

## ➤ Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes

Bieke Willem  
*Universiteit Gent, Bélgica*

**Resumen:** Este artículo intenta arrojar luz sobre el modo en que las memorias de la dictadura en Chile han ido modificándose en la narrativa posdictatorial. Veremos cómo los autores más contemporáneos se distancian de la posición antinostálgica característica de las novelas de los años noventa. En los casos de Nona Fernández, Alejandro Zambra y Diego Zúñiga, semejante replanteamiento se manifiesta sobre todo en el hecho de que integran en sus novelas el viejo motivo que formaba el centro de las narraciones nostálgicas tradicionales, a saber, la vuelta a casa. Partimos de la distinción que hizo Svetlana Boym en *The Future of Nostalgia* entre la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva, para detectar en las obras de los autores más contemporáneos rasgos de este último tipo de nostalgia. Esto no quiere decir que Fernández, Zambra y Zúñiga escriban una literatura completamente contraria a la de los primeros años de la posdictadura. Pero mientras que en las primeras obras posdictatoriales predominan la melancolía y el énfasis en la imposibilidad de (re)encontrar una nación, un lugar donde uno se sienta en casa, podemos entrever ahora una nueva fase o generación de literatura en la que se destaca sobre todo la búsqueda nostálgica (aunque infructuosa) que emprenden los personajes de un tal lugar.

**Palabras clave:** Nona Fernández; Diego Zúñiga; Alejandro Zambra; Literatura posdictatorial; Chile; Siglo xx-xxi.

**Abstract:** This article aims at clarifying the ways in which the memories of the Chilean dictatorship have changed in postdictatorial narrative. We will see how some of the most contemporary writers dissociate themselves from an anti-nostalgic position, characteristic of the narrative of the nineties. In the novels by Nona Fernández, Diego Zúñiga and Alejandro Zambra, the turn towards a more nostalgic literature is made visible in the recurrent motive of the return home. The distinction made by Svetlana Boym in *The future of Nostalgia*, between a restorative and a reflective form of nostalgia, leads us to consider these narratives to be of the second type. The novels written by Fernández, Zúñiga and Zambra are not completely opposite to those written in the first years after dictatorship. However, while the first postdictatorial novels stress on melancholia and the impossibility of nation and home, in the more contemporary ones we can find an emphasis in the nostalgic search for these concepts.

**Key words:** Nona Fernández; Diego Zúñiga; Alejandro Zambra; Postdictatorial literature; Chile; 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> Century.

La ciudad amarilla, nosotros bajando, la familia que despierta y el hombre en la radio que nos deja con una canción de un grupo sound. Mi papá apaga la radio y me dice que ya llegamos a mi casa  
(Zúñiga 2009: 27).

Hace casi un cuarto de siglo, en el plebiscito de 1988, una mayoría de los chilenos votaron “no” contra una prolongación del régimen de Augusto Pinochet. Un año después, en diciembre de 1989, comenzó oficialmente el difícil proceso de transición hacia la democracia. No cabe duda de que estos acontecimientos políticos dejaron también una marca en las producciones artísticas, de modo que, según críticos como Idelber Avelar y Aníbal González, podemos hablar de un período ‘pre’ y ‘pos’ en la cultura –y la literatura– chilena. En estudios como *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), Avelar adopta no sólo una postura descriptiva, sino también prescriptiva, enumerando algunas características a las que una genuina literatura posdictatorial debería corresponder. Lo que intentaremos demostrar en el presente artículo, sin embargo, es que la literatura posdictatorial no es tan uniforme y que, si adoptamos una mirada diacrónica, incluso podríamos detectar una prudente evolución hacia una literatura más nostálgica que la descrita por Avelar.

En la primera parte de nuestro trabajo, comentaremos brevemente algunas novelas de los primeros años de la posdictadura (hasta 2000), que calificaremos de ‘novelas del desarraigo’. Nos referiremos a las ideas de Idelber Avelar y Aníbal González para resaltar el carácter melancólico/alegórico o antinostálgico de estas novelas. A continuación, analizaremos tres novelas más recientes (publicadas a partir de 2006), a saber, *Av. 10 de julio Huamachuco* de Nona Fernández, *Camanchaca* de Diego Zúñiga y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, en las que se pueden detectar algunas huellas nostálgicas. Los protagonistas de estas novelas padecen todos esa “enfermedad social” (Stewart 1993: ix) o “emoción histórica” (Boym 2001: 10) que es la nostalgia, y que Edward Casey define de la siguiente manera: “We are nostalgic primarily about particular places that have been emotionally significant to us and which we now miss: we are in pain (*algos*) about a return home (*nostos*) that is not presently possible” (Casey 2000: 201). El lugar particular al que quieren volver es, en la mayoría de los casos, la casa de la infancia. Partimos de la hipótesis de que el aspecto nostálgico presente en las novelas de Fernández, Zúñiga y Zambra no sólo implica una nueva manera de ver el pasado reciente de Chile, sino también una modalidad diferente de hacer literatura.<sup>1</sup>

## Personajes desarraigados, novelas melancólicas o antinostálgicas

En *Los vigilantes* (1994), Diamela Eltit relata el progresivo desamparo de los protagonistas, una madre y su hijo discapacitado, hasta el momento en que son expulsados de su casa. La casa familiar, en esta novela, no se parece en nada al caluroso hogar, el nido y

1 Sería arriesgado hablar aquí de una ‘nueva generación’, dado el peso del término ‘generación literaria’. Sin embargo, estamos inclinadas a utilizarlo en el sentido en que Elsa Drucaroff lo definió en *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Aborda el concepto de una forma bastante flexible, considerando la generación como “grupo humano dinámico y coetáneo, particularmente sensible a su tiempo histórico”, y como “espacio cronotópico de pertenencia”, “un lugar de pertenencia histórica y, sobre todo, social” (2011: 169 s.). Plantea los agrupamientos generacionales a partir de ciertos hitos políticos. Siguiendo esta definición, podríamos considerar a Fernández, Zúñiga y Zambra como pertenecientes a la generación chilena cuya infancia y adolescencia transcurrió entre los años ochenta y noventa, y que publicaron sus obras más significativas después de la muerte de Pinochet en 2006.

centro de estabilidad al que se refirió Gaston Bachelard en *La poétique de l'espace* (1957) en los siguientes términos:

La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain (Bachelard 1957: 26).

La casa de *Los vigilantes*, en cambio, no ofrece ninguna protección contra las miradas penetrantes de los vecinos<sup>2</sup>, ni contra el poder de un padre ausente, y sin embargo omnipotente.<sup>3</sup> De acuerdo con lo que se podría esperar de una literatura femenina/feminista, se revela más como una prisión que como una forma de cobijo. La madre, por consiguiente, se vuelve cada vez más paranoica y pierde gradualmente todas las formas de anclaje en la realidad (se vuelve aparentemente loca) y en el espacio físico (pierde su casa, su “única orilla” [Eltit 2004: 125]). Al mismo tiempo, el lector va perdiendo cualquier forma de asidero para reconstruir mentalmente el espacio evocado por Eltit. Aunque en esta novela la autora chilena usa un lenguaje claramente más accesible que en sus novelas anteriores (pensamos por ejemplo en *Lumpérica* de 1983), evita evocar de manera mimética el espacio. Así, la casa de familia no corresponde a las leyes euclidianas; se muestra de manera extremadamente variable, subjetiva e incluso monstruosa. Gracias a informaciones espaciales contradictorias, la casa se forma y deforma en la mente del lector, como si estuviera afectada por la monstruosidad del hijo cuyo monólogo constituye la primera y la última parte de la novela.

