



Bieke WILLEM

Narrar la frágil armadura del presente La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga

Resumen

El objetivo de este artículo consiste en definir la funcionalidad de lo cotidiano en las novelas de los autores chilenos Alejandro Zambra y Diego Zúñiga. Se examinarán en particular las prácticas del escribir y del habitar, que constituyen una búsqueda por puntos de anclaje en el tiempo y en el espacio. La concisión, el carácter oral y la ironía que caracterizan el lenguaje de las novelas de Zambra y Zúñiga, además del énfasis en historias personales, dificultan una lectura ‘política’ totalizadora anclada en una dimensión colectiva. Al contrario de la cotidianidad definida por Lefebvre y de Certeau, las prácticas del escribir y del habitar en las novelas de ambos autores parecen carecer de una dimensión ideológica que permita considerarlas como actos de resistencia contra “la máquina disciplinaria” descrita por Foucault. Al mismo tiempo, sin embargo, debajo de la banalidad se trama la referencia a una condición existencial postmoderna, la de no sentirse en casa, y a una crítica del presente postdictatorial.

Abstract

This article attempts to define the functionality of the everyday in the novels written by the Chilean authors Alejandro Zambra and Diego Zúñiga. The everyday practices of writing and dwelling, which can be considered as forms of searching for anchoring in space and time, will be examined in particular. The conciseness, the oral character, and the irony that characterize the language of the novels by Zambra and Zúñiga, and their emphasis on the personal, make it difficult to read these novels ‘politically’. In contrast with the everyday as it was defined by Lefebvre and de Certeau, the practices of writing and dwelling lack of an ideological dimension which permits interpreting them as acts of resistance against the “disciplinary machine” described by Foucault. At the same time, however, behind the banality there seems to hide a reference to a postmodern existential condition, that of a generalized sense of not being at home, and a criticism towards the postdictatorial present.

Para citar este artículo:

Bieke WILLEM, “Narrar la frágil armadura del presente. La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego”, en *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 13, “Espacio y cotidianidad. Transformaciones y tensiones en la narrativa contemporánea en la narrativa contemporánea”, Liesbeth FRANÇOIS y María Paz OLIVER, Junio 2014, 53-67.



Interférences littéraires Literaire interferenties

Multilingual e-Journal for Literary Studies

COMITÉ DE DIRECTION – DIRECTIECOMITÉ

David MARTENS (KU Leuven & UCL) – Rédacteur en chef - Hoofdredacteur
Matthieu SERGIER (UCL & Facultés Universitaires Saint-Louis), Laurence VAN NUÏJS (FWO – KU Leuven), Guillaume Willem (KU Leuven) – Secrétaires de rédaction - Redactiesecretarissen
Elke D'HOKER (KU Leuven)
Lieven D'HULST (KU Leuven – Kortrijk)
Hubert ROLAND (FNRS – UCL)
Myriam WATTHEE-DELMOTTE (FNRS – UCL)

CONSEIL DE RÉDACTION – REDACTIERAAD

Geneviève FABRY (UCL)
Anke GILLEIR (KU Leuven)
Agnès GUIDERDONI (FNRS – UCL)
Ortwin DE GRAEF (KU Leuven)
Jan HERMAN (KU Leuven)
Guido LATRÉ (UCL)
Nadia LIE (KU Leuven)
Michel LISSE (FNRS – UCL)
Anneleen MASSCHELEIN (KU Leuven)
Christophe MEURÉE (FNRS – UCL)
Reine MEYLAERTS (KU Leuven)
Stéphanie VANASTEN (FNRS – UCL)
Bart VAN DEN BOSCHE (KU Leuven)
Marc VAN VAECK (KU Leuven)

