rodrigo Olavarría “nos habíamos enamorado del fracaso y las heridas eran trofeos” (70) y a raíz del desencuentro con Eme, “ahora entendemos todo. Entendemos en especial, el fracaso” (160). Sentimiento que aparece en frases tales como actores que esperan salir al escenario pero el público hace rato que se fue (73) o desertores de una guerra que no ha terminado (137), y podría tener un matiz más atenuado en el segundo epígrafe: “En lugar de gritar, escribo libros”, frase tomada de *La promesa del alba* de Romain Gary.

Sergio Chejfec en su ensayo “El fracaso como círculo virtuoso” se refiere al fracaso como contratiempo o desventura en la psicología del escritor moderno que aparece, apenas decide que

⁷ “De niño me gustaba la palabra apagón [...] y mi madre solía contar el chiste de la vela inapagable [...] Pero no teníamos miedo. Eran ellos los que tenían miedo. De eso quiero hablar. De esa clase de recuerdos” (150). Escena significativa de los años de la dictadura.

⁸ Esto lo vemos en la mención de algunos títulos *Lexico familiar* de Natalia Ginzburg, la obra de Tim O’Brien o un ensayo de Tanisaki, *El elogio de la sombra* pero también películas como *Buenos Días*, (1959) de Ozu o películas de Kaurismaki y Wes Anderson

⁹ Silvia Molloy señala la importancia de la escena de lectura en el relato autobiográfico. Es muy significativa en el texto la escena de una mujer anónima que lee sentada en un parque y que termina así: “Lees es cubrirse la cara, pensé. [...] Y escribir es mostrarla” (66).

¹⁰ En el final otros recuerdos felices de los viajes en auto con el padre le hacen pasar de largo su enojo en vísperas de las elecciones porque piensa que ellos celebrarán el triunfo de Piñera (156).

¹¹ “Creo en el boceteo, en la escritura que surge balbuceando...” Entrevista en *La Nación*, Cultura, 16/02/15

se hará escritor. “Desde ese momento es una amenaza permanente, por eso no resulta extraño ver el fracaso tematizado una y otra vez [...]. tematizaciones [que] combinan expectativas estéticas, ideologías del arte y supuestos sobre la condición social”.

Sobre este horizonte parece recortarse esa línea que traza Zambra en su novela que es también un relato de aprendizaje, anclado en la necesidad de aprender de una imposibilidad y le hace decir que es tonto pretender un relato genuino o que sólo debería describir los ruidos de las imágenes como manchas en la memoria porque “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” (55).

Más allá del imperativo documental o de las invenciones de la ficción, Zambra logra un relato que problematiza la revisión del pasado y la memoria. He tratado de seguir un camino de lectura por las estrategias de un texto que pretende aguzar nuestra percepción ante el juego del lenguaje. Presente ya en los títulos de los capítulos, este juego que se va desplazando en la composición de elementos heterogéneos como el secreto, el viaje, el inventario, la biblioteca y que permite narrar aproximándose o distanciándose o poniendo en primer plano los límites de la representación, nos da una nueva y singular versión de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

Arfuch, Leonor (2002). *El Espacio Biográfico*. Dilemas de la subjetividad contemporánea. Buenos Aires. F.C.E

Bajtín, Mijail (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Edit. Arte y Literatura, La Habana, Cuba.

Benjamín, Walter (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara

Chejfec, Sergio: <https://parabolaanterior.wordpress.com/>

Molloy, Silvia (1996). *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México, F.C.E

Rancière, Jacques (2011) [2004]. *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Richard, Nelly (1999). “La cita de la violencia: convulsiones del sentido y rutinas oficiales” *Punto de Vista*, 63, pag. 26-33

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires, Siglo XXI

Todorov Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires, Paidós.

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