Volvemos a encontrar este aspecto monstruoso en las evocaciones literarias de las casas privadas que fueron utilizadas durante la dictadura como centros de detención y tortura. Pensamos en particular en *El palacio de la risa* (1995, edición definitiva 2008) de Germán Marín, *Una casa vacía* (1996) de Carlos Cerda y *Nocturno de Chile* (2000) de Roberto Bolaño. Las dos primeras novelas se construyen a partir de las memorias individuales y colectivas ligadas respectivamente a Villa Grimaldi y La Venda Sexy. Una parte importante de la novela de Bolaño transcurre en una casa en las afueras de Santiago donde María Canales –disfraz ficticio de Mariana Callejas, agente de la DINA– cría a sus hijos e invita a la élite del mundo cultural en esa época, mientras que en el sótano de esta misma casa se llevan a cabo sesiones de tortura. La monstruosidad de estas tres casas se describe quizás de manera más precisa con el término de ‘lo siniestro’, la sensación de malestar y de ansia que Sigmund Freud denominó *das Unheimliche*.<sup>4</sup> En un ensayo de 1919, Freud escribió que “das Unheimliche ist [...] das ehemals Heimische, Altvertraute. Die Vorsilbe

2 “Mi vecina me vigila y vigila a tu hijo” (Eltit 2004: 51).

3 En sus cartas, de las que consta casi la novela entera, la madre se dirige a esa figura paterna: “No sé quién eres pues estás en todas partes, multiplicado en mandatos, en castigos, en amenazas que rinden honores a un mundo inhabitable. No sé quién eres ya, no creo haberte nunca conocido. [...] A, ya no sé quién eres pero, sin embargo, estoy cierta del lugar que ocupas. Como si fueras un legislador corrupto, un policía, un sacerdote abortor, un educador fanático” (Eltit 2004: 121 s.). En estas frases vemos muy claramente la influencia de las ideas de Foucault, sobre todo las que desarrolló en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975).

4 Es el propio Freud quien propone ‘lo siniestro’ como traducción para el concepto de *das Unheimliche*. Lo hace para demostrar que muchas lenguas no tienen una palabra para designar esta forma particular de susto: “Spanish: (Tollhausen, 1889). Sospechoso, de mal agüero, lúgubre, siniestro” (Freud 1919a: s. p.).

*un* an diesem Worte ist aber die Marke der Verdrängung”<sup>5</sup> (Freud 1919b: 317 s.). No parece haber una mejor ilustración de esa proximidad entre lo familiar y su contrario absoluto (lo *un-heim*) que provoca el estremecimiento propio de *das Unheimliche*, que las casas de tortura chilenas. Tanto Cerda como Marín y, sobre todo, Bolaño han explorado a fondo la dimensión siniestra de los lugares que forman el centro de su narración.<sup>6</sup> Enfatizan la perversa proximidad entre la vida de familia y el horror utilizando técnicas y motivos de la literatura gótica y de las películas de suspense. Pero contrariamente a lo que sucedió en sus ejemplos, lo siniestro no consiste en una mera combinación de técnicas y maneras de describir las cosas con el fin de provocar un cierto efecto en el lector, sino que tiene una base real innegable. Además, la coexistencia de una vida aparentemente normal y la violencia más inconcebible no se limitaba al interior de las casas privadas/campos de concentración. Era una característica general del Chile dictatorial. Las casas ficcionalizadas por Bolaño, Cerda y Marín funcionan de esta manera como metáforas del país en dictadura. Y al igual que ya no queda la más mínima posibilidad de que las casas que ellos evocan puedan convertirse algún día de nuevo en un verdadero hogar en el sentido bachelardiano, el país –digamos, la nación– tampoco parece ser capaz de volver a ejercer su antigua función: la de unir y proteger a sus habitantes.

En base a esta desilusión acerca del concepto de la nación, Aníbal González califica la narrativa hispanoamericana posdictatorial de “anti-nostálgica” (González 2012: 83). En “Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación” (2012), González esboza una reseña histórica del papel de la nostalgia en la literatura hispanoamericana, desde el siglo XIX hasta nuestros días, centrándose en el binomio de la nostalgia y lo nacional.<sup>7</sup> Según González, los escritores posdictatoriales rompen con una generación anterior para la que la nostalgia era una parte fundamental de su modo de hacer literatura (2012: 84). Los primeros en convertir el rechazo a la nostalgia en un gesto colectivo fueron los escritores mexicanos del Crack y los participantes en la antología de cuentos *McOndo*, quienes “muestran un abierto rechazo de las fronteras nacionales para la ficción y una disposición a experimentar con una mayor diversidad de temas, ideas y situaciones que las determinadas por una patria que cada vez se les hacía más chica, más aldeana” (90 s.). Esa transgresión de las fronteras nacionales se acompaña automáticamente, según González, de una actitud antinostálgica. La cita del poeta mexicano José Emilio Pacheco mencionada al inicio de su artículo confirma este lazo: “Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia” (Pacheco en González 2012: 83).

Estas frases, que constituyen una reacción a los años cincuenta en México, indican un gran desconcierto, y también una impotencia de un escritor para dar cuenta de los hechos ocurridos. En *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del*

5 “*Das Unheimliche* es lo que antes fue *heimisch*, familiar. El prefijo *-un* es la marca de la represión” (nuestra traducción).

6 Para un análisis de lo siniestro en las novelas de Cerda, Bolaño y Marín, véase, entre otros, Willen (2010)

7 En el artículo de González, el concepto de la nostalgia parece coincidir con el de la identidad nacional. Por consiguiente, tenemos que entender la actitud antinostálgica de los escritores de la posdictadura que González comenta, como una actitud antinacional o transnacional. Opinamos que González limita de esta manera demasiado el significado de la nostalgia, que implica un deseo de volver –no necesariamente a la nación, sino a un espacio y tiempo diferentes de los que vive la persona que se siente nostálgica en la actualidad–.

*duelo*, Idelber Avelar describe en términos parecidos el estado en el que se encuentran los escritores del Cono Sur y Brasil una vez derrocadas las dictaduras de los años setenta y ochenta en sus respectivos países. Según Avelar, la literatura posdictatorial es necesariamente alegórica, en el sentido de que atestigua una imposibilidad de expresión.<sup>8</sup> Por lo tanto, los escritores posdictatoriales de la izquierda, al contrario de los de una generación anterior, tienen en común el haber aceptado la ‘derrota’ tanto ideológica como literaria. Es más, la posdictadura se define como el momento en que se acepta la derrota como condición de la escritura literaria. Se escribe entonces sobre y a partir de una pérdida. Por eso, los textos de la posdictadura están impregnados de melancolía, esa variante del duelo que Freud caracterizó de ‘patológica’. Interpretando la teoría de Freud, Avelar explica:

La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto. Esta percepción tiene lugar en ese espacio gris en que el duelo bordea con la melancolía. La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida (Avelar 2000: 315 s.).

En cierta medida, las ideas de Avelar han monopolizado los debates acerca de la literatura posdictatorial. Han contribuido a lo que Verónica Garibotto llama “el paradigma de la memoria”, para referirse a “un paradigma que gira en torno a [...] la memoria, el duelo, el fracaso, la desestabilización del presente mediante la captura de las ruinas del pasado –y a la canonización de dos tipos específicos de narración: la alegoría y el testimonio: el paradigma, en suma, que confluye en el texto de Avelar” (Garibotto 2008: 27 s.). El artículo de González sobre la postura antinostálgica de los “narradores actuales” es una pista muy interesante que permite ampliar el marco conceptual acerca de la literatura posdictatorial. Sin embargo, muestra también algunas semejanzas con el paradigma propuesto por Avelar. Ambos pensadores asocian la era ‘después de la dictadura’ con una ruptura en la manera de ver y hacer literatura. Para el uno, la novedad reside en el hecho de que la literatura sea alegórica y melancólica; para el otro, antinostálgica y transnacional.