COMITÉ SCIENTIFIQUE – WETENSCHAPPELIJK COMITÉ

Olivier AMMOUR-MAYEUR (Université Sorbonne Nouvelle – Paris III & Université Toulouse II – Le Mirail)
Ingo BERENSMEYER (Universität Giessen)
Lars BERNAERTS (Université Gent & Vrije Université Brussel)
Faith BINCKES (Worcester College – Oxford)
Philip BOSSIER (Rijksuniversiteit Groningen)
Franca BRUERA (Università di Torino)
Àlvaro CEBALLOS VIRO (Université de Liège)
Christian CHELEBOURG (Université de Lorraine)
Edoardo COSTADURA (Friedrich Schiller Universität Jena)
Nicola CREIGHTON (Queen's University Belfast)
William M. DECKER (Oklahoma State University)
Ben DE BRUYN (Maastricht University)
Dirk DELABASITTA (Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix – Namur)
Michel DELVILLE (Université de Liège)
César DOMINGUEZ (Universidad de Santiago de Compostella & King's College)
Gillis DORLEIJN (Rijksuniversiteit Groningen)
Ute HEIDMANN (Université de Lausanne)
Klaus H. KIEFER (Ludwig Maximilians Universität München)
Michael KOLHAUER (Université de Savoie)
Isabelle KRZYWKOWSKI (Université Stendhal-Grenoble III)
Sofiane LAGHOUATI (Musée Royal de Mariemont)
François LECERCLE (Université Paris Sorbonne – Paris IV)
Ilse LOGIE (Université Gent)
Marc MAUFORT (Université Libre de Bruxelles)
Isabelle MEURET (Université Libre de Bruxelles)
Christina MORIN (University of Limerick)
Miguel NORBARTUBARRI (Université Antwerpen)
Andréa OBERHUBER (Université de Montréal)
Jan OOSTERHOLT (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg)
Maïté SNAUWAERT (University of Alberta – Edmonton)
Pieter VERSTRAETEN (Rijksuniversiteit Groningen)

Interférences littéraires / Literaire interferenties

KU Leuven – Faculteit Letteren
Blijde-Inkomststraat 21 – Bus 3331
B 3000 Leuven (Belgium)

Contact : matthieu.sergier@uclouvain.be & laurence.vannuijs@arts.kuleuven.be

NARRAR LA FRÁGIL ARMADURA DEL PRESENTE

La paradójica cotidianidad en las novelas de Alejandro Zambra y Diego Zúñiga

Sería preferible cerrar el libro, cerrar los libros, y enfrentar, sin más, no la vida, que es muy grande, sino la frágil armadura del presente.¹

En una anécdota que se cuenta en *Formas de volver a casa*, la tercera novela del escritor chileno Alejandro Zambra, el protagonista se encuentra en el avión con dos señoras que le preguntan a qué se dedica. Él piensa responderles que escribe “novelas de acción, lo que no es necesariamente mentira, pues en todas las novelas, incluso en las [suyas], pasan cosas”². La respuesta es sumamente irónica, porque las novelas de Zambra (a quien podemos identificar con el protagonista de *Formas de volver a casa*), al igual que *Camanchaca* de su compatriota Diego Zúñiga, difícilmente pueden ser consideradas como “novelas de acción”. Apenas se puede enumerar una serie de acciones con potencialidad épica, como sí es el caso de las verdaderas novelas de acción. Julio, el protagonista de *Bonsái*, la primera novela de Zambra, define la novela que está escribiendo (y que se llama significativamente también *Bonsái*), como un libro en el que “prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas [...]”³. Ocurren cosas en las novelas de Zambra y Zúñiga, esto es cierto, pero estas “cosas” no son lo que se podría llamar a primera vista un material novelístico. La mayor parte presenta lo que Sheringham, citando a Lefebvre, llama un “‘résidu’: lo que queda cuando se eliminan las ‘actividades especializadas’, todas las acciones particularizadas, orientadas hacia un fin”⁴. Esta definición de lo cotidiano caracteriza en efecto las narraciones de ambos autores chilenos. Los narradores se fijan en los gestos que los personajes efectúan automáticamente, sin pensar; en los detalles de paisajes monótonos y de interiores aburridos; en las emociones que cualquier persona puede sentir⁵. Y aunque los protagonistas

1. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, Barcelona, Anagrama, 2007, 37.

2. Alejandro ZAMBRA, *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama, 2011, 69.

3. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, Barcelona, Anagrama, 2006, 76.

4. “[...] ‘résidu’: what is left when you take away ‘activités spécialisées’, all particularized, goal-oriented actions”. Michael Sheringham, “Attending to the Everyday: Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perce”, en *French Studies*, 54, 2, 2000, 189.

