



Universidad de Concepción  
Facultad de Humanidades y Arte  
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

**EL PROCESO DE ESCRITURA COMO RESISTENCIA A LA VIOLENCIA EN  
*NATALIA DE PABLO AZÓCAR Y  
FORMAS DE VOLVER A CASA DE ALEJANDRO ZAMBRA***

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

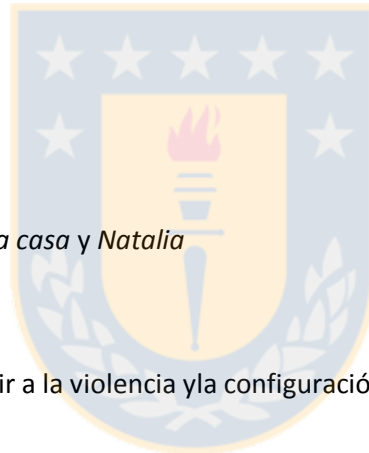
CANDIDATA: Carolina Beatriz Escobar Pérez

PROFESOR GUÍA: María Luisa Martínez Muñoz

Concepción, 2016

## TABLA DE CONTENIDO

Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
Crítica Precedente	11
Marco Teórico	24
La violencia en <i>Formas de volver a casa</i> y <i>Natalia</i>	32
La escritura como modo de resistir a la violencia y la configuración de la metanovela	55
Conclusiones	70
Bibliografía	73



Agradezco a mi madre, quien cada día ejerció su dulce presión para que cerrara, de una vez, este proceso de escritura.

Agradezco también a la profesora que guió con enorme paciencia, cariño y humor negro este proceso que, por momentos, parecía infinito.

Dedico este trabajo a Julián, quien se gestó en mi vientre al mismo tiempo en que se gestaban estas ideas. Y a todos los niños que crecen en medio de la hermosa soledad de los libros.



**Voy a quemar tus libros, voy a quemar tu ropa interior.**

Lola Arias



## Resumen

*Natalia* (1990) de Pablo Azócar y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra presentan hechos históricos traumáticos ocurridos durante el Gobierno Militar en Chile. Pese a que sus narradores no son víctimas directas de la violencia física propia de esos años, sí son víctimas del miedo, la censura y la represión. No obstante, sus narradores resisten y denuncian la violencia a través de la escritura, lo que convierte a ambas novelas en metanovelas.



## **Abstract**

*Natalia* (1990) by Pablo Azócar and *Formas de volver a casa* (2011) by Alejandro Zambra present the traumatic historical events that occurred in Chile during the Military Regimen. Although their narrators are not direct victims of the physical violence of those years, they are victims of fear, censorship and repression. However, both narrators resist and denounce this violence through writing, making both novels metanovels.



## INTRODUCCIÓN

*Natalia* (1990) de Pablo Azócar y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra son dos novelas que permiten abordar hechos históricos traumáticos para la historia chilena, y que también permiten reflexionar respecto de las posibilidades estéticas de escribir en Chile la gran novela de la Dictadura.

El borrador de la novela de Azócar, escrita y reescrita durante casi diez años, llegó a extenderse a más de seiscientas páginas y fue en París, en 1985, donde Azócar comprendió que debía “poner fin a aquel embarazo excesivo” (2000: 10), como señala Rafael Otano en el prólogo a la edición del año 2000 de la Editorial Cuarto Propio. La novela queda entonces reducida a ciento setenta y siete páginas, lo que parece relacionarse con lo planteado por Alejandro Zambra, quien señala que la página está siempre enteramente escrita y que el proceso escritural no consiste en otra cosa que borrar lo prescindible, concibiendo la tarea de escribir como una ‘poda’: “Desde entonces pienso que escribir es sacar y no agregar. Escritor es el que borra” (2010: 21). Eso parece suceder con *Natalia*, un texto planteado como árbol voluminoso, en el que sólo es posible descubrir la forma que subyace en él a partir del corte. Algo semejante, como hemos señalado, a lo que propone Zambra y al proceso escritural de *Bonsái* (2006), su primera novela. Esta nueva forma de narrar parece decir que un texto finaliza cuando el autor lo decide.

Entre la publicación de *Natalia* y *Formas de volver a casa* transcurren más de veinte años, y aunque la novela de Zambra no fue escrita durante la Dictadura en Chile, como sí sucedió con *Natalia*, ambos textos se refieren al mismo contexto histórico y,

además, comparten un rasgo que atraviesa la narración y que se refiere a la violencia que caracteriza los relatos situados en un gobierno dictatorial. Este trabajo se propone analizar la violencia presente en ambos textos y observar la forma en la que el lenguaje la expresa, incluso cuando no es sufrida directamente por los protagonistas. Los narradores de las novelas de Azócar y Zambra son testigos de la violencia y protagonistas del miedo; la censura y la represión dominan el mundo narrado y se revelan a través de una escritura escueta, de frases breves y abundantes puntos seguidos que pueden entenderse como recursos estilísticos destinados a evocar un golpe, un ritmo marcial, la oscuridad de un país que era “imprescindible odiar matemáticamente”, como señala Azócar (2000: 19).

Los nombres de los narradores están omitidos y se desconocen en *Formas de volver a casa* y *Natalia*. Este buscado anonimato habla de la oscuridad del anonimato de vidas pequeñas que se rigen por la incertidumbre, pero en las que habita la resistencia a la violencia imperante. La relación entre literatura y Dictadura resulta indisociable en este sentido, ya que la primera surge para sobrevivir a la violencia, para denunciarla, para combatirla. La literatura funciona entonces como una empresa de salud ante “el horizonte gris acero de la Dictadura” (Otano, 2000: 11). Los textos de Azócar y Zambra pueden leerse como textos regidos por rasgos de denuncia; sin embargo, este proyecto busca establecer que ambas novelas optan por el silencio debido a la falta de recursos para narrar el horror y para volver comunicables las experiencias de la violencia y de la herida. Otano señala que no aparecen en la novela de Azócar los “ominosos desmadres político-policiales de aquellos broncos años, sino sólo sus efectos más silenciosos: el humor depresivo y macabro, la borrosa sensación callejera de reviente, el imperio del aquí y el ahora, la invención de ilusorias realidades paralelas” (2000: 11-12). Lo anterior revela además un



plano metaliterario<sup>1</sup> en ambas obras, lo que posibilita comprender ambos textos como metanovelas debido a la conciencia del proceso de escritura que despliegan y manifiestan los narradores.

Este trabajo propone la tesis de que la violencia imperante en las novelas *Formas de volver a casa* y *Natalia*, relatos situados cronológicamente durante el Gobierno Militar en Chile, es posible resistirla a partir del proceso de escritura del que ambas novelas dan cuenta. La violencia es una presencia paradójicamente omitida en ambos textos, ya que las novelas de Azócar y Zambra no narran hechos comúnmente asociados a los relatos de Dictadura, por ejemplo el dolor y la tortura. Sin embargo, la pérdida de las ilusiones y la necesidad de repensar la historia nacional a partir de una memoria individual son fundamentales en los textos y subyacen tras las historias mínimas narradas.

La hipótesis de este proyecto plantea que es posible afirmar que la experiencia del horror se torna incomunicable y esa premisa genera textos regidos por la brevedad de las frases y por silencios escriturales que revelan, finalmente, el silencio al cual se ven sometidos los narradores, que corresponde a otro modo de violencia: la censura y la represión. De este modo, a partir de la conciencia del proceso de escritura inducido por la violencia, nos enfrentamos a dos metanovelas que, pese a ser escritas con dos décadas de diferencia, dialogan respecto de la experiencia del horror y la posible forma de narrarlo.

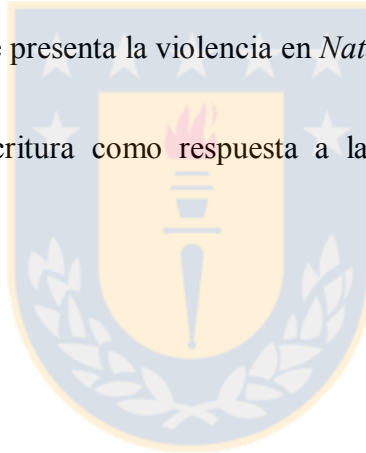
---

<sup>1</sup> La metaliteratura, que corresponde a una reflexión que se incorpora en una obra en torno al proceso de escritura de la misma, se origina en lo que Roman Jakobson llamó el “metalenguaje”, el que se entiende como la extensión de la “función metalingüística al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno” (Camarero, 2003: 457).

El objetivo general de esta investigación consiste en analizar el proceso de escritura como modo de resistencia en *Natalia* y *Formas de volver a casa*, considerando que los narradores de ambas novelas corresponden a seres anónimos, víctimas de la censura y la represión, de modo que se constate de qué forma se genera el silencio a través de la forma en que se estructura el discurso y, finalmente, cómo el proceso de escritura se transforma en un acto liberador, convirtiendo a ambas novelas en metanovelas.

Los objetivos específicos de esta investigación consisten en:

- a) detectar las formas en que se presenta la violencia en *Natalia* y *Formas de volver a casa*.
- b) analizar el proceso de escritura como respuesta a la violencia, presente en ambas novelas.



## CRÍTICA PRECEDENTE

La reflexión crítica en torno a la novela *Natalia*, y en general a la obra de Azócar, es escasa, al igual que la producción narrativa del autor<sup>2</sup>. La obra de Zambra, en cambio, ha sido más comentada y la crítica tiene la posibilidad de seguir ampliando su campo de investigación, debido a la publicación de nuevos textos del autor. Respecto de la revisión de la abundante crítica que existe en torno a la obra de este autor, solo se han considerado los artículos más pertinentes al objetivo general de esta investigación.

### I. *Natalia*: un objeto de culto

#### “Prólogo de Rafael Otano”

*Natalia*, publicada por primera vez en 1990, se inscribe dentro de lo que se ha llamado la *nueva narrativa chilena*, grupo que aúnaa escritores que publicaron a fines de los años ochenta y principios de los noventa.

Pese al ambicioso proyecto de Azócar de escribir una novela total, Rafael Otano señala en el prólogo a la edición de Cuarto Propio que “esta empresa imposible de jugar a ser Dios –compartida por tantos creadores modernos- no le resultó tampoco a Azócar, pero los residuos de ese intento dejaron una rica huella en *Natalia*: le imprimieron ese tempo circular sin apenas devenir, ese ritmo narrativo casi hipnótico que se vuelve y se revuelve sobre sí mismo” (2000: 10). Lo señalado por Otano se relaciona con el carácter cíclico que subyace en esta novela, el que se ve determinado por las huidas y regresos de Natalia, lo

---

<sup>2</sup>La obra narrativa del autor se compone de *Natalia*, *Pinochet: epitafio para un tirano*, *El hombre que aparece de espaldas* y *Vivir no es nada nuevo*.

que revela un singular tono narrativo marcado por el suspenso ante la indeterminación de lo que ocurrirá, pues la novela se rige por el abandono que sufre el narrador. Además es posible interpretar que la idea de que la novela se ‘revuelve sobre sí misma’ tal vez apunta a que la obra podría considerarse una metanovela, pues de manera constante el narrador se refiere a su proceso de escritura. La estructura narrativa antes mencionada se relaciona con lo que Rafael Otano señala: “En *Natalia* no existe hilo argumental, ni estrategia alguna que se despliegue en el tiempo. Todo ocurre en un ambiguo y perpetuo presente. La protagonista está siempre a punto de partir o a un tris de volver a la casa” (2000: 10).

*Natalia* puede comprenderse a partir de una lectura que privilegie los aspectos eróticos del texto; sin embargo, lo que destaca en la novela, además de los rasgos confesionales de la narración, es su carácter de novela “generacional, algo parricida, inscrita en los feos días del pinochetismo” (Otano, 2000: 10). Este rasgo permite establecer el parentesco con *Formas de volver a casa*, novela que remite evidentemente a los días “gris acero de la Dictadura” (Otano, 2000: 10) y a la que también se ha tildado de ‘novela parricida’.

### **“Análisis y construcción de sujeto en *Natalia* de Pablo Azócar”**

Además de la poca atención que *Natalia* suscita en la crítica literaria, la novela de Azócar desaparece rápidamente de circulación y esto genera, según plantea Violeta Fontecilla en su tesis “Análisis y construcción de sujeto en *Natalia* de Pablo Azócar” (2004), “una suerte de mitología en torno a esa novela que ‘no se vendía, pero pasaba de mano en mano’, convirtiéndose en una especie de objeto de culto para iniciados” (2004:

s/p). Lo anterior se refiere al hecho de que la novela “fue publicada en un contexto más bien underground, ajena a la máquina de marketing y la difusión en las que están insertas sus publicaciones posteriores al contar con el respaldo de una casa editorial multinacional como Alfaguara” (2004: s/p). La distancia entre la novela de Azócar y las grandes casas editoriales sitúan, en cierto modo, a *Formas de volver a casa* en una posición privilegiada respecto de *Natalia*, ya que la obra de Zambra, al estar ligada a una editorial como Anagrama, supone un éxito en el plano de las ventas; no sucede lo mismo con la novela de Azócar, ya que durante años fue prácticamente imposible conseguirla en librerías, aspecto que confirma el hecho de que se haya tildado de *novela de culto* y que se leía pasandode *mano en mano*. Sin embargo, todo lo anterior suscita el cuestionamiento en torno a la calidad de la novela de Zambra, pues no es posible determinar si su éxito se debe a su calidad o al hecho de estar bajo el alero de una gran casa editorial. La posición privilegiada de *Formas de volver a casa* únicamente se puede asociar, con certeza, al plano de las ventas, lo que no sucede con *Natalia*, ya que esta última solo ha sido publicada en 1990 por la editorial Planeta y luego reeditada por Cuarto Propio en 1999, lo que indudablemente disminuye su ‘éxito’ en relación a la novela de Zambra. Que los índices de venta de *Formas de volver a casa* superen a *Natalia* no implica necesariamente mayor calidad: solo se puede atribuir, en primera instancia, al hecho de que Cuarto Propio no goza del renombre de Anagrama.

## “La patética melancolía de Pablo Azócar”

Ignacio Fritz, en un híbrido y criticado texto, relata cómo conoció a Pablo Azócar y describe el ambiente que rodeaba al escritor por esos días, en 1999. La mencionada ‘hibridez’ de la columna se debe a que no se esclarece del todo el propósito u objetivo del texto, pues por un lado, relata cómo se introdujo en el mundo de la literatura y cómo conoció a Azócar, pero previo a eso dedica gran parte del texto a exteriorizar sus expectativas, pretensiones, desilusiones y concepciones respecto de la literatura y el ejercicio de escribir. No obstante, comentalo significativo que fue haber conocido a Azócar y así como habla de sus propias frustraciones, se refiere también a la decadente vida que el autor de *Natalia* llevaba por esos años: “El asunto es que Pablo Azócar estaba botado al frasco cuando lo conocí. Y no sólo al frasco: también consumía marihuana. Lo sé porque ambos fumábamos. Han pasado muchos años desde esa época, tal vez Pablo Azócar esté limpio ahora” (Fritz, 2015: s/p). Para Fritz, la vida que llevaba Azócar, la gente que lo frecuentaba y los horarios que regían su rutina fueron determinantes en su débil carrera de escritor. Debido a lo anterior, critica a las grandes cadenas editoriales y afirma que “si eres Juanito Pérez de La Pintana jamás te ganarás el premio Alfaguara, aunque escribas como García Márquez” (Fritz, 2015: s/p).