Al lado de los escritores del Crack y de *McOndo*, González menciona también a Carmen Boullosa, Roberto Bolaño, Santiago Roncagliolo y Antonio José Ponte, como autores que privilegian el “desarraigo” en lugar de “una nostalgia improductiva y limitante” (González 2012: 91). Visto que las novelas que resumimos brevemente en lo que precede –las de Eltit, Marín, Cerda y Bolaño– dan asimismo cuenta de una profunda sensación de desarraigo, de desamparo, de no sentirse en casa en ninguna parte, podríamos clasificarlas también en la misma categoría,<sup>9</sup> a pesar de que no todas muestren los recursos para combatir la nostalgia observados por González, a saber: el énfasis en la acción narrativa que deja poco espacio para la reflexión y la retrospección (en las novelas de Bolaño),

8 Avelar se apoya aquí en la definición de Walter Benjamin, para quien la alegoría, en oposición al símbolo, es el tropo de la imposibilidad.

9 Sería sin embargo exagerado clasificar *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Una casa vacía* de Carlos Cerda como novelas completamente antinostálgicas. Si bien es cierto que los protagonistas –y autores, porque estas novelas son en gran medida autobiográficas– se muestran críticos e incluso muy decepcionados con respecto a conceptos como la nación y la identidad chilena, la nostalgia sigue ocupando un lugar central en la narración desde la perspectiva del exiliado que vuelve a Chile, lo que es el caso en ambas novelas.

la crítica de la infancia (en las novelas de Carmen Boullosa), el énfasis en el presente histórico (Roncagliolo) y, finalmente, la sátira (en las obras de Ponte).

Ya se las llame melancólicas-alegóricas o antinostálgicas-transnacionales, lo cierto es que las obras de los autores a quienes se refieren tanto Avelar como González, y que hemos evocado al inicio de este artículo, se caracterizan por un constante énfasis en el desarraigo, en la imposibilidad de anclaje, en lo que es totalmente lo contrario de la imagen –nostálgica– de la casa que nos presentó Bachelard en 1957. Ahora bien, en las novelas más recientes que comentaremos a continuación, se puede entrever una postura diferente a la descrita por Avelar y González. *Av. 10 de julio Huamachuco* (2007) de Nona Fernández, *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra comparten un *Leitmotiv* que podríamos calificar de nostálgico: el de la vuelta a casa, que forma el eje central alrededor del cual se construye la narración.<sup>10</sup>

Como nos informa Jean Starobinski en “Le concept de nostalgie” (1966), fue el médico Johannes Hofer quien en 1688 acuñó el neologismo ‘nostalgia’, basándose en dos conceptos griegos, a saber, retorno (*νόστος*) y dolor o deseo (*ἄλγος*) para dar un nombre a la enfermedad mental que creía observar cada vez más entre sus pacientes (Starobinski 1966: 96). A partir de esta doble etimología, en *The Future of Nostalgia* (2001), Svetlana Boym elabora dos tipos de nostalgia, a saber, la restauradora y la reflexiva. Según la definición de Boym, “restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately” (Boym 2001: XVIII). Mientras que Boym asocia el primer tipo de nostalgia con el nacionalismo, la religiosidad radical y la creencia en una única verdad, el segundo tipo “does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones; it loves details, not symbols” (Boym 2001: XVIII). Como indica, por ejemplo, ya el título de la novela de Zambra –*Formas* (en plural) *de volver a casa*– las tres novelas que comentaremos en el presente artículo corresponden a ese último tipo de nostalgia. Al igual que en la *Odisea* de Homero, en estas narraciones el viaje a casa, y los posibles obstáculos que éste lleva consigo, ocupan un lugar mucho más central en la narración que la efectiva llegada (si es que llega a producirse).

Ya que ambos conceptos remiten a una forma de tristeza originada por una pérdida en el pasado, se suelen confundir la melancolía y la nostalgia. Pero el hecho de que Avelar califique la literatura posdictatorial de melancólica y González, de antinostálgica, ya indica que no pueden ser iguales porque, de ser así, los dos autores se contradirían completamente, lo que no es el caso. ¿Cuál es la diferencia entonces entre la melancolía y la nostalgia? Boym intenta definirla argumentando que, desde el inicio, la nostalgia ha sido considerada una enfermedad mucho más ‘democrática’ –es decir, menos intelectual– que la melancolía, detrás de la cual se encuentra toda una tradición iconográfica y literaria. “Nostalgia”, concluye Boym, “was not merely an individual anxiety but a public threat that revealed the contradictions of modernity and acquired a greater political importance”

10 Si seguimos el razonamiento de González, tendríamos que considerar las novelas de los escritores que comentaremos en el presente artículo como ‘un paso atrás’, ya que en la conclusión de su artículo interpreta la actitud antinostálgica (que equivale a una apertura a lo transnacional) como un signo de progreso: “Es, sobre todo, un dejar atrás de la infancia cultural y su mimética etapa del espejo para hacer florecer la libertad y la madurez creadora” (2012: 95). Nos resulta difícil estar completamente de acuerdo con esta visión casi darwiniana de la literatura.

(Boym 2001: 5). El académico norteamericano Michael S. Roth formula una respuesta más concreta. Según él, en el siglo XIX, tanto la nostalgia como la melancolía eran consideradas como enfermedades mentales, pero la nostalgia se distinguía de la melancolía en base a un objeto de deseo más específico: se puede describir la nostalgia como “the longing to return to a specific and crucial place in one’s past” (Roth 1993: 27). El que “the major symptom is an excessive attachment to something in the past, usually, but not necessarily, one’s native soil or one’s family” (30), se lee en la primera parte de la palabra, el *nostos*. Por eso, observa Roth, la nostalgia se ha conceptualizado a menudo en términos espaciales, más que temporales (31), motivo por el que comenzamos este artículo enfocando la imagen de la casa en algunas novelas de los primeros años de la posdictadura chilena, y seguiremos centrándonos sobre todo en las características espaciales de las novelas que vamos a comentar.

### ***Av. 10 de julio Huamachuco***

*Av. 10 de julio Huamachuco*, la segunda novela de Nona Fernández, es la que se queda todavía más cerca de las novelas que describimos en la parte anterior de este artículo, a saber, las melancólicas, o antinostálgicas, o novelas del desarraigo. Con su énfasis en las consecuencias de una memoria reprimida y en el lado inhumano de la vida en una sociedad neoliberal dominada por la velocidad y la continua vigilancia, la novela puede sin muchas dificultades interpretarse a partir del ‘paradigma de la memoria’ propuesto por, entre otros, Avelar.<sup>11</sup>

La novela cuenta dos historias paralelas que se desarrollan en Santiago de Chile. La primera es la de Juan, un joven periodista que, de repente, ya no quiere seguir con la vida que hasta entonces ha llevado. Se encierra en su casa fumando marihuana y escribiendo cartas a Greta, su amor de juventud con quien en los años ochenta participó en una toma de liceo. La casa de Juan se encuentra en un barrio fantasma porque un promotor inmobiliario compró todas las casas alrededor para construir ahí un centro comercial. Juan es el único que se niega a vender. La otra historia es la de Greta, una madre que perdió a su hija en un accidente del furgón escolar. Deja su casa y a su marido para recomponer el furgón con repuestos que encuentra en las tiendas de la Av. 10 de julio Huamachuco. Un día, Juan sube al techo de su antiguo liceo y desaparece. Y es aquí donde la historia se complica. Greta se instala en la casa de Juan y ahí consigue entrar en contacto con él por Internet. Juan se encuentra en un lugar oscuro, un pozo ciego, según él, donde hay niños, o voces de niños que sufren mucho. Greta decide sacarlo de ahí. Conduce su furgón al pozo de edificación que dejó el antiguo liceo y allí, bajo la tierra, reencuentra a Juan, a su hija y a sus compañeros de la toma del liceo. La novela termina con Greta asistiendo en silla de ruedas a la inauguración del centro comercial.