5. Blanchot explica que es tan difícil definir lo cotidiano porque no tiene sujeto; es el ámbito de cualquier persona: “Le quotidien échappe. Pourquoi échappe-t-il? C’est qu’il est sans sujet. Lorsque je vis le quotidien, c’est l’homme quelconque qui le vit, et l’homme quelconque n’est ni à proprement parler moi ni à proprement parler l’autre, il n’est ni l’un ni l’autre [...]” (Maurice BLANCHOT, “La parole quotidienne”, *L’entretien infini*, 2001, Paris, Gallimard, 364). [“Lo cotidiano escapa. ¿Por qué escapa? Porque no tiene sujeto. Cuando vivo lo cotidiano, es el hombre cualquiera que lo vive, y ese hombre cualquiera no soy yo, ni el otro, ni el uno ni el otro”]. Esta idea vuelve en el epígrafe de *Camanchaca*: “— Ahí tienes: una historia de familia — dijo Bobby. — La historia de todo el mundo — respondí —. La historia de siempre”.

son afectados por la Historia (en el caso de *Formas de volver a casa*, por ejemplo, por la dictadura militar, que el protagonista sólo vive de manera pasiva, como niño de padres apolíticos), o por acontecimientos traumáticos (el incesto por parte de la madre en la novela de Zúñiga), sus historias están inmersas en una banalidad omnipresente. De esta manera, *Bonsái*, *La vida privada de los árboles*, *Formas de volver a casa* y *Camanchaca* parecen relatos centrados en lo que Georges Perec llama “lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual”⁶. El propósito de este artículo consiste en buscar la funcionalidad de lo cotidiano en el contexto de las novelas de Zambra y Zúñiga y tratar de interpretarla. Definiré en términos estilísticos el lenguaje con que ambos autores integran la cotidianidad en sus novelas, con el fin de descubrir en qué momento lo aparentemente banal cobra sentido⁷.

Para cumplir tal objetivo, primero hace falta precisar de qué manera el residuo de la cotidianidad se manifiesta en las novelas de Zambra y Zúñiga. Encontramos en sus novelas un sinfín de actividades cotidianas, o ‘prácticas’, según la terminología de de Certeau, que parecen haber tomado el relevo de la acción novelesca. No obstante, en *Bonsái*, los protagonistas Emilia y Julio hacen todo lo posible para evitar ser el “ni l’un ni l’autre [el hombre cualquiera]” de Blanchot. Su relación adolescente se reduce a “encerrarse en la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama *el resto*”⁸. A pesar de sus esfuerzos por llevar una vida más ‘novelesca’, el narrador se centra sobre todo en sus ocupaciones diarias, que son, básicamente, follar⁹ y leer. Pero la actitud ‘snob’ los persigue incluso durante sus lecturas. Cuando leen juntos a Proust, el narrador indica que “pasaron de largo por los episodios que sabían célebres: el mundo se emocionó con esto, yo me emocionaré con esto otro”¹⁰. Lo ordinario, la vida banal, que desprecian tanto, se representa en la figura de la sensata Anita, la mejor amiga de Emilia:

A los veintiséis Anita ya era madre de dos niñas y su marido se debatía entre la posibilidad de comprar una camioneta y la vaga tentación de tener un tercer hijo (*para cerrar la fábrica*, decía, con un énfasis que pretendía ser gracioso, y que quizás lo era, ya que la gente solía reírse con el comentario). Así de bien les iba.¹¹

Una vez adultos, la vida de Julio, Emilia y Anita se caracteriza por conversaciones banales. Hablan entre otras cosas “de otros vecinos, y de política, de ensaladas extrañas, de blanqueadores de dientes, de complementos vitamínicos”¹². Cuando el famoso escritor Gazmuri ya no quiere que Julio le transcriba su próxima novela,

6. « [...] ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, le bruit de fond, l’habituel » (Georges PEREC, *L’infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, 10-11).

7. Este artículo se enmarca en una investigación doctoral acerca de la representación del espacio, en particular el espacio doméstico en la narrativa chilena postdictatorial. Parte de la hipótesis de que la dictadura ha subvertido la dicotomía entre dentro y fuera, y por consiguiente también los significados que se atribuyen a la práctica del habitar.

8. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 26.

9. Emilia prefiere la palabra peninsular ‘follar’ por sobre el más común ‘culear’ en Chile, lo que indica ya su desdén por lo cotidiano, lo no-particular.

10. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 37.

11. *Ibid.*, 49.

12. *Ibid.*, 70.

éste decide escribirla él mismo. Pasa los días fingiendo la letra de Gazmuri en unos cuadernos Colón que copia luego en su computador. Después del lanzamiento de la verdadera novela de Gazmuri, Julio vuelve al café en Providencia donde conoció al viejo escritor. “Decide quedarse ahí, a la espera de que pase algo importante. Mientras tanto fuma. Toma café y fuma”¹³. Esta imagen resume la novela entera (y la que acaba de escribir el protagonista), en la que no pasa nada realmente importante nada realmente importante pasa. Incluso el evento dramático del suicidio de Emilia queda reducido a “una historia común cuya única particularidad es que nadie sabe contarla bien”¹⁴. Al final de la novela, Julio se dedica a lo que se podría considerar la actividad más anti-épica que uno se puede imaginar: el cuidado de un bonsái. Esta práctica se vincula sin embargo también con la literatura, porque el protagonista de la novela que Julio acaba de escribir se dedica asimismo al cuidado de un bonsái en homenaje a su amor de juventud que ha muerto. Esto es a su vez una referencia a “Tantalia” de Macedonio Fernández, en el que se cuenta cómo una plantita, la que primero cuidan y después torturan, simboliza el amor de una pareja.

Fumar, tomar café y esperar a que pase algo importante metaforizan también la actitud de los protagonistas de las dos otras novelas de Zambra. *La vida privada de los árboles* abarca una larga noche de espera hasta que vuelva Verónica, la mujer de Julián. El narrador insiste en lo anormal de la situación, en contraste con la rutina de todos los otros días:

Las últimas horas de un día normal suelen asentarse en una impecable rutina: Julián y Verónica dejan la pieza azul cuando Daniela se duerme, y luego, en la pieza de invitados, Verónica dibuja y Julián lee. Cada tanto ella lo interrumpe o él la interrumpe a ella, y esas interferencias mutuas constituyen diálogos, conversaciones livianas o a veces importantes, decisivas. Más tarde se trasladan a la pieza blanca, donde ven televisión o hacen el amor, o comienzan a discutir – nada serio, nada que no pueda arreglarse de inmediato, antes de que termine la película, o hasta que uno de los dos ceda, porque quiere dormir o porque quiere tirar. El final recurrente de esas peleas es un polvo rápido y silencioso, o bien un polvo largo del que se escapan leves risas y gemidos. Luego vienen cinco o seis horas de sueño. Y entonces comienza el día siguiente.

Pero no es ésta una noche normal, al menos no todavía.¹⁵

A pesar de la ruptura provocada por la demora de Verónica, en el resto de la novel; el narrador sigue centrándose en los rituales de la vida cotidiana. Sólo las historias sobre árboles inventadas por Julián para hacer dormir a su hijastra Daniela confieren un toque de magia a la novela. Desde el espacio cerrado de un departamento en La Reina, la novela se llena de flashbacks (Julián explica cómo ha conocido a Verónica y Daniela y cómo ha comenzado a vivir con ellas en el departamento en La Reina) y flashforwards (de un futuro imaginado de Daniela), que enfocan sobre todo las rutinas diarias de los personajes. En el período antes de conocer a Verónica, Julián se dedicó por ejemplo a la escritura y al cuidado de un bonsái, al igual que el protagonista de la primera novela de Zambra. La obsesión de ambos protagonistas por el bonsái, y la presencia de los árboles en los títulos de las dos primeras novelas son significativas. Los Árboles son elementos arraigados en

13. *Ibid.*, 79.

14. *Ibid.*, 93.

15. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 16.

un solo lugar. Simbolizan el contexto familiar del ámbito casero, las cosas que no cambian, que siempre están allí. Después de la mudanza de Julián al departamento de Verónica, el bonsái empieza a deteriorarse. Esto parece un signo del malestar que sienten los personajes con respecto a la falta de arraigo y asidero en sus vidas.