Fritz atribuye su escaso éxito en el plano literario a su amistad con Azócar: “Ser amigo de un escritor decadente no es algo recomendable en un mundillo literario donde debes estar preocupado de las apariencias” (Fritz, 2015: s/p). Además afirma que el éxito en este ámbito se determina por el “amiguismo” y las influencias que se tengan. Por lo mismo, comenta que afortunadamente Azócar fue publicado gracias a su amistad con Marcelo

Maturana, quien trabajaba en esa época en Alfaguara. Sin embargo, al autor de *Natalia* rápidamente lo desecharon por no entregar una novela.

Fritz critica directamente a la editorial Alfaguara, al afirmar que en las décadas del 60 y del 70 las publicaciones que realizaban eran de calidad, pero que luego de eso se han dejado llevar por lo que pide la masa. En cierto modo, no deja de ser cierto lo que afirma Fritz. Si comparamos, por ejemplo, Cuarto Propio con Alfaguara, probablemente los últimos están más asociados a un valor de consumo. Cuarto Propio, afirma Fritz, privilegia la calidad. Los precios son evidentemente más bajos que los de Alfaguara y no consideran lo que le guste a la masa al momento de publicar. Todo lo anterior podría ser un asidero para cuestionar la calidad de escritores como Alejandro Zambra, quien goza en la actualidad de cierta fama y éxito en el plano de las ventas. Es difícil determinar si esto se debe a la editorial que lo publica, Anagrama, o a la calidad de su trabajo.

Fritz menciona la melancolía de Azócar como el principal factor responsable de que se haya perdido y no haya publicado como se hubiese esperado. Afirma que el autor de *Natalia* “nunca triunfó en la literatura porque fue un tipo muy humano. El mundo de la literatura chilena es muy arbitrario. Gente mediocre es leída y gente valiosa está en las sombras” (Fritz, 2015: s/p). Si afirma que Azócar no triunfó, también confirma de manera implícita que fracasó, y que ese fracaso se debe a que no publicaba por su ‘patética melancolía’, pero que previo a eso se encandiló por las luces de un mediocre ambiente literario.

**“Pablo Azócar, escritor: las prohibiciones eclesiásticas enriquecen el morbo”**

Catalina May realiza una entrevista a Pablo Azócar en el año 2009 y en ella se refiere, primero, a la publicación del poemario *El placer de los demás*. Azócar afirma en esa entrevista que pasó mucho tiempo sin publicar, debido a que todo lo escrito le resultaba insuficiente, pero que esa situación se revierte a partir del poemario antes mencionado: “Hubo un momento en que creí haberme desprendido de un tornillo pegajoso que me acompañó como una costra durante años [...] Nunca llegué a lo de esos autores felices que te entregan su último libro y te dicen: ‘Léelo, sé que te va a gustar’. Pero volví a escribir, y a ratos incluso asomé el placer” (2009: s/p). La idea anterior revela cierta humildad de Azócar al referirse a su obra, al asumir que su trabajo le resulta insuficiente. Si demoró tantos años en escribir o corregir *Natalia* es, en cierto modo, debido a la inseguridad que le suscita el resultado. Además se percibe en Azócar cierto respeto hacia el ejercicio literario, el que seguramente proviene de la inseguridad mencionada antes y que se contrapone al trabajo que ha realizado Alejandro Zambra, quien ha publicado de forma sistemática durante los últimos años.

Luego Azócar se refiere a *Natalia*, novela por la que ganó el Premio Municipal de Literatura, y a las *ochocientas páginas*<sup>3</sup> escritas durante casi una década. Azócar deja asomar cierto arrepentimiento por haber reducido su novela a lo que se conoce actualmente y declara cierta disconformidad con el narrador del texto, a quien tilda de ‘excesivamente ingenioso’ y ‘excesivamente literario’, aspecto que se puede relacionar con el plano metaliterario de la novela, pues queda en evidencia que el narrador alude y reflexiona constantemente en torno al propio proceso de escritura. Sin embargo, reconoce cierto afecto

---

<sup>3</sup> En el prólogo de Rafael Otano de la edición del año 2000 se habla de seiscientas páginas.



hacia la novela, debido fundamentalmente a todo lo que ella encierra. Al final de la entrevista, Azócar se refiere a la posibilidad de que una novela ambientada en el Chile actual pueda serquizás menos pesimista o desesperada a partir del epígrafe *La desesperación es una forma superior de la crítica* y de las palabras que dan inicio a la novela: “Por esos días, había que tener talento para no morirse” (2000: 19). El autor de *Natalia* señala que probablemente él ha cambiado más que el país y que, de algún modo, ha logrado domesticar la desesperación en el presente, aunque el país definitivamente no ha podido establecer un diálogo profundo consigo mismo que dé cuenta del periodo de Dictadura en nuestro país.

### **“Volver a escribir”**

Cristian Brito da cuenta de ciertos aspectos íntimos y desconocidos de la vida de Pablo Azócar en la reseña “Volver a escribir”, publicada en la revista electrónica *60 Wattsen* agosto de 2009. La reseña de Brito se articula sobre datos e información anecdótica y da a conocer cómo Azócar ha enfrentado la literatura en el plano de la creación. Se ha especulado profusamente sobre la desconocida vida de Pablo Azócar, incluso se lo ha llegado a creer muerto; sin embargo, lo concreto es que Azócar se “dedicó a doblar el codo hasta adormecer la necesidad de escribir” (2009: s/p) luego de escribir *Natalia*. Brito señala que Azócar, debido a su abrupto alejamiento de las letras, se “transformó en una suerte de Salinger criollo; en una especie de mito que creció con el tiempo” (2009: s/p). Este alejamiento de la escena literaria y de las artes en general, sitúa a Azócar en una posición singular en relación a otros escritores, pues su distancia de la

‘farándula literaria’ denota cierta humildad en cuanto a su trabajo literario, como se mencionó en el texto anterior. Es una figura difusa que no hace alardes de su trabajo y que incluso da la impresión de manifestar cierta reticencia al acto de publicar<sup>4</sup>.

Brito señala también que *Natalia* manifiesta cierto ritmo propio de la poesía, la que surge a partir de las frases breves que emplea Azócar. Los puntos seguidos, algunas reiteraciones y el lenguaje figurado hacen que *Natalia* se pueda leer “como un extenso poema que ilumina un instante generacional muchas veces oscuro” (2009: s/p). Brito se refiere por último al tránsito de Azócar entre la poesía y la narrativa, y plantea sobre el poemario *El placer de los demás* (2009) que “siempre se ha cuestionado la calidad de los escritores que transitan entre la lírica y narrativa. Sin embargo, este desconocido Azócar se asoma como un poeta lleno de lucidez y perspectiva social. Al leer su poesía se nota que es un narrador” (2009: s/p). Probablemente, la escritura del narrador/poeta revela un placer oculto: “El silbido metálico de un clarinete, la música que durante treinta años o más estuvo tarareando en su cabeza repercute en su poesía” (2009: s/p).

---

<sup>4</sup>Un aspecto que podría resultar irrelevante, pero que determina de algún modo la construcción del narrador de *Natalia*, es la adicción al cigarrillo que autor y narrador comparten, un “vicio que quizás le servía para ocultar su timidez tras el velo del humo del cigarrillo” (2009: s/p), pues el acto de fumar que lleva a cabo el narrador surge como complemento al acto de escribir. El narrador se revela entonces como un reflejo del escritor. Este rasgo es compartido con el narrador de *Formas de volver a casa*, pues en varios momentos de la novela se hace referencia a esta adicción.

## II. *Formas de volver a casa*: personajes sin apellido y “sin historia”

### “Presentación de *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra”

Alejandra Costamagna escribe una presentación para *Formas de volver a casa* en la que advierte ciertos aspectos relevantes para esta investigación. Costamagna afirma que la última novela de Zambra “brota de esa primera miniatura llamada Bonsái” (2011: 1) y que el texto se encarga de iluminar ciertos lugares recónditos de la memoria de una generación que creció creyendo que la historia le pertenecía a los padres. Sin embargo, en el contexto de Dictadura en que se ambientan algunos pasajes de la novela, *Formas de volver a casa* no es un “alegato de la inocencia ni un ejercicio de victimización” (2011: 1), sino que es un “ensayo acerca los límites de la escritura. Un ejercicio de abandono de la ficción sin renunciar del todo a la ficción” (2011: 2). Atendiendo a este último rasgo es que se puede afirmar que la novela de Zambra se configura como una metanovela debido a la presencia del plano metaficcional presente en ella. No obstante, pese a lo que señala Zambra respecto de que la novela no es un “ejercicio de victimización”, se torna prácticamente imposible no percibirlo así; el narrador cuestiona de manera constante a los padres (no solo a los suyos, sino a los de toda una generación) por su pasividad y por no asumir una posición determinada respecto de la situación política que aquejaba al país, sin contemplar lo complejo y riesgoso que era alzar la voz en aquella época.

## **“Entrevista a partir de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra”**

Gabriel Zanetti en “Entrevista a partir de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra”, publicada el año 2011 en la revista electrónica *letras.s5.com*, Zambra sostiene un diálogo con el autor, en el que este último se refiere a aspectos que atraviesan la novela que es objeto de estudio de esta investigación.

Zambra señala que la novela surge a partir de imágenes “sobre ese tiempo” (2011: s/p), refiriéndose a la época de Dictadura, además de decir “lo que aún no se ha dicho” (2011: s/p). El autor afirma, además, que lo verdadero y lo ficcional se entremezclan en el texto, pero que es irrelevante revelar qué es verdadero y qué es ficcional en su obra. Zambra considera que es necesario no ‘abundar’ en un discurso sobre la inocencia o la culpa en relación a la situación del país en la época en que se ambienta la novela y afirma que para “escribir es necesario liberarse de todas esas preconcepciones que traemos con nosotros” (2011: s/p). Sin embargo, lo que plantea Zambra resulta contradictorio al plantear que su intención no es desplegar un discurso sobre la inocencia y la culpa, ya que en la novela se aprecia lo contrario y de manera explícita, cuando alude al periodo de Dictadura de Augusto Pinochet, cómo éste afecta al protagonista y cómo interfiere en la vida de esa época.

Zambra dice que optó por librar a los personajes de su novela de un apellido y que éste es un recurso que le permite ironizar respecto de la importancia y supuesta influencia que éstos tienen en Chile, lo que también incide en la transversalidad que el texto busca. Lo que la novela destaca, en cambio, es el desarraigo de los personajes debido a los terremotos que son mencionados (1985 y 2010), pues afirma “que vivimos pendientes del cielo y del

suelo y un poco arrinconados por la geografía. Estoy seguro de que eso influye de alguna manera. Pero sobre todo los temblores. Estamos tan acostumbrados a que el suelo se mueva que nuestro arraigo es relativo. Sabemos que todo puede, de un momento a otro, venirse abajo” (2011: s/p). Lo anterior es posible comprenderlo como una metáfora si se piensa en la situación política del país: si comparamos el terremoto con la Dictadura, los efectos de ambos eventos (presentes en la novela) resultan igualmente devastadores. El Golpe Militar provocó el desarraigo a partir del exilio y de la cercanía de la muerte y, al igual que los terremotos que afectan al país, contribuyen a la precariedad de la existencia.

Zambra también señala, respecto del quehacer literario y del valor que la escritura tiene para él, que al principio la consideraba un juego, pero que ahora se ha convertido en una “costumbre demasiado arraigada, demasiado importante” (2011: s/p) y por eso cree que nunca dejará de escribir, pues la escritura representa para él un hábito, no un propósito.

### **“Los 80 según Zambra”**

Zambra se refiere a su última novela y a la época en que se ambientan algunos pasajes de este texto en la entrevista “Los 80 según Zambra” de Antonio Díaz Oliva aparecida en la revista *Qué pasa* en abril del 2011.

Se advierte que la novela está escrita desde un “ángulo infantil y tierno” (2011: 1), pues el narrador es un niño que observa todo lo que acontece desde su óptica inocente. Se deja entrever en la entrevista un intento por definir si *Formas de volver a casa* corresponde a una novela política; sin embargo, Zambra afirma que prefiere la literatura sin etiquetas. Pese a lo señalado por el autor de *Bonsái*, es posible afirmar que *Formas de volver a casa*

es una novela política, fundamentalmente debido a que toda literatura es política. Se deduce que Zambra, al hablar de “literatura política”, se limita a defender la idea de que su novela no está determinada por una ideología; no obstante, esa comprensión del carácter político de la literatura es limitada, pues éste no se reduce a una ideología determinada sino que se refiere al ejercicio que implica la política, que no equivale necesariamente a una lucha por el poder. Jacques Rancière plantea que la política surge cuando seres comunes e incluso marginados del poder participan de aquello que la literatura despliega. La actividad política, entonces, según Rancière, “hace visible lo que era invisible, hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos sino como animales ruidosos” (2011: 16). De acuerdo a los planteamientos de Rancière, el narrador de *Formas de volver a casa* construye un espacio textual que da voz a quienes vivieron en silencio durante el período de Dictadura y a quienes tuvieron un rol pasivo en los hechos que determinaron esos años. De esta manera, la literatura se torna política al visibilizar las prácticas de los que no han tenido voz. Zambra se refiere nuevamente a la importancia del terremoto del 2010, ya que reescribe su novela casi completamente luego de este acontecimiento:

Me hizo escribirla de nuevo y me hizo entender que debía en alguna medida deshacer la ficción. La novela ya estaba más o menos lista y el terremoto la reescribió muchísimo. Porque había estado escribiendo sobre el terremoto del 85, que sale en la historia, uno que me marcó mucho, que fue muy pequeño comparado con éste. Por eso inevitablemente empecé a pensar en eso y cambiaron muchas cosas. Bueno, cambió el final. Incluso te diría que la novela es muy distinta de la primera (2011: 2).

Zambra se refiere a su propia niñez y a su intento por reconstruir ese período de la historia a partir de la nostalgia:

Me gustaría estar en contra de esa nostalgia, pero también me gustaría reconstruir ese mundo con una mirada que no cayera en los alardes de culpa y de inocencia. Porque los niños que crecimos en Dictadura lo pasábamos mal. Crecimos en un mundo muy gris. En un mundo controlado por Pinochet y Don Francisco. Y a la vez crecimos demasiado dependientes de la historia de nuestros padres. De lo que ellos hubieran hecho o no hubieran hecho (2011: 2).