11 En varias ocasiones se ha reprochado a Nona Fernández querer imitar a Diamela Eltit, una escritora que entra sin ninguna duda en el corpus de la literatura posdictatorial. La comparación no es infundada, al menos en lo que concierne a lo temático. La idea del ‘Gran Hermano’ es por ejemplo predominante en *Av. 10 de julio Huamachuco*, algo que hace pensar en la ciudad panóptica de *Los vigilantes* de Eltit. Además, al igual que en la obra de Eltit, se nota la influencia del psicoanálisis en la novela de Fernández (pero en menor medida). En las novelas de ambas escritoras observamos igualmente una crítica muy severa a la sociedad de consumo.

No podemos negar que la melancolía, entendida aquí como depresión, desempeña un papel importante en las historias de los dos protagonistas –pensamos en el *burn-out* de Juan y en el duelo, claramente patológico, de Greta por la pérdida de su hija–. Nos centramos aquí, sin embargo, en el motivo de la vuelta a casa, que puede ser entendida como un acto de resistencia nostálgico. La resistencia reside precisamente en el hecho de que, haciendo el recorrido a casa, los protagonistas vuelven a dotar el espacio de significado, un significado que perdieron a causa de calmantes, antidepresivos y la rutina de todos los días, o por la demolición física de los espacios cargados de recuerdos y de sentido (pensamos en el barrio de Juan). Aquí comentaremos brevemente dos formas de volver a casa presentes en la novela.

La primera vuelta constituye un elemento central en la historia de Greta. En su furgón recompuesto con piezas de otros vehículos implicados en graves accidentes, emprende un “viaje” (Fernández 2007: 76) a la casa donde antes vivía con su familia (su hija y su ex marido, Max). La llegada a casa es decepcionante: Greta ni siquiera entra, se pelea con su ex marido fuera de la reja y finalmente se va con el propósito de cometer suicidio. Pero todo eso tiene menos importancia que el propio viaje. Citamos una parte de las dos páginas en las que se describe el recorrido hacia la casa:

La primera parada era a las siete de la mañana en la casa de los hermanos Pinto Acevedo, de cinco, ocho y diez años, en la comuna de Macul. La bocina sonaba dos veces en medio de la noche, porque todavía estaba oscuro, y los niños salían rápido y se subían al furgón a inaugurar el recorrido, normalmente con parte del desayuno en las manos, una hallulla tostada a medio masticar, un queque, una caja de jugo o leche. Dos bocinazos más y el recorrido seguía rumbo a la Villa Olímpica, donde a las siete quince se subía Matilde Carreño López de ocho años y sus vecinos los hermanos Torres Cepeda, de seis y diez. [...] A las siete y cuarenta minutos el furgón se detenía aquí, donde estoy ahora, en la reja de mi casa (87 s.).

Llama la atención la descripción con lujo de detalles de este recorrido, mientras que en ninguna otra parte de la novela se menciona explícitamente la transición de un lugar a otro.<sup>12</sup> Se podría seguir la ruta en un mapa de Santiago, y en determinados puntos –las paradas del recorrido– apuntar algunos recuerdos asociados a los lugares en cuestión. De esta manera, el recorrido forma una serie de ‘lugares de memoria’, como en la mnemotécnica clásica. La técnica consistía en vincular ciertas imágenes con determinados puntos en un circuito, los *loci memoriae*.<sup>13</sup> Los recuerdos que Greta recolecta (e inventa) a lo largo de su ruta le permiten reconectarse con un tiempo perdido, e incluso detener el tiempo: “todo se ha detenido, el tiempo, el tránsito, los semáforos. Sólo estoy yo, mi camioneta y el canal donde ocurrió todo” (103). La novela de Fernández abunda en espacios como éste, donde reina un tiempo muerto: el auto que Juan detiene en medio de la avenida

12 Los diferentes espacios por los que se mueven los personajes –que no son muchos, en realidad– sólo se conectan de manera virtual: sea por la memoria, sea por Internet. De esta manera se constituyen como burbujas, células que simplemente se yuxtaponen, lo que refuerza el carácter fragmentario de la novela.

13 En 1984, Pierre Nora recuperó este término para desarrollar una teoría de los “lieux de mémoire”, definidos como “unité significative, d’ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d’une quelconque communauté” (Nora 1992: 1004). Queda claro que, en el caso de Greta, los lugares de memoria no sirven para constituir una memoria colectiva, sino que ayudan a reconstituir una memoria muy personal: las circunstancias exactas en las que murió su hija.

América Vespucio, la casa de la infancia donde se atrinchera y el pozo oscuro donde se encuentra al final de la historia se caracterizan todos por el hecho de que ahí el tiempo no pasa. La apropiación de estos espacios por parte de los protagonistas, parias en la ciudad, constituye un acto de resistencia contra el régimen de velocidad y miedo, que ha sido teorizado por pensadores como Paul Virilio. El pasaje en el que se cuenta el recorrido del furgón escolar, cuyo chófer tuvo un accidente precisamente porque no quería atrasarse, sirve asimismo para encuadrar una diatriba explícita contra el apresuramiento impuesto por la vida actual:

La rutina es un círculo que gira y te protege, pero también te atrapa en una trampa de la que es imposible salir. Si ya no quieres o no puedes seguir girando, te caes a un hoyo negro y desapareces. Ése es el castigo. [...] Es demasiado lo que está en juego, una maquinaria excesiva y tremenda donde cada pieza mueve a la otra y a la otra, como en el recorrido blanco del dominó, y si alguna se sale del juego, si alguna deja de bailar, todo puede irse a la mierda. Por eso no debes dejar de pagar. Por eso no puedes llegar tarde al paradero, no puedes hacer esperar diez minutos, no debes, no puedes, no puedes, y el castigo está ahí, a la vuelta de la esquina, en el trayecto que quieres tomar para acortar la ruta, para ahorrar minutos, para llegar más pronto, para no atrasarte más, para que no se note el error que cometiste (96).

Como ha observado Boym, la nostalgia es sobre todo una forma de “rebelión contra la idea moderna del tiempo, el tiempo de la historia y del progreso” (Boym 2001: XV; nuestra traducción). En la novela de Fernández, esa “idea moderna del tiempo” se halla sobre todo en los dispositivos cotidianos que comprimen tiempo y espacio: las conexiones por Internet, las llamadas telefónicas, las redes de información que permiten a las agencias de seguros y los bancos saberlo todo sobre todo el mundo, etc. La rebelión a la que se refiere Boym se manifiesta entonces en actos muy concretos, como por ejemplo el botar los relojes, los celulares y las agendas, y, como hemos visto, en el rehacer de un recorrido en un furgón de segunda mano. Como lo afirma Boym, estos actos entran en el marco de una epidemia global de nostalgia, como reacción ante una falta de la sensación de continuidad y pertenencia:

In counterpoint to our fascination with cyberspace and the virtual global village, there is a no less global epidemic of nostalgia, an affective yearning for a community with a collective memory, a longing for continuity in a fragmented world. Nostalgia inevitably reappears as a defense mechanism in a time of accelerated rhythms of life and historical upheavals (Boym 2001: XIV).

El historiador y crítico literario Andreas Huyssen asimismo señala esta necesidad de “anclaje espacial y temporal en un mundo caracterizado por flujos de información cada vez más caudalosos en redes cada vez más densas de tiempo y espacio comprimidos” (2002: 37).

Los ‘actos de resistencia’ nostálgicos no sólo buscan instalar otra concepción de tiempo, sino que también pueden entenderse entonces como una búsqueda de puntos de anclaje en el tiempo y en el espacio. Esa búsqueda de asideros se manifiesta más claramente en la segunda vuelta a casa que encontramos en la novela de Fernández. En este caso no seguimos un recorrido, sino un proceso, que consiste en retomar paulatinamente

las tareas domésticas con el fin de restituir la función protectora y estabilizadora de la casa.