Antes de la agonía del bonsái, Julián se dedica casi exclusivamente a cuidarlo:

Después de prepararse un té con amaretto – ahora le parece repugnante, pero en aquel tiempo era un apasionado del té con amaretto – Julián se ocupaba del árbol. No sólo lo ponía en agua o lo podaba si era menester: permanecía observándolo por lo menos una hora, esperando, quizás que se moviera [...]. Sólo después de vigilar el crecimiento de su bonsái, Julián se sentaba a escribir.¹⁶

El acto de mirar el crecimiento de un árbol es idéntico al sentarse en un café y esperar a que pase algo importante. Y al igual que en *Bonsái*, nada pasa que realmente valga la pena de ser contado. La novela cierra cuando Julián acompaña a Daniela a la escuela. El lector sólo puede suponer que la novela terminará pronto porque Julián está seguro de que Verónica ya no va a volver. En los intersticios entre los flashbacks y flashforwards, las inseguridades sobre el rumbo que debe tomar la novela de Julián, y las historias de los árboles, el lector entrevé sin embargo algo más, algo que va más allá de la banalidad de las escenas descritas. Más adelante, intentaré definir mejor este ‘algo’, pero por el momento cabe observar que esta sensación de que se esconde algo detrás de la descripción de los rituales diarios, es más fuerte cuando Julián recuerda escenas de su infancia. Son escenas que saltan aún más a la vista por su banalidad, su familiaridad: una familia jugando al Metrópolis, una madre cantando una canción de Violeta Parra. “De eso se trata”, dice el narrador, “ni más ni menos: de verlos jugar, de observar sus rostros de 1984, de reírse de ellos, de compadecerlos, de acompañarlos en su honesto y tenso aburrimiento”¹⁷.

En *Formas de volver a casa*, Zambra se sumerge más en ese aburrimiento ochentero. Las escenas familiares adquieren un significado político más explícito que en su novela anterior, de modo que la familia, y el conflicto intergeneracional entre padres e hijos, sirve de metáfora para representar la herencia (política, social, económica y psicológica) con la que los chilenos nacidos durante la dictadura deben lidiar hoy en día. A pesar de la seriedad de este tema, que se mezcla con la cuestión de la culpa de los que fueron supuestamente apolíticos durante la dictadura, abundan las prácticas cotidianas en la novela. Éstas no difieren tanto de las actividades descritas en las novelas anteriores de Zambra: fumar, leer, escribir. Las conversaciones vuelven a ser bastante banales, como la que se repite dos veces, entre el protagonista y su madre mientras están fumando en su casa paterna¹⁸. Visto que en la primera parte de la novela el narrador es un niño, se añaden juegos y pasatiempos infantiles, que se caracterizan igualmente por un profundo aburrimiento. Consideramos a modo de ejemplo el siguiente fragmento:

16. *Ibid.*, 30.

17. *Ibid.*, 72.

18. Se trata de las páginas 78-80 de la parte titulada “La literatura de los padres”, que son repetidas en las páginas 133-135 de la parte “La literatura de los hijos”, con algunas ligeras diferencias. Profundizo en las diferencias entre ambos fragmentos en Bieke WILLEM, “Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra”, en *Acta Literaria*, 45, 2012, 25-42.

Por las tardes, resignado a la soledad, salía, como se dice, a cansarme: caminaba ensayando trayectos cada vez más largos, aunque casi siempre respetaba una cierta geometría de círculos. Apuraba los trazos, las cuadras, apuntando nuevos paisajes, a pesar de que el mundo no variaba demasiado: las mismas casas nuevas, construidas de repente, como obedeciendo a una urgencia, y sin embargo sólidas, resistentes.¹⁹