Zambra aclara finalmente que la novela no está escrita en contra de los padres, como ha sido comentado por parte de la crítica, sino que está planteada como una oportunidad para ponerse en el lugar de ellos, para detenerse y ver mejor la realidad. Sin embargo, en la novela se percibe cierta victimización por parte del narrador, lo que sitúa a los responsables del Golpe de Estado en la posición de victimarios, lugar en el que necesariamente se instala la culpa, que es atribuida también a los padres debido a la responsabilidad activa o pasiva que adquieren en la historia nacional.

Respecto de lo anterior, *Formas de volver a casa* resulta más explícita que *Natalia*, ya que el narrador de la novela de Azócar en ningún pasaje menciona a Pinochet o los efectos concretos del Golpe de Estado y la posterior Dictadura. Si existe denuncia en *Natalia*, se plantea desde una perspectiva menos explícita.

## MARCO TEÓRICO

El marco teórico de esta investigación se refiere a la reflexión sobre la violencia y cómo ésta puede entenderse como una figuración del mal. Sin embargo, es necesario comprender también cómo la violencia se aloja en la memoria y puede trascender o no a través de su uso. Los textos fundamentales que nos permiten examinar la presencia de estos problemas en las novelas *Natalia* y *Formas de volver a casa* son: *El mal: un desafío a la teología y a la filosofía* (2007) de Paul Ricoeur, *La transparencia del mal* (1991) de Jean Baudrillard y *Los usos de la memoria* (2013) de Tzvetan Todorov.

### I. Paul Ricoeur: mal cometido y mal sufrido

El texto de Paul Ricoeur se propone como un desafío a la filosofía y a la teología al intentar racionalizar la existencia de Dios y lo relativo a él. El planteamiento de Ricoeur consiste en señalar que Dios coexiste con el mal y que es necesario, dentro de lo posible, no asociarlos.

Pierre Gisel sostiene en el prólogo al texto de Ricoeur que el mal compete a una “problemática de la libertad” (2007: 15), lo que permitiría ser responsable de él; es decir, asumirlo, confesarlo y combatirlo. El autor afirma, además, que el mal está inscrito en el corazón del sujeto humano (sujeto de una ley o de una moral), en el corazón de “esa realidad altamente compleja y deliberadamente histórica que es el sujeto humano” (2007: 15). El mal para Ricoeur no se instala entonces en un plano físico ni racional, porque el cuerpo es inocente, y esto determina que el mal escape a su dominio y, si el ser humano se desprendiera de la razón, sería deliberadamente ‘malo’. El mal para Ricoeur se sitúa en el



plano de la voluntad, 'del corazón', y lo plantea de la siguiente forma: “El mal no está del lado de la sensibilidad o del cuerpo (pues éstos, como tales, son inocentes), ni del lado de la razón (el hombre sería diabólico deliberadamente y sin resto). El mal está inscripto en el corazón del sujeto humano” (2007: 15). Sin embargo, las concepciones de mal pueden variar de una tradición a otra. Es por esto que en la tradición judeocristiana de Occidente suelen confundirse algunos conceptos, llegando a entenderse fenómenos como el sufrimiento, el pecado y la muerte como equivalentes de mal.

El sufrimiento, según lo define Ricoeur, es “contrario del placer, no placer, es decir, como disminución de nuestra integridad física, psíquica o espiritual” (2007: 25) y es un punto de referencia que permite distinguir el mal del pecado y la culpa. Una causa principal de sufrimiento es la violencia ejercida por el hombre sobre el hombre (daño directo o indirecto) y de ahí se desprende la estructura relacional dialógica del mal, pues si éste se padece es necesaria una contraparte que lo cometa. Es por esto que “obrar mal es siempre dañar a otro directa o indirectamente y, por consiguiente, hacerlo sufrir” (Ricoeur, 2007: 26), lo que convierte a quien padece el mal en víctima y a partir de ahí surge la lamentación. A su vez, quien comete el mal es reprobado y se convierte en culpable. Ricoeur propone que el problema del mal no sólo remite a un plano especulativo, sino que exige la convergencia del pensamiento y la acción, en un sentido moral y político, y una transformación de los sentimientos. Debido a esto es que, en el ámbito del pensamiento, el “problema del mal merece ser llamado desafío” (2007: 59). Se desprende de lo anterior una incitación a pensar el mal “más y de otra manera” (2007: 59), lo que permite trasladar el problema del mal al plano del actuar y del sentir. En el primero de ellos, el mal se concibe como algo que debe ser combatido y Ricoeur sugiere entonces una lucha práctica contra el

mal, pues cualquier acción (ética o política) destinada a disminuir la cantidad de violencia contribuirá a disminuir el sufrimiento. Pero hay eventos que generan sufrimiento y que escapan del dominio humano, por ejemplo las catástrofes naturales, las enfermedades, la vejez y la muerte, y la acción o respuesta práctica contra el mal se torna insuficiente ante ellos. Finalmente, Ricoeur sugiere la meditación filosófica y teológica como complemento a la acción práctica contra el mal. El trabajo de duelo descrito por Freud en su ensayo “Duelo y melancolía” invita a esa reflexión, ya que éste es visto por el ser humano como un “desligamiento, una por una, de todas las ataduras que nos hacen sentir la pérdida de un objeto de amor como pérdida de nosotros mismos” (2007: 63), pero que, al mismo tiempo, nos deja libres para nuevas investiduras afectivas.

## **II. Baudrillard y el teorema de la parte maldita**

Baudrillard sitúa temporalmente su teoría en lo que él llama “después de la orgía” (1991: 9), que corresponde a sociedades posteriores a la Guerra Fría y a revoluciones fallidas. Existe, en este contexto, una indiferenciación de los valores y un principio de indeterminación, lo que se manifiesta en la imposibilidad de establecer órdenes y equivalencias frente a la que Baudrillard llama “metástasis general del valor” (1991: 11). Baudrillard afirma que “es tan imposible calcular en términos de bello o feo, de verdadero o falso, de bueno o malo, como calcular a la vez la velocidad y la posición de una partícula. El bien ya no está en la vertical del mal, ya nada se alinea en abscisas y en coordenadas” (1991: 12). En este sentido se plantea que el mal no se sitúa sobre una base moral o ideológica, sino que emerge como el motor de la sociedad.

La sociedad genera un discurso positivo de la profilaxis ante la amenaza del mal e intenta eliminar todo germen que constituya una potencial amenaza hacia la transparencia.

Baudrillard afirma que:

Se blanquea la violencia, se blanquea la historia en una gigantesca maniobra de cirugía estética al término de la cual sólo existen una sociedad y unos individuos incapaces de violencia, incapaces de negatividad. Ahora bien, todo lo que ya no se puede negar como tal queda entregado a la incertidumbre radical y a la simulación indefinida (1991: 51).

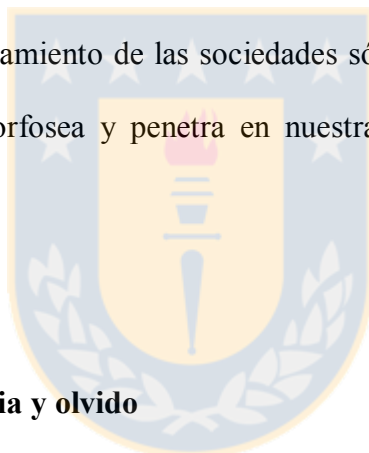
No obstante, la profilaxis no es efectiva ante fenómenos extremos como el cáncer, el SIDA o el terrorismo: "En los sistemas transparentes, homeostáticos u homofluidos ya no existe una estrategia del Bien contra el Mal, sólo queda la del Mal contra el Mal -la estrategia de lo peor" (1991: 75). Se hace difícil hallar el mal, puesto que el hombre ha tratado de desplazarlo, de ocultarlo debido al blanqueamiento que ejercen las sociedades: "Nos hemos vuelto muy débiles en energía satánica, irónica, polémica, antagonista; nos hemos convertido en unas sociedades fanáticamente blandas, o blandamente fanáticas" (1991: 91). Lo que sucede al intentar ocultar el mal es -contrario a lo que se podría creer- un mayor debilitamiento, lo que finalmente genera una catástrofe mayor. Al exorcizar el mal, sucede lo mismo que sucede cuando el hombre expulsa sus gérmenes y anticuerpos: se pierden las defensas para enfrentar la vida. Baudrillard lo explica de la siguiente forma:

La producción ininterrumpida de positividad tiene una consecuencia terrorífica. Si la negatividad engendra la crisis y la crítica, la positividad hiperbólica engendra, a su vez, la catástrofe, por incapacidad de destilar la crisis y la crítica en dosis homeopáticas [...] Cualquier estructura que acose, que expulse y exorcice sus elementos negativos corre el peligro de una catástrofe por reversión total [...] Todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte. Así reza el teorema de la parte maldita. La energía de la parte maldita, la violencia de la parte maldita, es la del principio del Mal (1991: 115).

El teorema de la parte maldita establece entonces que el mal explotará en una proliferación de energía pura ante cualquier intento por la profilaxis total de las sociedades que habitamos. Baudrillard se pregunta entonces:

¿Dónde se ha metido el Mal? En todas partes: la anamorfosis de las formas contemporáneas del Mal es infinita. En una sociedad que a fuerza de profilaxis, de eliminación de sus referencias naturales, de blanqueamiento de la violencia, de exterminio de sus gérmenes y de todas las partes malditas, de cirugía estética de lo negativo, sólo quiere vérselas con la gestión calculada y con el discurso del Bien; en una sociedad donde ya no existe ninguna posibilidad de nombrar el Mal, éste se ha metamorfoseado en todas las formas virales y terroristas que nos obsesionan (1991: 90).

La profilaxis o blanqueamiento de las sociedades sólo favorece a una proliferación del mal, pues éste se metamorfosea y penetra en nuestra vida, finalmente, de diversas formas.



### **III. Tzvetan Todorov: memoria y olvido**

Las novelas *Natalia* y *Formas de volver a casa* expresan la necesidad de repensar la historia colectiva a partir de la memoria individual, por lo que se revisará la conferencia realizada por Todorov durante su visita al Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos.

El ser humano se asemeja al resto de los seres vivos por ser mortal. No obstante, lo que lo distingue del resto es su conciencia de finitud, lo que se convierte finalmente en su única certeza. Para el ser humano la consciencia de estar inscrito en el tiempo se traduce en saber que hay dos momentos determinantes: el inicio o nacimiento y fin o muerte, que se

conectan con el presente. Todorov señala que “esta continuidad se presenta en su conciencia bajo la forma de relato que se reescribe a lo largo de su existencia” (2013: 17). La conciencia del tiempo transcurrido es lo que se conoce como “memoria”, ya sea individual o colectiva.

Memoria y olvido, contrariamente a lo que se suele pensar de modo superficial, no son excluyentes. Ambos otorgan la posibilidad de reconstruir el pasado. Todorov afirma que “los dos términos que se contraponen son la supresión y la conservación; la memoria es necesariamente una interacción entre ambos” (2013: 18). Se infiere entonces que la memoria no comprende el pasado en su totalidad, sino que abarca una selección de hechos. La memoria corresponde a la “expresión verbal de una experiencia subjetiva individual o colectiva” (2013: 25). El olvido es tan necesario como la memoria en la reconstrucción del pasado. La supresión es tan necesaria como la selección y ambas actúan de manera indisoluble, pues la selección implica suprimir elementos que por alguna razón no resultan tan relevantes en comparación a los seleccionados y esto se determina de acuerdo a las circunstancias. En cuanto a la recuperación del pasado, Todorov afirma que “es, en democracia, un derecho legítimo pero no como obligación. Sería muy cruel recordarle a alguien sin cesar los eventos más dolorosos de su pasado; el derecho a olvidar también existe” (2013: 18). Tal como afirma Todorov, en el plano individual la recuperación del pasado corresponde a una elección. No obstante, en la vida pública se suele preferir el olvido a la memoria del mal, pues ésta “entorpece, en ciertos casos, el equilibrio social; pero el olvido también puede tener efectos funestos” (2013: 19). Suprimir recuerdos traumáticos podría tener como efecto una rememoración traumática. Para el psicoanálisis, la manera de superar este trauma sería trayendo al presente estos recuerdos. Todorov señala

que aun cuando estos recuerdos de carácter traumático hayan sido reprimidos continúan estando activos; no obstante, la recomendación es recuperarlos para asignarles un mejor lugar.

Todorov llama “sacralización” a la supresión o aislamiento radical del recuerdo. Es, para Todorov, una “puesta al costado, una prohibición de tocar” (2013: 28). Se aíslan los recuerdos por temor a contextualizarlos, a relativizar la gravedad de los hechos y a justificarlos. De esta manera perderían su calidad de ‘únicos’ e ‘incomparables’ y buscar sus causas equivaldría a buscar excusas. Todorov propone además que la sacralización surge al momento de obviar cualquier asociación por semejanza, para reforzar el carácter único de los hechos: “Rechazamos incluso usar una determinada palabra, sobre todo si es común, como genocidio o totalitario, pues el sufrimiento extremo debe permanecer único, en el límite, innombrable” (2013: 29). Las víctimas que padecen el mal, de manera individual o colectiva, consideran que el mal sufrido es el peor del mundo y resultaría ofensivo compararlo con otras situaciones similares.

Así como es posible sacralizar los hechos que generan sufrimiento, éstos también se pueden banalizar. En este proceso, inverso a la sacralización, los acontecimientos pierden su especificidad o particularidad y se transforman en un arma retórica. Todorov rescata el ejemplo de Hitler y su relación con el término fascista, que se ha desplazado al plano de lo cotidiano, y se le asocia, por ejemplo, al término *cabrón*: “Cuando usamos el término fascista como simple sinónimo de *cabrón*, toda comprensión tanto del pasado como del presente está perdida” (2013: 30). Hitler se convierte entonces en un comodín y la comprensión del pasado y del presente resulta alterada, banalizada, a pesar de que sus crímenes son considerados un paradigma de la violencia en la historia.

Los acontecimientos que constituyen el pasado los conocemos porque adquieren la forma de relatos, los que pueden considerarse en el lado del bien o del mal. Estos relatos comprenden a lo menos dos participantes: “El agente y el paciente, o el sujeto activo y el pasivo” (2013: 44). De esto se desprenden cuatro roles principales y Todorov lo explica de la siguiente manera: “Puedo ser el bienhechor o el beneficiario de un acto, como también el malhechor o su víctima. A primera vista, solo dos de ellos están claramente definidos en el plano de los valores –el bienhechor y el malhechor-, mientras que los otros dos se mantienen neutros, por tanto pasivos –el beneficiario y la víctima-“ (2013: 44). A partir de estos roles es posible reconocer dos tipos de construcción histórica: por una parte, el relato heroico, que lo protagonizan los ‘míos’, debido a que al tratarse de un triunfo todos se identifican con él, y por otra parte, el relato victimizado, que manifiesta el sufrimiento.