Después de la misteriosa desaparición de Juan, Greta se instala en su casa de la infancia. La casa es “un enfermo contagioso. Blanca, vieja, deteriorada, pero en pie aún, delirando de fiebre, seguro que con tercianas y otros síntomas” (Fernández 2007: 123). La casa moribunda se encuentra en un barrio en el que la mayoría de las casas ya han sido demolidas, y las que quedan en pie no dan señales de vida:

Caminamos por las calles vacías y contemplamos la debacle. La maleza ha crecido rápida en los antejardines, las flores se han secado. Las hojas de los árboles caen amontonándose y tapando los alcantarillados porque ya nadie las barre. Algunas cuentas aún llegan a las casas y se acumulan junto a las rejas. Los vidrios de las ventanas están sucios de polvo, nadie se asoma a través de ellos (26).

El paisaje parece poblado por las casas vacías de las novelas de desarraigo evocadas arriba. Pero contrariamente a lo que ocurre en aquellas, aquí sí se desea reanimarlas, simplemente habitándolas y cuidándolas. En su intento de convertir la casa de Juan en un verdadero hogar, Greta se va acercando cada vez más a su hija muerta: “Ahora huelo tu cuello, tu pelo, tu espalda, tus manitos frías y pienso en que por fin lo conseguí. No sé cómo, pero de regar las plantas de Juan, de hablarle a su perro, de limpiar su casa y alimentarme de sus recuerdos, terminé acá” (243). La casa reanimada no sólo ofrece a Greta el silencio y la calma requerida para otorgar un lugar a sus traumáticos recuerdos personales, sino que también ofrece acceso a la memoria de Juan, una memoria personal que se conecta a la vez con la memoria de un país entero. Ahora puede recordar la toma de liceo que resultó nefasta para dos de sus compañeros. Se borraron casi todas las huellas del acontecimiento, porque del antiguo liceo sólo queda un gigantesco pozo de edificación donde se va a erigir la torre más alta del futuro centro comercial.

Finalmente, Greta puede afirmar: “Los recuerdos se ordenan, las imágenes vuelven y se confrontan con lo que encuentro acá. [...] Todo está lleno de significado, cada cenicero, cada boleta, cada frasco de remedios” (128). En medio de esa tierra de nadie, de ese paisaje de “después de la hecatombe”<sup>14</sup>, como se repite varias veces, la casa cobró entonces de nuevo significado, y forma un contrapeso al pozo de edificación que dejó el antiguo liceo, “una tumba inmensa y vacía, sin información ni señas que hablen de Juan ni de nadie” (185).

### ***Camanchaca***

Con la novela de Diego Zúñiga dejamos atrás el paisaje urbano (o posurbano) de Santiago para adentrarnos en el desierto. Seguimos al narrador-protagonista veinteañero y gordo en un viaje en camioneta de la capital a Tacna, en Perú, donde supuestamente se va a solucionar un problema dental que tiene. En las páginas impares de la novela se

14 Es inevitable asociar la hecatombe, a la que se vuelve una y otra vez, con la dictadura. Así, el paisaje posapocalíptico por el que transitan los personajes de la novela de Fernández puede ser visto como una versión en miniatura de la sociedad posdictatorial, con su obsesión, al menos en los años noventa, por el “blanqueo”, el olvido impuesto y, a partir del año 2000, por la recuperación de la memoria.

cuenta esta historia de carretera, centrada sobre todo en la relación entre el protagonista y su padre, quien vive en Iquique con su nueva mujer y su hijo de diez años. No es sólo un viaje al norte, sino también al pasado, es decir, a la infancia del protagonista en Iquique, una ciudad donde hacen escala durante bastante tiempo antes de partir finalmente para Tacna. Las páginas pares de la novela relatan el tiempo que precede inmediatamente a la salida de Santiago, y la sofocante relación que el protagonista mantiene con su madre.

Visto que Diego Zúñiga nació en 1987, no puede tener muchos recuerdos de la dictadura. Es lógico entonces que la temática dictatorial no esté explícitamente presente en esta novela parcialmente autobiográfica. Sin embargo, hay ciertos indicios que conducen al lector atento a ese período traumático de la historia chilena. La mención de Chacabuco, por ejemplo, la antigua oficina salitrera que funcionó en 1973 como uno de los principales campamentos de prisioneros; o la referencia a los desaparecidos: el tío Neno, la prima del protagonista y la nieta de la señora Mirna. Obviamente ninguno de estos personajes desapareció antes de 1990, lo que no quita que ‘desaparecido’ siga siendo una palabra cargada en Chile. El empeño que ponen los ‘adultos’ (el padre, la madre y el abuelo) en evitar hablar sobre estos personajes, puede ser considerado un calco del silencio que rodea el tema de la dictadura en el discurso de los que la vivieron directamente.<sup>15</sup> Esta semejanza en los modos de comunicarse (o en la falta de comunicación) lleva al crítico literario Daniel Rojas Pachas a interpretar “el ocultamiento de la muerte del Tío Neno como alegoría del Chile anterior y causa fantasmal del desmembramiento y exilio familiar” (Rojas Pachas 2010: s. p.). Esta interpretación es, seguramente, válida, pero como Rojas Pachas sigue fielmente el marco conceptual propuesto por Avelar (se basa, entre otros, en el carácter fragmentado de la narración para calificarla de alegórica), no consigue resaltar nítidamente la diferencia que la narrativa de Zúñiga supone respecto de las obras que el propio Avelar ha analizado.

Como en las dos otras novelas que forman parte del corpus de este artículo, sostenemos que hay una diferencia, y que ésta reside en la actitud nostálgica del protagonista, en su deseo de ir en busca de un espacio y un tiempo de antes de la camanchaca, esa neblina típica que se produce en el desierto del norte de Chile por la cercanía del Pacífico. Veamos cómo el protagonista cuenta el momento en que esa neblina, entendida aquí de forma metafórica, empieza a bajar cuando tiene que despedirse del lugar en que ha vivido los 10 primeros años de su vida:

El día antes de irme a vivir a Santiago fui a una fiesta en el colegio. Lo recuerdo. Sé que esa noche dije que no volvería a Iquique. [...] Y apareció ella, de la mano de un tipo mayor que nosotros. Bailaron toda la noche. Ella le dio un beso. A mí me seguía apretando el pantalón. Ya no bailaba. *Comenzó a bajar la neblina*. Mis compañeros empezaron a irse. Ella se fue con el tipo. Al día siguiente yo tomaría el avión y me iría para siempre a Santiago. Pero algo pasó ese día. Fue una imagen que se repitió por años. Yo bailando, sin pareja, entremedio del grupo. O haciendo como si conversara con alguien por teléfono, mientras la chica que me gustaba se besaba con algún tipo (Zúñiga 2009: 95; el subrayado es nuestro).

15 A modo de ejemplo citamos algunas frases de los fragmentos en los que la madre intenta contar la historia del tío Neno, y que pueden ser interpretadas en este sentido: “En una de las entrevistas mi mamá me diría que era mejor no recordar nada” (32) y “Mi mamá, como siempre, en un comienzo, optó por dejar ciertos cabos sueltos, silencios [...]. Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar” (Zúñiga 2009: 56).