Si se compara el rol del bienhechor y el de beneficiario, por supuesto que el último es menos glorioso que el primero, y si se compara a la víctima con el malhechor, el primero goza de un estatus privilegiado por sobre el responsable de un sufrimiento, debido a que la víctima, pese a que nadie desea estar en esta posición, posee ciertos privilegios que el resto de los sujetos no tiene: la víctima tiene el derecho a quejarse, a “protestar y a reclamar” (2013: 45). Todorov, respecto de las ventajas de asumir el rol de víctima, afirma que “resulta mucho más ventajoso quedarse en el rol de víctima que recibir una reparación por la ofensa sufrida, suponiendo que esa ofensa es real” (2013: 45). La víctima, según Todorov, mantiene reconocimiento de los otros y ciertos privilegios a través del tiempo. Estas garantías se acentúan cuando se trata de un grupo que ha sido víctima de injusticias: “Mientras más grande es la ofensa en el pasado, más importantes serán los derechos en el presente” (2013: 46).

## La violencia en *Formas de volver a casa* y *Natalia*

*Natalia* y *Formas de volver a casa* sitúan dentro del período de la Dictadura en Chile solo la primera se enmarca dentro de lo que se ha llamado la *nueva narrativa chilena*, que acoge a quienes han publicado a fines de los años ochenta y a principios de los noventa. El contexto histórico y político de ambas novelas, como se mencionó anteriormente, se ve atravesado por la violencia de un gobierno dictatorial. Aunque los protagonistas de ambas novelas no son víctimas directas de la violencia física producto de la Dictadura, sí son víctimas de la censura y la represión. El narrador de *Natalia* es testigo desde joven de la situación que enluta al país, mientras que el personaje de *Formas de volver a casa* es un niño durante el período de Dictadura. Las dos narraciones corresponden entonces a dos momentos vitales diferentes y, por lo tanto, los acontecimientos son distintos de acuerdo al lugar desde donde se observan los hechos; sin embargo, independientemente de esto último, ambos son también víctimas de este período si los comprendemos como sujetos en condición de vulnerabilidad. El mal y la violencia ejercidas sobre otro, como hemos señalado a partir del marco teórico utilizado para esta investigación, construyen o determinan una dinámica que integra también al sujeto vulnerable o violentado, porque “todo mal cometido por uno es mal padecido por otro” (Ricoeur, 2007: 58).

Cabe señalar que uno de los aspectos que establece un diálogo entre ambas novelas es la vulnerabilidad de los narradores, quienes son comprendidos como seres débiles y “marginales que a lo que más se podían atrever era a enfrentar alguna vez la acción pluvial de los guanacos o a iluminar la noche con la poesía desesperada de algún graffiti. Constituían la retaguardia de la historia: la noble estirpe de los débiles” (Otano, 2000: 11).



Se adivina la debilidad de los personajes a través de su anonimato y de su escasa o nula participación en acciones políticas, lo que los convierte en seres marginales, es decir, que se sitúan en un extremo respecto de este tipo de acciones. El narrador de *Natalia* probablemente se desmarca de la resistencia física a la violencia de la Dictadura por los riesgos que implica una acción de esa naturaleza, mientras que el de *Formas de volver a casa* queda al margen debido a que es un niño. No obstante, este último manifiesta más arrojo al espiar al tío de Claudia sin saber a qué se enfrentaba, pues no conocía los riesgos de involucrarse en este tipo de acciones en aquel momento. Ambas novelas registran el clima de desconfianza entre la gente, pues no había certeza si la gente desconocida apoyaba o tenía alguna participación en el Gobierno Militar, desconfianza que se expresa de la siguiente manera en *Natalia*: “Pero mientras uno estuviera allí había que seguir el taconeo, y quererse como si fuera el último día, y vivir como si el vecino no fuese el soplón que temimos que fuera y terminó siendo” (2000: 31-32). En la novela de Zambra esta desconfianza la ilustra el narrador en el momento en que se encuentra con Claudia y ella lo invita a pasar a su casa:

Llevábamos un rato conversando junto a la reja cuando ella me invitó a pasar. No me lo esperaba, porque entonces nadie esperaba eso. Cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable. Yo mismo no podía invitar a amigos, porque mi mamá siempre decía que estaba todo sucio. No era verdad, porque la casa relucía, pero yo pensaba que tal vez había cierto tipo de suciedad que simplemente yo no distinguía, que cuando grande quizás vería capas de polvo donde ahora no veía más que el piso encerado y maderas lustrosas (2011: 30).

La desconfianza expresada en el pasaje citado anteriormente atraviesa la novela, y remite necesariamente al miedo que existía en ese momento. El temor expresado es una constante que lleva a modificar la vida de la gente de esa época, que se refleja en las

acciones de los personajes. El narrador es testigo de ese miedo y también del dolor al conocer la historia de Claudia, cuya familia tuvo que reformular su sistema de vida para evitar correr riesgos. Esto se revela en el capítulo que lleva por título “La literatura de los hijos”, el que narra cuando Claudia, ya adulta, se reencuentra con el narrador y cuenta su historia. El narrador se entera de que su vecino Raúl, supuesto tío de Claudia, es realmente el padre y que tuvo que cambiar su identidad por la de su cuñado para evitar levantar cualquier sospecha, debido a que era partidario de Allende y tenía una participación política activa, por lo que constantemente debía cambiar de identidad.

Comenta el narrador respecto de Claudia y su familia, que “los primeros años de Dictadura los pasaron aterrados y encerrados en esa casa de La Reina” (2011: 98). Claudia, su hermana y su madre debieron separarse de su padre para no levantar sospechas y, de algún modo, estas medidas también se relacionan con el daño y el dolor generado por el periodo de Dictadura. Las tres son víctimas del abandono del padre, que corresponde también a una forma de violencia, del mismo modo como sucede en *Natalia*. No obstante, el abandono del padre de Claudia es una medida para protegerlas. El relato de Claudia expresa su dolor, pero por lo mismo se comprende que es una instancia de aprendizaje en donde participa, ya adulto, el narrador, quien lo manifiesta de la siguiente forma: “Aprender a contar su historia como si no doliera. Eso ha sido, para Claudia, crecer: aprender a contar su historia con precisión, con crudeza” (2011: 99). Este espacio que el narrador le otorga a un personaje secundario se relaciona con la idea de que la literatura siempre es política, independientemente de si defiende alguna postura ideológica, debido a que genera un espacio de participación a actores que habitualmente no participan. Rancière señala que “la política comienza precisamente [...] cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer

otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participen de un mundo común, y no son animales furiosos o doloridos” (2011: 16). Esto permite conocer la historia desde otra arista. Todorov, por su parte, recomienda que los recuerdos que poseen un carácter traumático y que han sido reprimidos, es necesario superarlos a través de su recuperación, de modo que no se olviden sino que se les asigne un mejor lugar, lo que se revela precisamente en el ejercicio que realiza Claudia al decidir contar su historia.

La forma de resistir y a la vez combatir la violencia que pudiera eventualmente emerger es tomando ciertas precauciones como la que tomó la familia de Claudia. En este contexto, la única forma de disminuir la violencia es a través del anonimato. Algo similar se observa en *Natalia*, pues el narrador comenta que para resguardarse de la violencia propia de la época huyeron a la playa: “Fue un respiro cuando pudimos arrendar la cabaña de Playa Blanca, porque Santiago se nos venía con todo su peso y su infamia” (2000: 61). El narrador, Natalia y Lucía escapan de Santiago y se refugian en la cabaña de la playa para distraer la tristeza y resguardar la vida; conscientes del riesgo constante, expresan el temor y la resignación a través de ciertos gestos: “En las comidas levantábamos las tres copas como si cada noche fuese la de la despedida” (2000: 62). De esta forma, al igual que la familia de Claudia, se ven en la obligación de reformular la rutina y acomodarse en nuevos espacios como única opción de combatir la violencia y disminuir el miedo.

Respecto de la idea de resistir físicamente a la violencia o al menos intentar combatirla para disminuir sus efectos, como plantea Ricoeur, los padres del narrador de la novela de Zambra se mantienen al margen de este tipo de acciones, actitud que es criticada por el narrador de la novela pero también por el autor en el plano no ficcional. De ahí que

se plantee la idea de que es una novela ‘parricida’, ya que cuestiona la pasividad de los padres de aquella época en relación a los acontecimientos propios de la Dictadura. El miedo a la violencia de la Dictadura genera la pasividad de los padres, asociada a la responsabilidad de tener hijos y a la necesidad de procurar mantener el bienestar físico y emocional de estos. Combatir la violencia en el contexto de la Dictadura supone un riesgo no solo para la persona que lleva a cabo la acción, sino para todo el grupo que depende de ella.

Respecto de la pasividad de los padres, el narrador recuerda un episodio del período en que estaba en el liceo, cuando supuestamente ya estaban en democracia. Un profesor que había sido víctima del gobierno militar le pregunta si él milita, a lo que él responde que no. Luego el profesor le pregunta por la familia y el narrador le confiesa que los padres se han mantenido al margen: “El profesor me miró con curiosidad o con desprecio –me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio” (2011: 69).

El narrador de la novela de Zambra manifiesta disconformidad con la pasividad de su padre en relación a la Dictadura, pero revela antecedentes que permiten explicar su naturaleza contraria a la violencia: “Mi padre retaba pero no golpeaba. Nunca me pegó, no era su estilo, prefería la grandilocuencia de algunas frases que al comienzo impresionaban, pues las decía con absoluta seriedad, como actuando en el capítulo final de una teleserie” (2011: 26). El padre exige pequeñas compensaciones para restablecer la justicia que se niega colectivamente a la población, lo que permite plantear que sí comprende las pequeñas violencias cotidianas que supone la impunidad del gobierno:

De pronto primó ese clima pesado en que solo es posible conversar sobre la tardanza de la comida. La orden se demoraba tanto que mi papá decidió que nos

marcharíamos en cuanto llegaran los platos. Protesté o quise protestar o ahora pienso que debería haber protestado. Si vamos a irnos vámonos al tiro, dijo mi mamá con resignación, pero mi padre nos explicó que de ese modo los dueños del restorán perderían la comida, que era un acto de justicia, de venganza (2011: 24-25).

El narrador tiene una mirada crítica sobre esos detalles que conforman el silencio del padre, porque él ahora comprende que quizás debieron haber protestado ante el retraso de la orden. Sin embargo, el padre sugiere otra forma de resistencia. Las dos formas posibles de resistir que este ejemplo evidencia son protestar e irse inmediatamente, o quedarse hasta que la comida esté servida y luego irse como un acto de justicia. El padre, a su manera, da una norma de comportamiento que reside en una protesta de otro tipo, más silenciosa, menos evidente, menos *comprometida* si se quiere, pero más efectiva desde su perspectiva. El narrador espera gestos heroicos, una grandilocuencia de las acciones y no de las palabras, pero de alguna manera la novela es también una forma de comprender el silencio como otra forma de rechazo a la violencia, y termina por aceptar que la supuesta cobardía es también una forma de sobrevivencia ante la que quizás conviene ser menos severo. El narrador de *Formas de volver a casa* asume a través de un gesto concreto, que es necesario empatizar con los padres:

Miro ahora esas camisas, las extiendo sobre la cama. Me gusta una en especial, color azul petróleo. Acabo de probármela, definitivamente me queda chica. Me miro en el espejo y pienso que la ropa de los padres debería siempre quedarnos grande. Pero pienso también que lo necesitaba; que a veces necesitamos vestarnos con la ropa de los padres y mirarnos largamente en el espejo (2011: 139).

En este sentido, la novela de Zambra no asume una postura contra los padres, sino que más bien vuelve hacia el pasado para intentar comprenderlos desde otra posición y

comprensión de la realidad que le permite la edad adulta. Los padres de la novela de Zambra no son los héroes mitificados o glorificados por los discursos ideologizados, sino simplemente parte de una ciudadanía doblegada por el miedo, la censura y la represión. Lo mismo sucede con el texto de Azócar, el que también evidencia un país silenciado, golpeado y aterrorizado ante la violencia y el mal que supone la falta de libertad:

Pienso en todos nosotros y en ese tiempo tremendo, en lo que quisimos ser y en lo que fue, en la risa, en el pavor, en los vestigios de esa adolescencia que nunca tuvimos. Pienso en aquello que estaba siempre a punto de ocurrir, en el olvido, en la ternura, en lo que nunca se dijo. Una bufanda, un cenicero, algunos libros, rabias, carcajadas, sueños, muertos. Cuántos muertos” (2000: 20)

El narrador asume que parte de las expectativas no se cumplieron y posiblemente los proyectos personales o colectivos fueron truncados debido a las posibilidades que eran negadas por la Dictadura. Las expectativas se desprenden de la idea de *lo que quisimos ser*; el resultado de ello, las posibilidades negadas en la realidad, se instalan en el lado opuesto, en la lamentable constatación de eso *que fue*. Los sueños truncados se evidencian en el pensamiento de lo que se esperaba, lo que *estaba siempre a punto de ocurrir*, las pequeñas cosas que conforman la realidad cotidiana (una bufanda, un cenicero, libros rabias, sueños); todo termina siendo dominado por la muerte, esos *cuántos muertos* que lamenta el narrador como el eclipse del mundo personal, de la adolescencia que no se tuvo y de los riesgos que no se tomaron y que ni siquiera se alcanzaron a asumir.

En el plano discursivo se aprecia una diferencia entre ambas novelas, debido a que la novela de Zambra se caracteriza por presentar un narrador que se expresa de manera más explícita, a diferencia del narrador de *Natalia*. En esta última se aprecian más omisiones que pasajes explícitos. Esto mismo podría configurar el carácter más lírico de *Natalia* y

más narrativo de *Formas de volver a casa*, lo que se constata en la siguiente cita, que se construye en torno a la situación de represión y censura que padecía un sector del país:

Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una Dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de Estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa. ¿Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? De noche sí, y de día también, pero con arrogancia o con inocencia, o con una mezcla de arrogancia e inocencia, los adultos jugaban a ignorar el peligro: jugaban a pensar que el descontento era cosa de pobres y el poder asunto de ricos, y nadie era pobre ni era rico, al menos no todavía, en esas calles, entonces (Zambra, 2011: 23).

Sin embargo, pese a que el lenguaje presente en *Natalia* es menos explícito, sí resulta más soez: “Lo mejor era tararear una tonada mentirosa del tipo *Gracias a la vida*, evocar con variaciones un buen chiste y peinarse discretamente los pendejos con una mano en el bolsillo” (2000: 79). A través de la ironía se expresa el vacío de la vida en Dictadura, una vida que banaliza la violencia y que exige el encierro en una realidad prosaica, absurda, desprovista y vulgar en el silencio exigido.

La censura es presentada en ambos textos, el de Azócar y el de Zambra, a través de los medios de comunicación. Esta censura se erige como un procedimiento de *blanqueamiento* o *profilaxis*, de acuerdo a los planteamientos de Baudrillard, pues quienes ejercían la violencia en ese momento debían, de algún modo, ocultarla. La censura es impuesta desde los otros, desde el poder, y esto se manifestaba en los medios de comunicación, lo que también podría entenderse como una privación del derecho de escoger en qué se invierte el tiempo libre.

Los narradores, conscientes de la amenaza y del peligro que implica expresarse libremente, deben acallar su voz y esto se percibe claramente en los silencios narrativos de

Azócar y Zambra, lo que genera textos que dan cuenta del blanqueamiento en el plano del discurso. El mal, particularmente la violencia ejercida en Dictadura, se metamorfosea y se instala en el discurso de los narradores a través de un tejido de insinuaciones que revelan las escasas posibilidades que tienen dichos personajes de expresarse libremente. En *Natalia*, por ejemplo, se insinúa el daño que sufría el país producto de la Dictadura, así como el riesgo que implicaba vivir en dicha época: “La geografía estaba llena de agujeros de bala en las paredes y hasta los vendedores callejeros eructaban himnos militares [...] Había que atenerse a las consecuencias, huir siempre antes de que fuera demasiado tarde” (2000: 21). Son los mismos personajes, víctimas de esta Dictadura, quienes llevan a cabo esta profilaxis o blanqueamiento del que habla Baudrillard al no denunciar el mal ni intentar combatirlo, pues lo más adecuado para permanecer con vida era el silencio y la pasividad. No obstante, como señala Baudrillard, ocultar el mal debilita a la sociedad. Los personajes, por miedo, prefieren callar y ocultar los sucesos de que eran testigos. Esto se convierte en una autocensura que los deja inermes, pues el mal, pero “blanqueado”, se sitúa en la vida cotidiana. Es entonces cuando las posibilidades de detectar el mal, de hallarlo y combatirlo se tornan escasas, debido a que ha sido ocultado por sus propias víctimas.

El debilitamiento de la sociedad producido por el blanqueamiento que muchas veces es llevado a cabo por las propias víctimas, se ilustra en la novela de Azócar a través de las siguientes palabras, que revelan un simulacro protagonizado por las víctimas del miedo y la violencia: “Caminar por Santiago, entre su morriña y su infamia, era uno de esos placeres intransables. Pero había que hacerlo como si nada estuviese ocurriendo ni hubiese ocurrido ni fuese a ocurrir jamás, con un sombrero blanco, un bastón de roble y un buen pucho en la boca. Lo mejor era tararear una tonada mentirosa del tipo *Gracias a la vida*” (2000: 79). El



narrador recurre a la ironía para expresar una situación crítica del país cuya causa es la Dictadura y sus formas de violencia. Además se habla de los muertos como parte de la escena cotidiana: “Los muertos se habían acumulado a tal punto que impregnaban cada partícula de la ciudad” (2000: 79).

Ante el sufrimiento y el miedo debe surgir una acción que aminore el peso de la violencia de modo que disminuya el sufrimiento y que debe comprenderse como una forma de resistencia. En este escenario el narrador de *Natalia* plantea una acción que de alguna forma podría amortiguar o distraer el dolor y el miedo a ese dolor y que se relaciona con la idea de incurrir en los excesos con la finalidad de no quedar en deuda con la vida si es que cualquier día fuera el último: “Y había que gritar, bailar, beber, reír en cantidades monstruosas” (2000: 21). La violencia es combatida a través del proceso de escritura y es el espacio en el que es posible manifestar el rechazo y la disidencia:

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 palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca (Zambra, 2011: 20-21).

Este fragmento de *Formas de volver a casa* revela dos momentos en la vida del narrador; el primero de ellos se refiere a la percepción que el protagonista tenía del período de Dictadura durante su niñez y el segundo de ellos se sitúa en la época de la adultez. La censura se detecta en esas cadenas nacionales y en la manipulación de los medios de comunicación que impiden la exhibición de otra programación televisiva, situación que es incomprensible durante la infancia. Sin embargo, el narrador es posteriormente consciente

de lo sucedido y comprende que la censura y la violencia tienen una gravedad mayor que simplemente interrumpir la programación televisiva; el odio es explicitado como una forma de combatir y de resistir la violencia de la que fue testigo, porque la adultez le enseña que el mal padecido no se reduce a aspectos nimios de la vida; ante la profilaxis que ejerce el poder, el protagonista de *Formas de volver a casa*, primero un niño y luego un adulto, al principio siente odio hacia una figura que restringe la felicidad que encierran las programaciones sin cortes, pero posteriormente lo odia *por hijo de puta, por asesino*.

*Natalia* también revela la violencia de una época, aunque quizás de un modo menos explícito: “Por esos días había que tener talento para no morir. No cabíamos en nuestros calzones ni en nuestro sueño, caminábamos sin mirar para atrás, fumábamos como si fuera un acto de lucidez y tomábamos café negro para disipar el espanto. Nos rondaba la sospecha de que cada mañana iba a ser la última, y algunas lo fueron” (Azócar, 2000: 19). La angustia y el espanto ante un futuro incierto abren el texto. La muerte ronda la novela y se evidencia en los muertos de esos días, de esos años, y posiciona a la vida en la categoría de un juego de azar. No se llega a una respuesta concreta respecto de lo que implica correr riesgos y ni siquiera la muerte se puede considerar una certeza. Esto se ilustra en *Natalia* hacia el final de la novela, cuando se da cuenta de la muerte del Jota Jota, amigo del narrador. De esta manera se abre el capítulo veintidós: “Jota Jota había muerto como en un póker” (2000: 163). La incertidumbre acerca de la causa de la muerte es la única certeza: Hurtadito, tanatólogo, no es capaz de identificar por qué murió el Jota Jota, pese a “haberlo trabajado con la sierra” (2000: 164). Esta situación le genera impotencia y frustración, pues la única pista que tiene es que “murió con un espasmo cadavérico” (2000: 164), lo que suele ocurrir, según este personaje, solo en casos excepcionales, como en la guerra o en

algún caso de suicidio. Sin embargo, el tanatólogo afirma que de lo único que está seguro es que el Jota Jota no se suicidó. Relata que lo encontraron tirado en la calle y que “parece que algún compadrito pasó por ahí y le robó los zapatos. También intentaron arrancarle la placa dental, pero no lo consiguieron” (2000: 166). No se puede detectar la causa de su muerte, ni tampoco identificar a los autores de ella. Solo queda la certeza de que terceros causaron su muerte, lo que confirma la violencia de la época y la idea de que la vida por esos años realmente era un juego de azar y que era necesario tener talento para no morir, como se dice al inicio de la novela.

El narrador, por su parte, afectado por la muerte del Jota Jota, exige una respuesta convincente respecto de la realidad ineludible de la que todos eran víctimas en esos años y lo manifiesta de la siguiente manera: “Quería que me explicara qué era todo esto, qué demonios nos estaba pasando, qué carajos quedaría de esta historia, o cualquier pendeja interrogante por el estilo” (2000: 166). En la cita anterior se alude directamente a la ‘historia’ de la que eran protagonistas quienes vivieron en aquella época. El narrador revela la urgencia que tiene para él y su generación conocer qué estaba sucediendo en el país. Por último, en su desesperación, le habla a su amigo ya muerto, con el fin de alivianar el peso asociado a la incertidumbre que determinaba sus vidas: “De paso aproveché de pedirle que le preguntara al ángel caído, si se lo topaba por ahí, qué debíamos hacer, qué carajos nos quedaba por hacer, porque Hurtadito, que todo lo sabe, no me había dicho nada” (2000: 167). Hacia el final del capítulo veintidós, Hurtadito da a entender de manera implícita que el Jota Jota podría haber recibido golpes eléctricos, ya que muchas veces esas marcas pasan inadvertidas, lo que revela una de las formas de violencia que se practicaba durante la Dictadura.

Otra forma de violencia en la novela de Azócar corresponde a la que Natalia ejerce sobre el narrador, una violencia verbal que alude fundamentalmente a la relación erótica que los une: “Párteme, mierda, o te rompo los cocos”, “chorrea hasta que me salte por las orejas”, “te voy a zumar hasta dejarte los testículos como platillos” (Azócar, 2000: 58). Este discurso transgresor de Natalia se suma al abandono cíclico y constante hacia el narrador, quien nunca es advertido sobre la próxima huida ni sobre la posibilidad del retorno y que lo sitúa en una posición de permanente vulnerabilidad: “Natalia partía, ella y yo sabíamos lo que podía ocurrir: que no volviera” (Azócar, 2000: 28). La dinámica de la pareja se basa en los constantes abandonos que construyen un modo particular de sostener la relación. Estos aspectos, la incertidumbre que se desprende del contexto político y de la relación con Natalia, determinan la desorientación del narrador, quien no cesa de errar, de esperar el próximo abandono y de aceptar cada nuevo regreso de Natalia. Deleuze señala que “hay quien dice que la novela ha alcanzado su perfección cuando ha escogido como personaje a un antihéroe, a un ser absurdo, extraño y desorientado que no cesa de errar, sordo y ciego” (1980: 85). El narrador de *Natalia* parece responder a esa elección, porque es consciente de su posición desfavorable en el círculo vicioso de huidas y violencias verbales, y asume su debilidad:

Sucede que hay personas que nacen tan frágiles, tan vulnerables, que sencillamente no tienen armas para defenderse de la vida. Para ellas invariablemente el mundo representa un escarnio y una invasión, sugerente a veces, patética casi siempre. Yo era uno de esa calaña y Natalia lo entendió desde el principio (Azócar, 2000: 31).

La violencia verbal de Natalia hacia el narrador también se desplaza hacia el proceso de escritura que lleva a cabo este último, como puede desprenderse de frases como “después escribes tus huevadas” (2000: 24) o la forma en que ella se refiere a su oficio:

La verdad es que a Natalia le importaba un huevo lo que yo escribiera, pero me instaba a hacerlo como una cancerbera obsesa e hinchadora, invocando a la Gracia, al Talento y otras estupideces [...] Decía: “Mira, maldito, tú tienes que escribir, ¿entiendes? Tienes que limitarte a escribir y escribir y escribir. No me preguntes por qué, pero el encargado de liquidar el asunto eres tú y nadie más. Qué importa si no hay ninguna razón para hacerlo. Simplemente tienes que encerrarte y escribir. Punto. Vomitar el libro más feliz del mundo” (Azócar, 2000: 27).

Una primera interpretación de la violencia ejercida desde Natalia hacia el narrador permite aceptar la idea de que el daño que afecta al narrador por la incertidumbre de sus regresos es consciente, por lo tanto voluntario, es decir, se puede afirmar que ella es quien decide cuándo regresa y si finalmente regresa o no. Esta interpretación está guiada por la violencia explícita de Natalia hacia el narrador en el plano verbal. No obstante, si consideramos la época y la situación política que imperaba en el país, podríamos aproximarnos a una nueva interpretación y restarle responsabilidad a Natalia respecto de sus regresos. Este personaje, al igual que el niño narrador de *Formas de volver a casa*, probablemente sufre o goza de más arrojo, y no duda en correr ciertos riesgos. Natalia tal vez asume un rol activo en este contexto de Dictadura y su afán no es dañar al narrador.

Probablemente las huidas y regresos de Natalia están determinados por un carácter más político que amoroso y el narrador, consciente de esto, comprende y acepta la irregularidad que sostiene la relación entre ambos, por lo mismo es que proyecta cierta

pasividad y debilidad que lo sitúan en la posición de víctima, aun cuando, ante el escenario anteriormente planteado, no lo sea.

La irregularidad sobre la que se sostiene la relación entre el narrador y Natalia se acentúa con la aparición de otro personaje femenino al inicio de la novela: Lucía. Natalia es quien lleva a Lucía a vivir con ellos:

Natalia entra en la pieza, de la mano de Lucía. –Ella es Lucía –dice-. Va a vivir con nosotros. Lucía no dice nada. La miro, sonrío, estiro mi diestra, nos saludamos. Natalia va hasta la cocina y desde allí grita proponiendo un brindis de bienvenida. Lucía tiene miedo. Yo también (2000: 23).

Se alude de manera explícita el miedo de ambos. Es en este momento, cuando Natalia lleva a Lucía a la casa del narrador, que dicho hogar se transforma en un refugio. El narrador afirma: “Lucía sabía demasiado y le costó caro” (2000: 21). Nada se explicita, pero se deduce que se refiere a la situación política del país.

Los tipos de violencia que se constatan en ambas novelas se vinculan a la censura y la represión propia del período de Dictadura en Chile y, aunque la violencia física es vista desde la posición de testigos por parte de los protagonistas, la novela de Azócar expresa una violencia física, verbal y psicológica de Natalia que instalan al narrador en una posición de vulnerabilidad que se diferencia de la posición más amable en la que se sitúa el narrador de *Formas de volver a casa*.

La violencia que se revela en ambas novelas necesariamente es provocada por una contraparte que genera sufrimiento a las víctimas, de lo que surge la *lamentación*, según propone Ricoeur, la que se vislumbra en la literatura, y que equivale a la voluntad de

expresar por escrito solo lo ‘decible’. En teoría, según Ricoeur, para combatir el mal se puede realizar cualquier acción ética o política con el fin de disminuir la violencia y así el sufrimiento: la escritura corresponde a una acción ética en ambas novelas, debido a que, sin lugar a dudas, aunque no sea esa su intención primera, estamos en presencia de dos novelas de denuncia si pensamos en el contexto en que *Natalia* fue escrita y en el contexto al que remite *Formas de volver a casa*. Al contrario de lo que plantea Zambra respecto de su preferencia por una “literatura sin etiquetas”, en ambas novelas subyace una acción política. En este sentido, si se considera el contexto de censura y Dictadura, la escritura de Zambra, aunque él afirme lo contrario, sí corresponde a una práctica de naturaleza política, pues la escritura es la constatación de que se ha puesto en escena a aquellos sujetos comunes que no participan del poder y, por lo mismo, se visibilizan sus prácticas.

Aunque las novelas estén conformadas por silencios que se enlazan con lo que sí se dice, estos mismos silencios son los que insinúan el horror, el miedo y el dolor de aquellos años. El silencio que de pronto se transforma en autocensura o la incapacidad de expresar el horror es probablemente más elocuente al pensar en la violencia de esa época. Sin embargo, esta censura no solo se debe a la incapacidad de narrar el horror y el miedo, sino que se debe al miedo mismo de cometer un error y revelar información que debía mantenerse oculta. Por esto es que los personajes recurren a la autocensura con el fin de protegerse de los riesgos que implica vivir durante una Dictadura. Al omitir ciertos datos se resiste la violencia para no explicitar lo que podría poner en peligro a los personajes. Esto se observa en el siguiente pasaje de *Formas de volver a casa*, cuando Claudia conversa con el narrador sobre su tío Raúl a quien este último espiaba por encargo de ella: “Entonces le pregunté si era comunista y ella guardó un silencio pesado. No puedo decirte más, respondió al fin. No

tiene importancia” (2011: 36). Contrario a lo que se afirma en la cita, el ser comunista tenía una importancia vital.

Esta autocensura sostiene una estrecha relación con el anonimato al que hace mención el narrador de *Formas de volver a casa*, y en alguna medida, el narrador de *Natalia*. Estos personajes sin nombre representan una generación que conocía la necesidad de mantenerse en el anonimato para preservar la seguridad y no correr riesgos. Debido a lo anterior, Zambra, encarnado en el narrador, hace una crítica general a las familias de la época que vivieron en el anonimato: “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” (2011: 29).