La camanchaca se asocia en la novela con la ceguera, o mejor dicho, la sordera del protagonista que, en el camino de Santiago a Iquique pone los audífonos en vez de conversar con su padre y prefiere no escuchar cuando él le cuenta la historia de Chacabuco. La aparente pasividad o indiferencia que metafORIZA la camanchaca se relaciona directamente con el momento en que el protagonista debe abandonar su hogar: “algo pasó ese día”. Ahí se produce el desarraigo, el exilio, y comienza la distancia –no solo geográfica– con el padre, y la desconcertante cercanía con la madre, la neblina que comienza a bajar. La incómoda situación económica y emocional en la que se encuentra el protagonista lo lleva entre otros a lanzarse de manera incontrolable a la comida chatarra, pero también a volver una y otra vez hacia ese momento crucial: ese “último día” (Zúñiga 2009: 53, 67) en Iquique. Hace incluso que se remonte aún más en el tiempo, a días más felices de armonía familiar, como se desprende del siguiente fragmento:

Imagino las playas desiertas. El sol comenzando a esconderse. El mar rojo. El cielo naranja. Esos lugares a los que iba con mi familia antes de que yo tuviera memoria. Antes del accidente. Las imágenes no existen más allá de algunas fotos descoloridas. Pero así me contaron. Las playas desiertas y mi familia que iba a acampar por un par de semanas. Mi papá, mi mamá, mis abuelos, yo y mi tío Neno (23).

En estas frases se ve algo del aspecto idealizador y cliché, incluso romántico, con el que se suele asociar la nostalgia. Son llamativas, además, estas palabras del protagonista: “*imagino* las playas desiertas”, en vez de “*recuerdo*”. Confirman la observación de Edward Casey de que “as exceeding the grasp of memory, the world-under-nostalgement calls for imagination” (1987: 367). Como puntualiza Casey, siguiendo a Kant, se trata de una “imaginación productiva”, es decir, “a faculty of originary presentation (*exhibitio originaria*) which consequently precedes experience” (368). Para Boym, sólo la nostalgia reflexiva puede ser productiva, o como ella lo llama, creativa: “Creative nostalgia reveals the fantasies of the age, and it is in those fantasies and potentialities that the future is born. One is nostalgic not for the past the way it was, but for the past the way it could have been. It is this past perfect that one strives to realize in the future” (2001: 351). En la novela de Zúñiga, esas perspectivas del futuro apenas están presentes. Sin embargo, es cierto que la nostalgia funciona como una fuerza para combatir la pasividad representada por la camanchaca. Como si fuera un imperativo, el protagonista, una vez en Iquique, decide volver al lugar donde pasó su infancia y buscar a los amigos de antaño: “Tengo que buscar al Aldo y preguntarle si sabe dónde puede estar mi prima. [...] Tengo que ir al Morro, caminar un rato por la playa y luego visitar los departamentos donde crecí” (Zúñiga 2009: 51).

Los *blocks* del Morro funcionan de la misma manera que la ‘resonancia’ de la que habla Casey: constituyen el elemento que permite el desplazamiento hacia un pasado recordado e imaginado (368). En este contexto espacial, el narrador nos lleva a un tiempo de béisbol, Mortal Kombat, Súper Nintendo y Dragon Ball Z, los artefactos típicos con los que se puede alimentar una nostalgia por los años noventa. Pero contrariamente a lo que se suele asociar con una actitud nostálgica, aquí está despojada de cualquier forma de sentimentalismo. Como lo afirma Pablo Torche, “*Camanchaca* es una novela esencialmente fría, parca y reticente, quizás hasta un punto excesivo, a cualquier tipo de efusión sentimental” (2010: s. p.). El modo en que se cuenta la desilusión del narrador, al

encontrarse éste con los departamentos vacíos, donde ya no hay ni rastro de sus amigos, evita asimismo toda forma de lirismo o nostálgico romántico:

Escucho unos pasos que bajan por la escalera. Salieron desde el departamento donde vivía el Aldo. [...] Bajo y me detengo frente a su puerta. Sé que ya no debe vivir acá. Sé que no me abrirá ni su madre ni su tía ni él. Me abrirá la puerta un desconocido que me dirá que toda la gente que vive en el edificio es nueva. No están Antonio ni la uruguaya, tampoco Claudio y su hermano. Doy media vuelta y comienzo a bajar las escaleras (Zúñiga 2009: 69).

La frialdad con la que se narra el fracaso de la llegada a casa, la imposibilidad de (re) encontrar el hogar añorado, se acentúa al extremo en la descripción de la casa del abuelo, donde el protagonista y su madre vivieron algunos meses antes de la partida a Santiago. En esta descripción faltan los calificativos con función tonal, que, según la definición de Luz Aurora Pimentel, son operadores que “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico” (2001: 27). Y, sin embargo, esta parquedad a la hora de describir el espacio refuerza aún más el valor que ahora ha cobrado esta casa: la de un no-hogar.

Ahora ya no es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco. [...] Es otro lugar. [...] Ya no existe el living, ni cocina, ni nada. Sólo hay habitaciones. Muchas habitaciones a ambos lados del pasillo. Las puertas están cerradas. Tienen distintos números. [...] El cielo está oscuro. Ya no escucho la voz de mi abuelo. En este pasillo de afuera están los dos baños y una pieza. Abro la puerta. No hay nadie. Me siento sobre la cama. Luego me recuesto. Cierro los ojos (Zúñiga 2009: 35).

A pesar de que el protagonista asienta con la cabeza cuando su padre le anuncia que han llegado a su casa (véase el epígrafe que encabeza el presente artículo), la visita a Iquique no ha hecho desaparecer en absoluto el sentimiento de exilio que sintió en Santiago. Lo que sigue predominando es la misma sensación de desarraigo de la que tratan también las novelas ya comentadas de Eltit, Bolaño y Marín. *Camanchaca* tematiza, además, los mismos tópicos que preocuparon a los autores de estos libros, a saber, el de la memoria (pensamos en las innumerables veces que aparece la palabra ‘recuerdo’ en la novela de Zúñiga) y el de la imposibilidad de la representación (pensamos en la historia del tío Neno, que no se cuenta en ningún momento de manera clara, aunque parece desempeñar un rol crucial; y en la incapacidad del protagonista de narrar a su padre el abuso por parte de su madre). Pero el escritor se acerca a estos temas de manera lateral: nunca se relacionan directamente con los acontecimientos de la dictadura chilena. Como veremos más adelante, la aserción del protagonista, de que nunca ha sabido lo que significa que alguien se muera (Zúñiga 2009: 47)<sup>16</sup>, guarda relación con esa reticencia de tocar los hechos ocurridos durante la dictadura.

16 “Nunca he entendido la muerte, pienso; me gustaría decirselo, me gustaría contarle a él y a mi papá que nunca he sabido lo que significa que alguien se muera. Ellos deben saberlo. Él debe saberlo. Pero yo no lo sé” (47). Estas frases hacen pensar en la ausencia de muertos en la familia del protagonista de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, que analizaremos a continuación: “De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros” (Zambra 2011: 105).

Pero como ya indicamos, la diferencia más importante entre la novela de Zúñiga y las novelas de la temprana posdictadura reside en otra actitud del protagonista frente al desarraigo: muestra un deseo casi explícito de volver a casa. Contrariamente a las narraciones nostálgicas tradicionales, sin embargo, este deseo no desemboca en un sentimentalismo barato, sino en un minimalismo estilístico y una parquedad casi exagerada en el nivel de la trama y de la composición de la novela (pensamos en lo esquemático de la división de la historia en las páginas pares e impares). A pesar de la distancia objetiva con la que el narrador nos muestra lo que pasa a su alrededor, la nostalgia hace sin embargo que el texto se vuelva más intimista que los primeros textos comentados de la posdictadura. Como lo afirma el propio autor de *Camanchaca*: “Siento que nos hemos ido para adentro. Que mi generación, la de los menores de 30 años, se ha adentrado en la idea de una literatura más íntima y mínima”.<sup>17</sup>

### *Formas de volver a casa*

*Formas de volver a casa* es la tercera novela de Alejandro Zambra, y también la más ‘íntima’ por introducir a un narrador en primera persona. O mejor dicho: a cuatro versiones de un mismo narrador en primera persona, porque las cuatro partes que conforman la novela son narradas por cuatro modulaciones de la misma voz, cada versión siendo el reverso ficcional y/o adulto de la otra.