Ricoeur sugiere la meditación como complemento a la acción práctica. Si se piensa en que la acción práctica corresponde a la escritura, la meditación estaría implicada directamente en este proceso, pues la escritura antecede a la acción y muchas veces la reemplaza. Si el mal se sostiene sobre una estructura dialógica, debe existir una parte que lo cometa y otra parte que lo padezca; es decir, un victimario y una víctima. *Formas de volver a casa* revela una forma particular de sufrimiento producto del mal, pero este mal no es producido de manera consciente y voluntaria, ya que no existe un victimario propiamente tal, sino que se trata de un evento que escapa del dominio humano y que corresponde a los terremotos de 1985 y 2010 que están presentes en la novela de Zambra. Estos acontecimientos, como toda forma de mal, es necesario combatirlos con un único fin: disminuir el sufrimiento, aminorar los daños. Un terremoto es un desastre natural que no presenta una figura responsable contra quien realizar descargos y a quien denunciar. No



obstante, en *Formas de volver a casa* se exponen estos acontecimientos con el fin de recuperar la memoria y de esta forma, reconstruir la sucesión de acontecimientos. A partir de estos eventos telúricos que afectan la integridad de las personas, y en el caso de la novela, de los personajes, se puede establecer una relación respecto de los daños ocasionados por la Dictadura. Gabriel Zanetti, en una entrevista realizada a Alejandro Zambra en el año 2011, destaca el desarraigo del que son víctimas los personajes de *Formas de volver a casa* debido a estas catástrofes naturales. Señala Zambra: “Sabemos que todo puede, de un momento a otro, venirse abajo” (2011: s/p), refiriéndose a los terremotos. No obstante, lo anterior funcionaría como una metáfora si pensamos en la situación política del país. No existe certeza de la vida, tampoco de la muerte. El Golpe Militar sacudió el país de manera inesperada para la mayoría de la población, sin aviso previo. Y de aquí surge la relación de *Formas de volver a casa* con *Natalia*, pues el narrador de esta última constantemente se refiere a la situación de vulnerabilidad a que están expuestos, asumiendo la vida casi como un juego de azar. Es necesario tener talento para no morir, pero más que talento, tal vez suerte. Ante una catástrofe natural de la magnitud de un terremoto, nadie resulta indemne. Quizás el sufrimiento que experimentan las personas se deba a diferentes tipos de daño, pero la causa es una sola y el mal se revela de igual forma. Unos serán víctimas de daño físico; otros, de daño psicológico. Y ante este escenario, solo queda una alternativa, que es la que se mencionaba anteriormente: combatir el mal con el propósito de disminuir el sufrimiento. Lo mismo sucede ante un Golpe Militar, pues no todos estarán expuestos al mismo sufrimiento; sin embargo, a todos afecta de una u otra forma. La diferencia entre el Golpe Militar y el terremoto es el ‘rostro’ visible sobre el que reside la responsabilidad o, siendo más severos, la culpa. Ante una catástrofe natural no hay rostro visible al que se pueda atribuir la responsabilidad de lo sucedido, no

se puede acusar, denunciar ni menos culpar. Solo resta la lamentación de la que habla Ricoeur, que muchas veces conduce a la meditación, proceso que se materializaría en la escritura si pensamos en el narrador de *Formas de volver a casa*. Un proceso similar es el que ocurre ante un Golpe Militar y posteriormente una Dictadura, pues la respuesta inmediata de las víctimas ante el sufrimiento físico o psicológico es la lamentación. La única diferencia radica en que en un escenario de estas características, en que hay un rostro visible responsable, emerge el temor a expresarse pues existe la posibilidad de convertirse nuevamente en víctimas del mal. El mal posee rostros y nombres de victimarios, que son la contraparte necesaria para que el mal exista, y a las víctimas les restan escasas alternativas para combatir el mal y disminuir el sufrimiento.

En *Natalia* tampoco existe una única forma de mal. La protagonista somete al narrador a diferentes formas de violencia, al igual que los terremotos a los que se enfrentan los personajes de *Formas de volver a casa*. La figura de Natalia representa para el narrador lo inesperado, y junto a ello, el sufrimiento y el dolor ante los que se siente inerme. No posee armas para defenderse, y aunque las tuviera tampoco lo haría, pues opta por permanecer en esa posición de vulnerabilidad, que resulta más cómoda. Natalia maltrata al narrador de manera verbal, como se mencionó con anterioridad, pero también en el plano físico: “O bien le daba por morder como si el sexo fuera una licorera abierta durante la ley seca. Pero estos arrestos le duraban sólo días o un par de semanas, tras lo cual se evaporaba y la contienda requería un nombre que a esas alturas era el del país: NN” (2000:56). La cita anterior explicita la violencia de Natalia, pero también alude a la situación del país donde era necesario pasar inadvertido; quienes no lograban ese anonimato y habían sido víctimas de la violencia se habían convertido en desaparecidos.

Tzvetan Todorov en su conferencia “Los usos de la memoria”, a propósito de su visita al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, se refiere a las figuras que sostienen la estructura dialógica del mal, específicamente de la violencia. Todorov señala que los relatos, que pueden situarse del lado del bien o del mal, dependiendo de los acontecimientos que los construyan, comprenden a lo menos dos participantes: “el agente y el paciente, o el sujeto activo y el pasivo” (2013: 44). Todorov lo explica así: “Puedo ser el bienhechor o el beneficiario de un acto, como también el malhechor o su víctima. A primera vista, solo dos de ellos están claramente definidos en el plano de los valores –el bienhechor y el malhechor-, mientras que los otros dos se mantienen neutros, por tanto pasivos –el beneficiario y la víctima-.” (2013: 44). Los roles identificables en las novelas estudiadas son los del malhechor y la víctima; es decir, existe un agente o sujeto activo, o malhechor, y un paciente o sujeto pasivo que vendría siendo la víctima. De acuerdo a lo analizado anteriormente, se identifica el agente o sujeto que provoca el mal, cuando se trata del Golpe Militar, no así en el caso de los terremotos mencionados por el narrador de *Formas de volver a casa*, pues ahí no existe rostro visible que ejerza la violencia, ya que se trata de un evento natural. No obstante, en el caso de *Natalia*, el mal y la violencia se aprecian en dos planos: el del Golpe Militar y la posterior Dictadura, y a partir de la presencia de Natalia, la protagonista, quien maltrata física y psicológicamente al narrador.

En cuanto a la posición o el rol de víctima, se puede afirmar que esta es una posición más cómoda que la de malhechor o victimario, pues, primero que todo, se trata de un rol pasivo. Por otra parte, aunque nadie prefiera esta posición, quien es víctima del mal o de la violencia se sitúa en un lugar privilegiado, ya que la víctima goza de ciertas ventajas o beneficios y ciertos derechos, como el de lamentarse o denunciar el mal padecido. Llegado

el momento, la o las víctimas reciben el reconocimiento de los otros, además de ciertos privilegios. Sin embargo, pasar de la condición de víctima a ser beneficiario de ciertos privilegios que otorga tener la calidad de víctima es menos ventajoso, pues al recibir una reparación de los daños se pierden los derechos adquiridos y el reconocimiento del resto. Resulta más cómodo permanecer en esta posición de víctima, como se observa en *Natalia*, en donde el narrador no hace más que transparentar a lo largo de toda la novela, aunque no de manera totalmente explícita, los temores propios que le genera la Dictadura que aqueja al país, además del dolor que le produce la relación tortuosa que intenta sostener con Natalia.

En cuanto a *Formas de volver a casa*, el narrador sin nombre, al igual que el narrador de *Natalia*, prefiere una posición de vulnerabilidad. Ser víctima de la censura y el miedo de sus padres, aunque sea desde su posición de niño que observa lo que sucede sin alcanzar a comprenderlo del todo, resulta más cómodo que recibir algún tipo de ‘reparación’ de los daños. Respecto de la óptica desde donde observa los hechos, el narrador de la novela de Zambra presenta cierta ventaja en relación al narrador de *Natalia*, pues un niño no alcanza a comprender los alcances de la situación que aqueja al país. No obstante, hace valer su posición de víctima al cambiar el momento desde el que narra, ya que en el presente de la narración, cuando abandona la niñez, critica a los adultos y particularmente a sus padres porque no enfrentan la situación y optan por el silencio, lo que a su juicio es una pasividad muy cercana a la cobardía. El narrador se refiere a lo que Pinochet y Don Francisco representaban para él al principio de la novela, primero cuando era niño y luego cuando tomó conciencia, y aprovecha de ilustrar la actitud pasiva de su padre ante estas dos figuras que dominaban el país: “Tiempo después lo odié por hijo de

puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca” (2011: 21). El narrador alude constantemente al silencio de su padre en diferentes situaciones y lo condena por su aparente indiferencia frente a lo que para él era lo relevante cuando era niño: creía que Pinochet 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” (2011: 21). Asume que su padre es en cierto modo ‘simpatizante’ de esos programas sin horario fijo, y por esto también lo culpa. Además, en la primera página de la novela el narrador comenta sobre la actitud de su padre cuando él se perdió a los seis o siete años: “Mi papá miraba tranquilamente desde el sillón. A veces creo que siempre estuvo echado ahí, pensando. Pero tal vez no pensaba en nada. Tal vez solo cerraba los ojos y recibía el presente con calma o resignación” (2011: 13). Sin duda se juzga la actitud pasiva del padre. Sin embargo, Zambra en “Los 80 según Zambra” de Antonio Díaz Oliva (2011), asegura que la novela no está escrita en contra de los padres, sino que pretende ponerse en el lugar de ellos para distanciarse y ver mejor la realidad. El autor afirma que le “gustaría reconstruir ese mundo con una mirada que no cayera en los alardes de culpa e inocencia” (2011: 2), afirmación que constata que en la novela sí encontramos una suerte de denuncia y lamentación, lo que sitúa al narrador en la posición de víctima. Esta idea se refuerza a través de la siguiente cita: “Porque los niños que crecimos en Dictadura lo pasábamos mal. Crecimos en un mundo muy gris” (2011: 2). Aunque se entremezclen los límites de la realidad y la ficción, ya que las palabras anteriores son del escritor y no del narrador, éste se refiere a la novela y los atisbos de realidad que encontramos en ella. Señalar que el mundo era gris porque estaba “controlado por Pinochet y Don Francisco” (2011: 2) es

derechamente denunciar. El narrador aparentemente cuestiona a sus padres, pero finalmente no los culpa; comprende que en ese momento había que tener “talento para no morirse”.

En ambas novelas el poder es ‘administrado’ por los mismos actores, los responsables de la Dictadura y se percibe un descontento frente a estos rostros y las decisiones y sus respectivas consecuencias que recaen, lamentablemente, en los débiles, en quienes se ubican al final de esta pirámide que encierra este orden jerárquico. Los hijos de la Dictadura reniegan, aunque no de manera explícita mientras viven en este periodo, del poder; critican a la figura que lo ejerce, a este rostro visible que se convierte en el responsable de que el país se convierta en un país gris. El narrador de *Formas de volver a casa* no vacila en lanzar dardos contra la figura responsable de la infelicidad de muchos en aquellos años, Augusto Pinochet. No obstante, lo hace desde una posición relativamente cómoda, pues narra desde su adultez, cuando criticar y denunciar ya no implica riesgo alguno. Denunciar estando en democracia pierde valor y resta valentía al gesto, y no deja de ser más que eso, un gesto. No así quien lo hace desde los años críticos, en que ese mismo gesto, el que hace el narrador de *Formas de volver a casa*, podía costar la vida.

## La escritura como modo de resistir a la violencia y la configuración de la metanovela

*Natalia* y *Formas de volver a casa* presentan, como hemos señalado, la censura y la represión que imperaban durante la Dictadura de Pinochet y que se registran a través de la escritura como forma de combatir esta violencia o, si se quiere, como un acto liberador. De esta manera es posible plantear que los textos de Azócar y Zambra constituyen textos de denuncia que reflexionan sobre el pasado y cómo éste se integra al presente. El narrador de *Formas de volver a casa* lo explicita de la siguiente manera: “Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una Dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de Estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa” (Zambra, 2011: 23). La claridad y lucidez sorprenden al narrador en la adultez, desde donde hace uso de un derecho legítimo propio de la democracia, que se relaciona con la recuperación del pasado que puede darse tanto de manera individual o colectiva, pero que en el caso de *Formas de volver a casa* se presenta de manera individual.

Esta recuperación del pasado se manifiesta en *Natalia* a través del narrador, pero de un modo distinto, pues para expresar el carácter colectivo de la situación que aqueja al país lo hace en plural; es decir, narra desde un ‘nosotros’ para denunciar el miedo y el dolor de todo un pueblo. El pasado aludido por este narrador es un pasado más reciente, pues escribe desde su adultez y en cierto modo recurre más al silencio que al olvido: “Habíamos sido inocentes, pero algo había ocurrido. Esta constatación, tal vez, propició lo que vendría después, aunque no teníamos cómo saberlo. Apenas atinamos a aferrarnos a lo único que había a mano: nosotros mismos” (2000: 83). El narrador no alude a una situación particular,

que sólo lo involucra a él; al contrario, a pesar de ser *inocentes*, están en peligro constante, lo que lo sitúa a él y a los demás en la misma posición de vulnerabilidad.

El narrador denuncia de manera explícita la censura y la represión que se traducen en la pérdida de las ilusiones y de la libertad, y además describe a los responsables de este miedo y desesperanza de manera directa y sin pausas, para reforzar la idea:

Todos estábamos dementes porque nos habían quitado nuestro propio libreto, sin aviso, y ahí habíamos quedado, sin poder decir palabra, con ovarios y testículos a la vista de la humanidad y colgando en el itinerario obligado de zopencos cretinos necios zopilotes papanatas estultos simplones ratones iletrados gánzapiros cernícalos mentecatos obtusos chambones que nos decían lo que teníamos que decir y pensar y soñar (2000: 83).

El narrador recurre a la ironía como procedimiento para dar a entender de manera implícita el mal de que eran víctimas y la desgracia que era vivir en Chile en ese periodo: “y entonces me metía en una apesosa fuente de soda y en la barra un tipo me decía ‘soy chileno’, con espantoso orgullo, y yo me quedaba mirándolo como se mira a un extraterrestre y rompía en una carcajada en su mismísimo caracho” (2000: 82).

Todorov plantea que la finitud se articula con el presente y que desde que se genera una conciencia del tiempo transcurrido se puede hablar de memoria, la que necesita materializarse a través de la expresión verbal. La recuperación del pasado, en tanto, debe ser voluntaria. Si bien se trata de un derecho propio de los estados en democracia, no se puede obligar a un sujeto a recordar los hechos más dolorosos y traumáticos de su pasado. Por lo mismo, el olvido, y del mismo modo el silencio, surgen como una necesidad de los narradores de ambas novelas que trae consigo un proceso de selección que es mencionado



por Todorov, cuya manifestación es necesaria para resistir a un pasado gris e infame que determina una nueva visión sobre la Dictadura.