La novela abre con la voz de un niño que cuenta cómo alguna vez se perdió en la ciudad y consiguió llegar a casa por su cuenta. En la segunda parte de la novela, titulada “La literatura de los padres”, aprendemos que este cuento del niño presenta en *mise en abîme* una forma metafórica de la vuelta a casa. Forma parte de la novela que está escribiendo el protagonista de esta sección, un escritor que se asemeja mucho al propio Zambra, sobre la época de su infancia, los años ochenta en Chile. Para poder documentarse, el escritor vuelve a su vez al barrio donde viven todavía sus padres, a Maipú. Este regreso físico a la casa de su infancia se ficcionaliza en los capítulos de la novela del escritor de la segunda parte dedicados a sus años adultos, que formarán la tercera parte de la novela de Zambra. Ya queda claro que el título de la novela resume perfectamente su contenido: se trata de una serie de ejercicios novelísticos acerca del movimiento de volver a casa, más precisamente, la casa parental en Maipú, una comuna densamente poblada ubicada en la zona poniente de Santiago. Por la multiplicidad de maneras en que Zambra representa esta vuelta, la novela parece cumplir del todo con una característica fundamental de la nostalgia reflexiva definida por Boym, que ya citamos, a saber: “no sigue una sola intriga sino que explora varias maneras de habitar muchos espacios a la vez y de imaginar diferentes zonas temporales” (2001: XVIII; nuestra traducción).

Como en la novela de Zúñiga, la vuelta a casa implica también una vuelta hacia el pasado, hacia la infancia, más precisamente al año 1985, en el que hubo un gran terremoto que destruyó una parte importante de Santiago. La atención que Zambra dedica a la estética de la villa chilena en aquellos años, indica que el espacio y el tiempo están íntimamente ligados. No se puede visitar el pasado sin evocar también las características espaciales de ese período. A finales de los años setenta, una nueva clase media comenzó a

17 Entrevista personal, 2012.

ocupar las villas alrededor de Santiago. La limpieza y uniformidad de esas casas y calles correspondían perfectamente con la imagen que sus habitantes querían mostrar al mundo exterior. Por eso Zambra insiste tanto en las fachadas y antejardines de las casas en Maipú. El blanco invierno con que, como se imagina el protagonista de su segunda novela, *La vida privada de los árboles*, cada año la familia completa pinta los ladrillos de la casa (Zambra 2007: 68), puede interpretarse como señal de su inocencia y, sobre todo, de su postura apolítica.

A pesar de que el narrador se detiene mucho en semejantes detalles a primera vista banales —la pintura de las casas, el número de baños, el orden en que los libros se colocan en un mueble— la descripción de Maipú no aparece como sobrecargada. En cambio, la escritura de Zambra se caracteriza por un minimalismo poético, un “lenguaje podado”, como se suele observar en reseñas, que esquivada, como en la novela de Zúñiga, toda forma de sentimentalidad. Al igual que en *Camanchaca*, se crea una suerte de distancia en el modo de narrar un tema tan personal como la vuelta a la casa de la infancia. Mientras que Zúñiga logra este efecto sobre todo limitándose a la pura descripción de los ademanes del protagonista, Zambra lo consigue por medio de un complicado juego metaficcional. La voz del niño en la primera parte de la novela, y el humor que va asociado a esta voz, refuerzan aun este efecto.

Zambra revisa entonces de diversas maneras la escritura nostálgica. El narrador se resiste incluso explícitamente a cierto tipo de nostalgia, demasiado idealizador del pasado:

Pero estoy contra la nostalgia.

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos.

Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto (Zambra 2011: 62).

En este fragmento parece criticar sobre todo el olvido que a veces acompaña a la nostalgia. Boym afirma que se ha visto la nostalgia durante mucho tiempo como “an abdication of personal responsibility, a guilt-free homecoming, an ethical and aesthetic failure” (2001: XIV). *Formas de volver a casa* va en contra de esta visión negativa de la nostalgia, reivindicando precisamente la responsabilidad personal (se dirige sobre todo a un gran grupo de chilenos supuestamente apolíticos) y la necesidad de la memoria.

Como en las novelas de Fernández y Zúñiga, la nostalgia puede ser vista entonces como una fuerza resistente: el ejercicio de recordar e inventar implicado en el deseo de volver a casa es un remedio contra la amnesia que caracteriza al Chile actual.<sup>18</sup> Precisamente por eso, la efectiva llegada a casa no importa tanto: el propio viaje, los obstáculos que uno encuentra en el camino y el recorrido efectuado son los elementos que requieren

18 El narrador acusa explícitamente al Chile de Piñera de amnesia: “Ya se ve que perdimos la memoria. Entregaremos plácida, cándidamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo” (Zambra 2011: 156).

la imaginación y la memoria, o sea, las actividades que convierten la nostalgia en una emoción productiva.

Contrariamente a las novelas de Fernández y Zúñiga, sin embargo, se cuentan en *Formas de volver a casa* algunas llegadas logradas. La novela ya comienza con una:

Una vez me perdí. A los seis o siete años. Venía distraído y de repente ya no vi a mis padres. Me asusté, pero enseguida retomé el camino y llegué a casa antes que ellos –seguían buscándome, desesperados, pero esa tarde pensé que se habían perdido. Que yo sabía regresar a casa y ellos no (13).

También en el segundo capítulo, la llegada del escritor supuestamente ‘real’ a la casa de sus padres es bastante satisfactoria. Esto se nota sobre todo cuando el protagonista vuelve a su antigua pieza:

Me fui de casa hace quince años y sin embargo todavía siento una especie de extraño latido al entrar a esta pieza que era mía y ahora es una especie de bodega. Al fondo hay una repisa llena de DVD y los álbumes de fotos arrinconados junto a mis libros, los libros que he publicado. Me parece bello que estén aquí, junto a los recuerdos familiares (77 s.).

Pero en este mismo capítulo, y en el último, observamos que el protagonista, si bien es cierto que sabe regresar a la casa de su infancia, es incapaz de convertir su propia casa en algo más que un techo y cuatro paredes. Después de la partida de su ex pareja, Eme, siente que ya no puede *habitarla* realmente, es decir, ocuparse de las tareas domésticas que Greta, la protagonista de la novela de Fernández, sí logra efectuar.

Un día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín. Nada de eso ha sido posible. Pero me ayudan, ahora, varios dedos de mezcal (53).

Pero el verdadero fracaso lo encontramos en la historia de la amiga ‘ficticia’ del protagonista, Claudia, que le encarga al niño de la primera parte de la novela espionar a su supuesto tío Raúl. En la tercera parte, ella vuelve de Estados Unidos a Chile para el funeral de su padre y trata de instalarse en lo que antes era su pieza:

Después del funeral desarmó sus maletas en la que alguna vez fue su pieza. Pensó que llegaba a su casa, al fin y al cabo; que el único espacio en que realmente se había sentido cómoda era esa habitación pequeña en la casa de La Reina [...].

Como si adivinara cruelmente esos pensamientos, como si llevara mucho tiempo esperando pronunciar estas frases, Ximena entró de repente y le dijo: esta no es más tu casa (101).

Al final, Claudia se ve forzada a irse de nuevo de Chile. Como en las otras novelas que hemos comentado, las casas no protegen: de un momento para otro pueden desplomarse. No es por casualidad que la novela comienza y termina con un gran terremoto que muestra la fragilidad de las casas chilenas. Según Gonzalo Garcés, *Formas de volver a casa* explora, sobre todo, “los efectos de la pérdida de las estructuras que sirven como abrigo” (2011: s. p.).