Como afirma Todorov, lo que distingue al hombre del resto de los animales es la conciencia del carácter mortal que nos determina. Esto quiere decir que el ser humano tiene una única certeza: el momento indeterminado de su muerte. Esta conciencia del paso del tiempo se manifiesta a partir de la memoria, a la que podemos acceder a través del relato individual o colectivo que surge gracias a un proceso de selección y supresión de recuerdos.

Cuando el narrador de *Formas de volver a casa* afirma que está contra la nostalgia y luego se retracta y dice que le gustaría estar contra ella, pero que de algún modo la necesita, recurre a la memoria y al proceso de selección y supresión de recuerdos. El narrador confiesa que no quiere hablar de inocencia ni de culpa, sino que lo que necesita es iluminar los rincones de un tiempo pasado, de su infancia: “He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (2011: 64). Al activarse el proceso de selección del que habla Todorov, el narrador da cuenta de lo cerca que se siente de la novela que escribe y es aquí precisamente donde se explicita esta fusión entre narrador y autor, y entre realidad y ficción, lo que quiere decir que se revela el plano metaliterario de la novela. Junto a ello recorre mentalmente los lugares en que se sitúan ciertos momentos de la novela y da a conocer la relación de estos lugares con su infancia. Es decir, la novela se sitúa en lugares reales.

El capítulo “La literatura de los padres” articula ciertas reflexiones en torno al proceso de escritura con algunos recuerdos del narrador determinados por el miedo y la violencia. Recuerda, por ejemplo, una mañana en que cursaba tercero medio y los

carabineros ingresaron al establecimiento disparando al aire para intentar capturar a unos ladrones. El miedo gobierna la escena, pues el narrador confiesa que todos los alumnos se refugiaron en el suelo; sin embargo, el profesor continuó “debajo de la mesa, llorando, con los ojos apretados y las manos en los oídos” (2011: 68). Los alumnos, intuyendo lo que sucedía, tuvieron que recordarle que “no habían vuelto los milicos” (2011: 68). En este pasaje se manifiesta el carácter de ‘personaje secundario’ del narrador de *Formas de volver a casa*, debido a que la violencia que se revela corresponde a la sufrida en Dictadura, cuya víctima directa fue el profesor.

El narrador de *Natalia*, a diferencia del narrador de *Formas de volver a casa*, vive la represión política en su etapa adulta. Desde ese momento de su vida recupera ciertos aspectos de un pasado reciente que se centra, en un primer nivel de lectura, en la relación enfermiza que sostiene con Natalia, en la que subyace la realidad de un país bajo la Dictadura: “Escribo: Santiago, y muerdo el pucho y camino por la pieza y no termino de saber si sobreviví a esa ciudad que tenías que transitar sumamente atento, porque en cualquier momento te decían que te habías quedado solo, que eras el último y que debías apagar la luz” (Azócar, 2000: 50).

La violencia y la incertidumbre parecen postular que es un azar seguir vivo, aunque precariamente, siempre bajo la amenaza de la soledad, del abandono de otros, ya sean Natalia o los personajes sin nombre que establecen guiños con las verdaderas víctimas de ese período de nuestra historia. La ciudad se ofrece desolada y bajo amenaza constante. La escritura aparece como un acto liberador ante la imposibilidad de otra acción o de otra forma de resistencia y se establece como la posibilidad de combatir la violencia de la

censura, de la represión, de la falta de libertad, de la *enfermedad* que aqueja al país. De esta forma, las novelas de Azócar y Zambra son empresas de salud:

Escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un suplicio. Escribir sobre la enfermedad si uno, además de estar gravemente enfermo, es hipocondríaco, es un acto de masoquismo o de desesperación. Pero también puede ser un acto liberador (Bolaño, 2010: 515-516).

Si se escribe desde la desesperación o, como dice Bolaño, desde la enfermedad, los textos se erigen como resistencia frente a la violencia y a la muerte. La memoria, esta operación de selección y supresión, abre paso a la aparición de metanovelas en el caso de *Formas de volver a casa* y *Natalia*, porque ambos textos evidencian que ficción y realidad se funden a través de la figura difusa del narrador que esconde al autor.

*Formas de volver a casa* evidencia que el modo de resistir a la amenaza constante de violencia es la escritura. El narrador deja de ser un niño que narra desde su posición inocente y arriesgada debido a esa misma inocencia para introducirse en la conciencia del narrador respecto del proceso de escritura de la novela. Esto se aprecia en la siguiente cita que abre el capítulo dos:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia. Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio (Zambra, 2011: 53).

La figura del narrador se funde con la del autor y realidad y ficción se entremezclan debido a que se da a conocer parte del proceso de construcción de los personajes de la novela, e inmediatamente el narrador menciona al personaje más relevante del capítulo

anterior y se refiere a ella como lo que es: un personaje, pues afirma que no existe e incluso duda de su nombre, del nombre con el que él mismo, en calidad de autor, la ha bautizado.

Eme, el personaje 'real' de la novela de Zambra, surge como la responsable de la existencia de la novela. Esto se revela en el segundo capítulo, en donde pareciera ser que el narrador se desapega de la ficción y se sitúa en un plano real de la narración. Le comenta a Eme sobre la nueva novela, la que el lector supone que es *Formas de volver a casa*, "que al comienzo avanzaba a pulso seguro, pero que de a poco había perdido el ritmo o la precisión" (2011: 55). Surge la sensación de que el narrador siente la necesidad de hacer una pausa en su tarea de escribir y reflexionar en torno a cómo se gestó la idea de la novela y la posterior construcción de ésta, con el propósito de determinar cuál es el camino que se debe trazar para conducir su escritura y concluir la novela de acuerdo a lo esperado. Ante esto, Eme le aconseja algo similar a lo que Natalia le aconseja al narrador de la novela de Azócar, que "por qué no la escribe de una vez" (2011: 55). No obstante, el narrador manifiesta su disconformidad ante este consejo, debido a que afirma: "Como si no me conociera, como si no hubiera estado conmigo a lo largo de tantas noches de escritura" (2011: 55).

Respecto del hecho que la novela se haya gestado gracias a Eme, el narrador comenta: "Gracias a ella encontré la historia para esta novela" (2011: 55), luego de que en cierta oportunidad intercambiaran experiencias de infancia enmarcadas en la época de Dictadura. La figura de Eme asume una función específica en la novela de Zambra debido a que se encarga de revelar el proceso de escritura del narrador. Su ingreso en la novela coincide con la manifestación del narrador de sus motivaciones e inquietudes respecto de la escritura de la novela. Además es Eme quien se encarga de generar ciertos cuestionamientos

en el narrador respecto de la obra que está creando. Éste recurre a la nostalgia para manifestar su proceso narrativo. La memoria, entonces, juega un rol fundamental, pues a pesar de que afirma estar *contra la nostalgia*, en realidad se trata solo del deseo de desprenderse de ella. Los procesos de selección y supresión de recuerdos, de los que habla Todorov en *Los usos de la memoria*, demuestran que ambos no son excluyentes sino que necesarios. Esta necesidad de rememoración y a la vez selección y supresión de recuerdos se aprecia en la siguiente cita: “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. Y a la vez queremos reírnos con las mismas bromas. Queremos, creemos ser de nuevo los niños bendecidos por la penumbra” (2011:62). De esta acción de reconocer la nostalgia como un elemento articulador entre pasado y presente es que surge la manifestación del proceso de escritura y las decisiones que es necesario tomar para concretarlo. El narrador se refiere a la novela como una ‘trampa’, pues no logra dilucidar lo que sucederá con los personajes. Plantea la necesidad de decidir si los personajes se reencuentran o no. Por otra parte, el narrador le confiesa a Eme que Claudia tiene mucho de ella y esta, a su vez, le comenta que por lo mismo prefiere no leer la novela, pero que escribir le hace bien, lo protege, es decir, la escritura, según lo que plantea Eme, tendría ciertos atributos terapéuticos. Como se ha planteado antes, el proceso de escritura surge como un proceso de sanación.

El narrador explicita su proceso de escritura en *Natalia*. No obstante, realidad y ficción no se confunden del modo en que se aprecia en *Formas de volver a casa*. El narrador de *Natalia* recuerda cada cierto tiempo que su oficio es escribir y lo hace a propósito de los acontecimientos de la época y la percepción que de ellos tiene. Él asume

que no tiene otra alternativa y se siente “con los pies atravesados en la línea del tren y avizorando el purgatorio” (2000: 22). Natalia, por su parte, también posee una mirada crítica respecto de la situación política del país y, como afirma el narrador, “se dedicó a desparramar frases del tipo ‘vivir es una redundancia’” (2000: 22) debido a la imposibilidad de explorar otros horizontes, lo que se revela en sus constantes huidas y posteriores regresos: “Natalia, por su parte, salía a la calle con una rosa náutica en la mano, con la esperanza de encontrar los treintidós rumbos que tiene la vuelta del horizonte” (2000: 22). Frente a este escenario es que el narrador asume que la debilidad es colectiva y lo manifiesta de la siguiente forma: “Estábamos aferrados a nuestra flaqueza, volcando las copas y los ceniceros y rayando las paredes” (2000: 22) para protestar, pues era la forma menos riesgosa de hacerlo. Afirma que algún efecto debía tener todo eso “aunque no nos quedara tiempo para enterarnos” (2000: 22).

La visión del narrador de la novela de Azócar respecto de la vida que llevaban es indudablemente pesimista y debido a lo mismo es que articula durante casi toda la novela estas apreciaciones con pasajes en que hace partícipe al lector de su proceso de escritura. De hecho, su pesimismo no solo se aprecia en el plano de la vida cotidiana sino que se percibe sobre su mismo oficio de escribir, lo que se manifiesta en la siguiente cita: “Escribo párrafos y más párrafos que acabarán en el canasto, o en el refrigerador acompañando unos panqueques con crema de champiñones” (2000: 22).

Natalia refuerza esta conciencia del proceso de escritura desde la misma lógica pesimista del narrador. Natalia insta al narrador a escribir, siempre de manera violenta. Sin embargo, también interrumpe este proceso privilegiando situaciones cotidianas. Lo anterior se aprecia en la primera intervención violenta de Natalia hacia el narrador que se aprecia en

la novela, en que le pide que se haga cargo del orden de la casa: “Al cabo de un rato me grita que le ayude a poner algo de orden en la casa. ‘Después escribes tus huevadas’, dice” (2000: 24).

A pesar de la violencia que se desprende de las palabras de Natalia, en ellas subyace la conciencia de que la escritura es necesaria. Es posible que no exista para ella un motivo razonable para que el narrador lleva a cabo esta acción, lo que se aprecia en las palabras de Natalia: “Tú tienes que limitarte a escribir y escribir y escribir. No me preguntes por qué, pero el encargado de liquidar el asunto eres tú y nadie más. Qué importa si no hay ninguna razón para hacerlo” (2000: 27). Ella acepta el hecho de que la escritura surge como una necesidad. El acto de escribir se valida a través de las siguientes palabras del narrador: “La verdad es que a Natalia le importaba un huevo lo que yo escribiera, pero me instaba a hacerlo como una cancerbera obsesa e hinchadora, invocando a la Gracia, al Talento y otras estupideces” (2000: 27). La escritura tiene una naturaleza benéfica y sanadora para Natalia; ella se refugia en el sonido de las teclas de la máquina de escribir, pues “la serenaba más que el mismísimo Luchito en su mejor momento” (2000: 27), aludiendo a Ludwig Van Beethoven. De algún modo, para Natalia el acto de escribir, aunque sea ajeno, surge también como ‘empresa de sanación’ y la ayuda a resistir los embates propios de la época, así como la inestabilidad de su propio carácter.

Eme y Natalia cumplen, de algún modo, la misma función, que es la de impulsar y al mismo tiempo revelar el proceso de escritura que llevan a cabo los narradores. La diferencia, sin embargo, radica en el tratamiento del lenguaje que ambas emplean, pues el lenguaje de Natalia es sin duda soez y violento frente al de Eme, que se presenta sobrio y algunas veces impreciso.

El narrador de *Natalia* no utiliza la escritura para resistir solo a la Dictadura, sino que lo hace para refugiarse en la esperanza de que Natalia regresará. De esta forma es que confiesa que le escribe en los baños y en las servilletas como un modo de soportar la espera y la violencia del abandono: “Transformado entonces en el Gran Esperador, durante un buen tiempo me aboqué a escribirle libelos urgentes en servilletas de papel con la idea de dejarlas discretamente sobre la mesa cuando volviera” (2000: 40), “además de anotarle diatribas de diverso calibre en los baños públicos más frecuentados” (2000:41), pues confiesa que nunca incurrió en el mal gusto de salir a buscarla. El narrador reflexiona en torno a los objetivos que la gente se fija en la viday confiesa que el suyo es esperar a Natalia, independiente de la forma en que se hubiera ido: “Daba igual. Yo debía limitarme a encoger los hombros y atenerme al libreto de mi función vital: esperar” (2000: 33). Se adivina cierta inercia y conformismo en las palabras del narrador pues en una época en que se requería ser valiente, los personajes de *Natalia* prefieren el vicio inactivo, el acomodo acobardado y los placeres infértiles. Natalia carece de madurez y se muestra incapaz de forjarse un destino aunque sea a corto plazo, y opta por deambular sin horizonte. A su vez, el narrador se conforma con estar vivo y, como se planteó anteriormente, prefiere la comodidad de esperarla a restablecer el equilibrio con Natalia: “Dónde, cómo y con quién estaba, me importaba un rábano: era suficiente la convicción de que iba a volver, y la sospecha de que no estábamos muertos” (2000: 33).

*Natalia y Formas de volver a casa* comparten el carácter de metanovelas, aunque en diferentes momentos; Zambra instala la realidad a partir del segundo capítulo, mientras que Azócar lo hace de manera explícita hacia el final de la novela. Zambra organiza la novela en cuatro capítulos. El primero, titulado “Personajes secundarios”, se sustenta netamente en



un plano ficticio, pero en el segundo, llamado “La literatura de los padres”, se producen alteraciones en el pacto de ficción. El narrador reconoce que los hechos que relata le son cercanos, por lo que queda en evidencia esta indeterminación entre realidad y ficción: “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” (2011: 64). El narrador explicita que muchos de los pasajes de su novela corresponden a hechos reales de su vida y que a ellos les ha sumado la ficción. Por ejemplo, señala acerca del viaje que realizó de niño siguiendo a la hermana de Claudia: “Escribí ese pasaje pensando en un viaje real, más o menos a esa edad” (2011: 74). Este capítulo revela cómo se ha gestado la novela. Se comenta el parecido entre personajes reales y ficticios, o los lugares reales que han servido de escenario a la novela: “Quería ver la casa de Claudia, que en realidad fue, durante un tiempo, la casa de mi amiga Carla Andreu” (2011: 76). En cuanto a la confusión entre narrador y autor, el narrador le confiesa a su hermana que es casi imposible no aparecer en un relato propio, es decir, que detrás del relato del narrador siempre subyace el autor y su propia experiencia. Advierte el narrador: “Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro” (2011: 82).