## La ausencia de muertos

En este sentido, las novelas de Fernández, Zúñiga y Zambra no parecen diferir sustancialmente de lo que hemos llamado ‘novelas del desarraigo’. Tanto como sus predecesoras, ponen en escena a protagonistas perdidos, desamparados, personajes que no parecen caber en los espacios y en el tiempo que frecuentan. Todas giran además en torno a las mismas obsesiones que hostigaban también a escritores como Eltit, Bolaño y Marín: la memoria y la dificultad de la representación. Sin embargo, contrariamente a lo que sucede en las novelas de la primera posdictadura, la sensación de desarraigo de los protagonistas sólo se relaciona tangencialmente con los hechos traumáticos de la dictadura. En *Av. 10 de julio Huamachuco*, Greta sufre a causa de la muerte de su hija, y Juan porque quiere volver a un tiempo en que, como adolescente, era aparentemente mucho más despierto, comprometido, apasionado. Los desaparecidos, los torturados, en la novela encarnados por los compañeros del liceo La Chica y El Negro, eran otros, terceros. Cercanos, pero sin embargo lo suficientemente lejanos para poder olvidarlos durante mucho tiempo. Del mismo modo, en *Camanchaca* la temática de la dictadura solamente está presente bajo la forma de los fantasmas de los familiares desaparecidos, el hombre a la entrada de Chacabuco que se confunde con el desierto y los bultos en el camino de Tacna a Iquique. En *Formas de volver a casa*, esa otredad, esa lejanía de la víctima de la dictadura aparece como una problemática central. Como acabamos de ver, la llegada a casa fracasa no tanto para el propio protagonista, sino para su amiga Claudia, cuyo padre estaba implicado activamente en la resistencia contra la dictadura. El escritor necesita la historia de Claudia para que su novela se convierta realmente en una novela ‘representativa’ de la generación de los niños que crecieron durante la dictadura: abarca tanto las vidas de los que sintieron directamente sus consecuencias, como las vidas de las personas para quienes la dictadura era una historia ajena.

El que en la familia del protagonista no haya muertos, le pone incómodo, es como si él no tuviera derecho a contar sobre la dictadura. Es como si su historia fuera demasiado sosa y banal para ser contada. Y en efecto, tanto en la novela de Zambra como en las de Fernández y Zúñiga sobresale la aparente banalidad de las historias. Debido a la atención por los detalles mínimos e insignificantes y la insistencia en las prácticas cotidianas de la vida urbana, han perdido el ‘aura’ que Avelar todavía vislumbró en las obras que analiza en *Alegorías de la derrota*. Mientras que aquellas obras de la primera posdictadura contienen aún “las semillas de una energía mesiánica” (Avelar 2000: 286) acerca de la cual escribió Walter Benjamin, las imágenes evocadas en las novelas de Fernández y, sobre todo, en las de Zambra y Zúñiga, carecen totalmente de esta dimensión.

El énfasis en la cotidianeidad que Fernández, Zúñiga y Zambra ponen en sus novelas afecta también la forma con la que presentan las historias de sus personajes. A diferencia del lenguaje sumamente elaborado de las novelas del desarraigo (la escritura de Eltit se caracteriza, por ejemplo, por el experimentalismo propio de las alegorías definidas por Walter Benjamin y más tarde por Avelar, que llaman la atención sobre la escisión entre signo y significado; la de Marín es de un realismo hiperestético), estos autores parecen buscar deliberadamente una escritura más conectada con el habla cotidiana. Incluso en la novela de Fernández, cuya temática se acerca más a las novelas comentadas primero, se nota que la autora evita un lenguaje demasiado ‘literario’, visiblemente construido. Greta y Juan manejan un lenguaje escrito común y corriente en los mensajes que se

envían por correo electrónico, semejante al que se utiliza en las comunicaciones diarias. En las novelas de Zambra, y sobre todo en la de Zúñiga, salta a la vista el rechazo de cualquier forma de decorado literario. Crean así narraciones en primera persona a la vez íntimas y distanciadas, que revisan la nostalgia tradicionalmente asociada al *kitsch* y al sentimentalismo.

Es precisamente también la ausencia de muertos la que permite mirar nostálgicamente hacia el pasado y hacia la infancia. Su nostalgia atípica no consiste sin embargo en una vuelta improductiva y paralizadora al pasado, sino en recordar e imaginar activamente este pasado. La postura nostálgica implica además una mirada muy crítica al presente posdictatorial. No en el sentido de que “antes, todo era mejor” (lo que sería la nostalgia restaurativa, según Boym), ni con la intención de escribir un panfleto político o un informe sociológico en formato novela. Antes bien, cabe sostener que en las novelas posdictatoriales nostálgicas se registran de una manera poética las consecuencias a veces nefastas de la sociedad de consumo en la vida cotidiana, la amnesia y la indiferencia que parecen caracterizar al Chile de hoy. Asimismo, se evocan en ellas los pequeños actos de resistencia contra este régimen, que implican más de una vez un deseo de volver a casa.

## Bibliografía

- Avelar, Idelber (2000): *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bachelard, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Bolaño, Roberto (2000): *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- Boym, Svetlana (2001): *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Casey, Edward S. (1987): “The World of Nostalgia”. En: *Man and World*, 20, pp. 361-384.
- (2000) [1987]: *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cerda, Carlos (1996): *Una casa vacía*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Drucaroff, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Eltit, Diamela (2004) [1994]: “Los vigilantes”. En: Eltit, Diamela: *Tres novelas*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 26-139.
- (2008) [1983]: *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta.
- Fernández, Nona (2007): *Av. 10 de julio Huamachuco*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Foucault, Michel (1975): *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Freud, Sigmund (1919a): “The Uncanny”. En: <<http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>> (28.01.2013).
- (1919b): “Das Unheimliche”. En: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, pp. 297-324, <[www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm)> (28.01.2013).
- Garcés, Gonzalo (2011): “El silencio de los hijos”. En: <[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Formas\\_de\\_volver\\_a\\_casa-Zambra\\_0\\_505749440.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Formas_de_volver_a_casa-Zambra_0_505749440.html)> (25.06.2011).
- Garibotto, Verónica I. (2008): *Contornos en negativo: Reescrituras posdictatoriales del siglo XIX (Argentina, Chile y Uruguay)*. Pittsburgh, University of Pittsburgh: Tesis doctoral.
- González, Aníbal (2012): “Adiós a la nostalgia: La narrativa hispanoamericana después de la nación”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVI, 1, pp. 83-97.

- Huysen, Andreas (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marín, Germán (2008) [1995]: *El palacio de la risa*. Santiago de Chile: Random House Mondadori.
- Nora, Pierre (1992): “L’ère de la commémoration”. En: Nora, Pierre (ed.): *Les lieux de mémoire. Vol. III. Les France 3. De l’archive à l’emblème*. Paris: Gallimard, pp. 974-1012.
- Pimentel, Luz Aurora (2001): *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI editores.
- Rojas Pachas, Daniel (2010): “Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia chilena”. En: <<http://www.lacallepassy061.blogspot.be/2010/03/camanchaca-de-diego-zuniga-por-daniel.html>> (07.02.2013).
- Roth, Michael S: (1993): “Returning to Nostalgia”. En: Nash, Suzanne (ed.): *Home and its Dislocations in Nineteenth-Century France*. New York: SUNY, pp. 25-43.
- Starobinski, Jean (1966): “Le concept de nostalgie”. En: *Diogenes*, 54, pp. 92-115.
- Stewart, Susan (1993): *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham/London: Duke University Press.
- Torche, Pablo (2010): “‘Camanchaca’, de Diego Zúñiga”. En: <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=897>> (07.02.2013).
- Willem, Bieke (2010). “Lugares de maravilla y de horror: la imagen de la casa en *El palacio de la risa* de Germán Marín y *Una casa vacía* de Carlos Cerda”. En: <<http://www.amerika.revues.org/1356>> (25.07.2013).
- Zamora, Alejandro (2007): *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.
- (2011): *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- Zúñiga, Diego (2009): *Camanchaca*. Santiago de Chile: Libros La Calabaza del Diablo.