El tercer capítulo, titulado “La literatura de los hijos”, entremezcla el plano real y el ficticio; se plantea, además, que la década de los noventa fue un período de preguntas sobre un vacío que es necesario llenar. Así se recurre a la memoria de los padres como única opción para completar un cuadro inconcluso, compuesto de silencios y una desconocida y extraña sensación de tristeza. El plano ficticio del texto surge a partir de un procedimiento particular: se replican algunos pasajes de manera idéntica a cómo han sido planteados en el

segundo capítulo. Se cruzan algunos pasajes de la novela, lo que induce a preguntarse qué es lo real y qué es lo ficticio: “Gracias a esta biblioteca tu madre se ha puesto a leer y yo también, aunque tú sabes que prefiero ver películas, dice mi padre. No mira a Claudia, pero es sumamente cortés, cuidadoso” (2011: 25). Este pasaje, que alude a la importancia que ha tenido un mueble de libros para los padres del narrador, es casi idéntico a uno que aparece en el segundo capítulo: “Gracias a esta biblioteca tu madre se ha puesto a leer y yo también, aunque tú sabes que prefiero ver películas, dijo mi padre, y encendió la tele justo a tiempo para ver el partido” (2011:77). Esta última cita forma parte del capítulo en que se aprecia una supuesta renuncia a la ficción y en donde se empieza a gestar la toma de conciencia del proceso de escritura del narrador. La diferencia con la primera cita que se presenta en el tercer capítulo, radica, fundamentalmente, en la presencia de Claudia, quien forma parte de los elementos pertenecientes al plano de la ficción.

Hacia el final de la novela, en el capítulo cuyo título “Estamos bien” alude a la pregunta que los vecinos le hacen al narrador luego del terremoto del año 2010, se revela una total conciencia de escritura. El narrador busca en estas últimas páginas la opinión de Eme respecto de la novela; sin embargo, por accidente ella finalmente no se la da. Luego comenta que su amigo Pablo lo llama para leerle una cita de Tim O’Brien: “Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin” (2011: 150). El narrador alude así a la memoria como una selección arbitraria, lo que se aproxima a lo que propone Todorov en torno al proceso de selección y supresión. La narración se construye a partir de recuerdos que se intercalan con las reflexiones en torno a la selección y la escritura de éstos. Incorpora a Carla Guelfenbein y a Diego, que sin duda corresponde a Diego Zúñiga, lo que genera este cruce entre realidad y ficción. Se advierte

un tono más sincero del narrador, lo que genera la impresión de que estos pasajes corresponden a hechos reales. Eme, por su parte, le recrimina que haya contado su historia, cuando lo que ella hubiese preferido es que nadie la hubiese contado. Se infiere, por un lado, que se refiere a la historia de Claudia, pero se advierte que no necesariamente se trata de Claudia sino que de la misma Eme, pues estos pasajes supuestamente reales se incluyen en la novela que finalmente uno lee. El proceso escritural de Zambra intenta acercarse a una forma de olvido. Recuperar el pasado para poder dejarlo atrás y construir un futuro: “Borro, borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro” (2011: 161). Luego afirma que todo se trata de recordar, lo que implica suprimir y a la vez seleccionar. Se confirma entonces que la novela se teje a partir de omisiones y silencios determinados por la conciencia del narrador, que se manifiesta a lo largo de la novela.

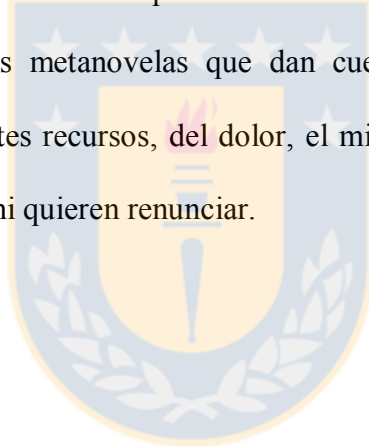
*Formas de volver a casa* dialoga nuevamente con *Natalia*. La novela de Azócar presenta pasajes en los que da cuenta del proceso de escritura y hacia el final, en el capítulo veintitrés que cierra la novela, se rompe el pacto de ficción y se incorpora el plano real a la escritura. El narrador relata que Lucía y Natalia regresan, y al igual que Eme en la novela de Zambra, leen su novela: “Entonces ellas se tiran en el sofá y, sin más, leen mis papeles” (2000: 172). Esto confirma en ambas novelas que estos personajes femeninos impulsan, revelan y a la vez cuestionan el proceso de escritura de los narradores: “Escribo porque Natalia quería que escribiera” (2000: 175). Se entremezclan realidad y ficción, y Natalia emerge como un personaje del que se desprende la persona que ingresa en el plano ficticio: “Después Natalia aplaude el título, la muy narcisa, y alega por la escasa presencia que les metí a Beatriz y a Valentina” (2000: 172). A su vez, el narrador se refiere a las libertades que implica escribir una novela y las decisiones que se suelen tomar durante el proceso de

escritura, aspecto que genera el diálogo con la novela de Zambra: “Le respondo, con soberbia, que si alguna cretina razón hay para escribir es precisamente poder escribir el final que a uno le plazca” (2000: 172). El plano real queda en evidencia a través de una confesión del autor: “Si en esta historia yo pudiese elegir el final, ni Lucía ni Natalia se hubieran ido, y yo no estaría arriba del wáter tecleando como un infeliz” (2000: 173). Se advierten atisbos de dolor o al menos disconformidad con la realidad de la que es víctima el narrador y, a la vez, una liberación que proviene del ejercicio de escribir, cuyo soporte es la memoria. Es necesario reacomodar los recuerdos para poder continuar viviendo. Y escribiendo.

En apariencia, los narradores intentan renunciar al ejercicio de escribir. En el capítulo dieciséis, el narrador de *Nataliase* deshace de la máquina de escribir confiando en que este gesto lo liberará de este desafío constante o del peso que implica dar cuenta del dolor, del miedo y la desesperación debido a diferentes motivos: “Corro hasta la máquina de escribir, la levanto aullando y la tiro por la ventana. Chao. Malditas palabras” (2000: 123). Se suma a este gesto de renuncia a la escritura el deseo de que todo lo vivido y lo contado en la novela sea ficción, una invención y no un recuerdo, y señala: “Y entonces voy hasta el techo y miro la ciudad, su formidable olor a orina y a pescado, su olvido imperdonable, y entonces me digo que Santiago nunca existió, que fue apenas algo más que un producto de la imaginación” (2000: 172). Se revela en la cita anterior el dolor de ser parte de una ciudad infame debido a la Dictadura y el narrador asume o quiere al menos imaginar que Santiago es producto de su imaginación; intenta renunciar a la escritura creyendo, ingenuamente, que la realidad y los recuerdos desaparecerán, pero el ejercicio escritural nunca se detiene.

La renuncia momentánea a la escritura que manifiesta el narrador de *Natalia* dialoga con *Formas de volver a casa* debido a que el narrador de esta última también confiesa: “A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir. Del que ya no voy a salir” (2011: 83). El narrador de la novela de Zambra asume que pese a que de pronto sienta deseos de renunciar a su oficio, es imposible renegar de él. Y continúa escribiendo.

Zambra y Azócar transitan por las novelas que escriben y, al momento de cerrar los relatos, se evidencia una renuncia a la ficción y se confirma que ambas novelas, como advierte Zambra, se configuran como un ejercicio en el que se ponen a prueba los límites de la escritura. Debido a la conciencia del proceso de escribir que se explicita en ambas novelas se configuran las dos metanovelas que dan cuenta muchas veces de manera implícita y a través de diferentes recursos, del dolor, el miedo y el peso de la lucidez del que los narradores no pueden, ni quieren renunciar.



## Conclusiones

Las novelas de Zambra y Azócar a primera vista comparten algunos rasgos. Ambas comparten un mismo escenario que es el de la Dictadura. Ambas comparten narradores anónimos. Sin embargo, de estos detalles se desprenden otros aspectos que es posible advertir a medida que se examinan ambas novelas con mayor detención.

Reinaba en aquellos días un clima de desconfianza que era la base de las relaciones que comenzaban a gestarse en esa época. Esta desconfianza revela el miedo de los personajes que dan forma a las novelas y que son la proyección de las víctimas reales que sufrieron las consecuencias del Golpe Militar y posterior Dictadura.

Si bien en *Natalia* la violencia propia de la Dictadura no se manifiesta de manera explícita a través del discurso, sí se da a conocer a través de ciertos hechos trágicos como la muerte del Jota Jota, cuyo(s) autor(es) se desconoce(n). En cambio en *Formas de volver a casa*, el narrador es explícito al referirse a la Dictadura y la percepción que tiene de ella.

Debido al miedo, los personajes optan por blanquear el discurso, pero además se censura el mal y la violencia, lo que da cuenta de un proceso de profilaxis que es llevado a cabo por los mismos testigos de la violencia y protagonistas del miedo. Si bien la Dictadura y sus responsables son administradores de la censura y la represión, lo que se ilustra en ambas novelas, es que los personajes –y en aquella época las personas- se ven en la obligación de refugiarse en el silencio para resguardar la vida.

Los narradores escriben desde el anonimato. Nunca revelan sus nombres. Además dan a conocer gestos de precaución o de miedo ante el escenario de la Dictadura, cambiándose el nombre por el de otros personajes, como el papá de Claudia, quien cambió su identidad para protegerse y proteger a su familia. Se advierten en ambas novelas pequeños gestos para resguardar lo único valioso en ese entonces: la vida. A través de estos gestos mínimos también se combate la violencia, o al menos se intenta denunciarla pues ir más allá suponía un riesgo innecesario de correr para quienes sí querían resguardar su integridad.

Los protagonistas de ambas novelas denuncian a través del silencio o de las omisiones la violencia de la época. En *Natalia* es menos explícito y el narrador muchas veces recurre a la ironía. El narrador de *Formas de volver a casa* es más explícito en este sentido y habla sin restricciones de Pinochet y de la Dictadura. No obstante, en la novela de Azócar se explicita la violencia de Natalia hacia al narrador, la que se aprecia en un plano físico (sexual), pero también verbal, que se dirige hacia su ejercicio de escritura.

Como se mencionó anteriormente, las novelas comparten algunos rasgos que se aprecian a primera vista. Sin embargo, al examinarlas en profundidad, la lectura revela otros aspectos que hacen posible establecer un diálogo entre ambas. *Natalia* y *Formas de volver a casa* exhiben narradores que no son víctimas directas de violencia física en Dictadura, pero sí manifiestan sus temores, su rabia y su disconformidad con la forma en que se gobernaba el país en aquel periodo. Ante la imposibilidad de otras acciones más arriesgadas, los narradores sin nombre recurren al ejercicio de escribir como la única posibilidad de denunciar, aunque no siempre de manera explícita, la violencia de esos años.

Las novelas comparten, además del escenario y los narradores sin nombre víctimas del miedo, personajes femeninos que emergen y se instalan para alterar las vidas de los narradores carentes de expectativas. Estas apariciones no son gratuitas: Eme, Natalia y en menor medida Lucía, cuestionan el ejercicio de escritura llevado a cabo por los narradores, pero también los instan a escribir cualquiera sea el motivo o propósito. Si ambas novelas revelan un plano metaficcional, son en parte estas presencias femeninas quienes se encargan de afianzar y revelar este proceso de escritura del que los narradores reniegan en algún momento.

Autor y narrador se funden. Realidad y ficción se confunden. Las novelas se configuran como metanovelas a partir del momento en que se dan pequeñas pistas o se hacen pequeños guiños con la realidad. El narrador de *Natalia* afirma que le hubiese gustado que su novela hubiese tenido otro final, hubiese preferido que Natalia y Lucía volvieran. Previo a eso Natalia manifiesta su satisfacción al enterarse que la novela llevará su nombre como título. El narrador de *Formas de volver a casa* intercala capítulos en que, pese a que ciertos pasajes se repitan, queda claro cuándo estamos en presencia de hechos ficticios y cuándo se rompe el pacto ficcional. Habla de Carla Guelfenbein y de Diego (Zúñiga). Eme cuestiona su ejercicio de escritura y el mismo narrador da cuenta de su proceso de escribir, de las decisiones que ha tomado y de las dificultades que han surgido. Todo lo anterior con un solo motivo: recuperar el pasado seleccionando y suprimiendo recuerdos, es decir, recurriendo a la nostalgia, para comprender el pasado y denunciarlo, pero también acomodarlo. La escritura surge como un gesto, un pequeño gesto heroico por parte de personajes secundarios, que denuncia y a la vez ayuda a resistir al miedo, al dolor y a la violencia, pero también y por sobre todo, al olvido.



## Bibliografía

- Azócar, Pablo. 2000. *Natalia*. Santiago: Cuarto Propio.
- Baudrillard, Jean. 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Brito, Cristian. 2009. “Volver a escribir”. Disponible en <http://60watts.cl/2009/08/critica-pablo-azocar/>
- Bolaño, Roberto. 2010. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Camarero, Jesús. 2003. “Las estructuras formales de la metaliteratura”. En *El texto como encrucijada: estudios franceses y Francófonos*. La Rioja: Universidad de la Rioja Editores. Pp. 457-470.
- Costamagna, Alejandra. 2011. “Presentación de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra”. En *Taller de Letras* N° 49: 279-280, 2011. Disponible en: [http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl49/letras49\\_documentos\\_presentacion\\_formas.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_presentacion_formas.pdf)
- Deleuze, Gilles. 1980. *Diálogos*. Traducción de José Vázquez. Valencia: Pretextos.
- Díaz Oliva, Antonio. 2011. “Los 80 según Zambra”. Disponible en: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/04/6-5491-9-los-80-segun-zambra.shtml#note>
- Gisel, Pierre. 2007. “Prólogo”. En *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Fritz, Ignacio 2015. “La patética melancolía de Pablo Azócar”. Disponible en:  
<http://www.luchalibrola.com/la-patetica-melancolia-de-pablo-azocar/>
- Fontecilla, Violeta. 2004. “Análisis y construcción de sujeto en *Natalia* de Pablo Azócar”. Seminario para optar al grado de Licenciado En Lengua y Literatura Hispánica. Facultad de Filosofía y Humanidades. Departamento de Literatura, Universidad de Chile.
- May, Catalina. 2009. “Pablo Azócar, escritor: *las prohibiciones eclesiásticas enriquecen el morbo*”. Disponible en:  
[clinic.cl/2009/07/19/pablo-azocar-escritor-las-prohibiciones-eclesiasticas-enriquecen-el-morbo/](http://clinic.cl/2009/07/19/pablo-azocar-escritor-las-prohibiciones-eclesiasticas-enriquecen-el-morbo/)
- Otano, Rafael. 2000. “Prólogo” en *Natalia*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ricoeur, Paul. 2007. *El Mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Todorov, Tzvetan. 2013. *Los usos de la memoria*. Santiago: Signos de la memoria.

- Zamora, Alejandro. 2010. *No leer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.
- Zanetti, Gabriel. 2011. "Entrevista a partir de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zamora". Disponible en:  
<http://letras.s5.com/az190611.html>