El paisaje monótono de Maipú, ahora una de las comunas más grandes en la Región Metropolitana de Santiago, sirve de trasfondo perfecto para la atonía infantil que padece el protagonista-niño²⁰. Maipú representa también casi metonímicamente a la clase media chilena, que conoció su auge durante la dictadura, y que comenzó entonces a instalarse masivamente en las comunas más lejanas del centro de Santiago. Las casas pareadas y los antejardines ordenados de Maipú no sólo metonimizan a los habitantes de la clase media, sino que representan asimismo la medianía con la que se suele asociar esta clase social, y de la que todos los personajes de las novelas de Zambra intentan escapar²¹. “En el pasado de Julián no había nada de huir”, dice el narrador de *La vida privada de los árboles*, “pero de eso, justamente, escapaba: de la medianía, de las innumerables horas perdidas en compañía de nadie.”²² Paradójicamente, como ya indica el título, *Formas de volver a casa* constituye un regreso a esa medianía. La novela consta de una serie de ejercicios novelísticos acerca del movimiento de volver a casa, más precisamente, a la casa parental en Maipú. Abre con la voz de un niño que cuenta cómo alguna vez se perdió en la ciudad y consiguió llegar a casa por su cuenta. En la segunda parte de la novela, titulada “La literatura de los padres”, aprendemos que este cuento del niño presenta en *mise en abîme* una forma metafórica de la vuelta a casa. Forma parte de la novela que está escribiendo el protagonista de esta sección, un escritor que se asemeja mucho al propio Zambra, sobre la época de su infancia, los años 80 en Chile. Para poder documentarse, el escritor vuelve a su vez a Maipú donde viven todavía sus padres. Este regreso físico a la casa de su infancia se ficcionaliza en los capítulos de la novela del escritor de la segunda parte dedicados a sus años adultos, que formarán la tercera parte de la novela de Zambra.

La vuelta a casa constituye también el tema principal de la novela de Diego Zúñiga, *Camanchaca*. Seguimos al narrador-protagonista veinteañero y gordo en un viaje en camioneta de la capital a Tacna, en Perú, donde supuestamente se va a solucionar un problema dental. En las páginas impares de la novela se cuenta esta historia de carretera, centrada sobre todo en la relación entre el protagonista y su padre, quien vive en Iquique con su nueva mujer y su hijo de diez años. No es sólo un viaje al norte, sino también al pasado, es decir, a la infancia del protagonista en Iquique, una ciudad donde hacen escala durante bastante tiempo antes de partir finalmente para Tacna. Las páginas pares de la novela relatan el tiempo que pre-

19. Alejandro ZAMBRA, *Formas de volver a casa*, 22.

20. Las cuatro partes que conforman la novela son narradas por cuatro modulaciones de la misma voz, cada versión siendo el reverso ficcional y/o adulto de la otra.

21. En *La vida privada de los árboles*, se vincula la medianía de la clase media en Maipú con la falta de una identidad propia: “No ha sido fácil construir esa familia. Ha sido necesario olvidar a los amigos e inventarse amigos nuevos. Ha sido necesario dedicarse a trabajar – avanzar, con anteojeras, a través de la multitud, buscando un sendero o un atajo por donde llegar a un futuro sin felicidad y sin pobreza” (69).

22. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 45.

cede inmediatamente a la salida de Santiago. Cuentan la sofocante relación que el protagonista mantiene con su madre a la que suele entrevistar por la noche. Estas páginas pares representan la cotidianidad de un adolescente de clase media baja en Santiago: la comida chatarra de Kentucky Fried Chicken, Telepizza, Burger King, McDonald's, El Nuria, la obligatoria compra del mes con su madre, la postulación de becas para la universidad, los rituales de la madre y su hijo antes de dormir en la misma cama, etc. Las páginas impares que relatan el viaje por el desierto deberían constituir una fuga de la cotidianidad santiaguina y del abuso por parte de la madre. El narrador-protagonista sigue centrándose sin embargo en detalles cotidianos²³ y en rituales diarios como el rito de acostarse en la cama cada vez que entra en una habitación²⁴. Algo tan banal como la lista de ropa que la madre quiere que compre el padre para su hijo, pero de la que sólo consigue tachar algunas cosas, se convierte en una verdadera obsesión. La frustración que siente el protagonista porque no logra hablar de la lista con su padre, se suma a la urgencia por hablar con él de otras cosas importantes. Su padre siempre esquiva sin embargo los temas serios, haciéndose el desentendido, refugiándose en frases clichés (“¿Estai orgulloso de tu padre, cierto?”²⁵) y hablando de cosas prácticas: “Quiero hablarle de la lista. Quiero preguntarle por mi tío Neno. Quiero contarle lo que pasó con mi mamá. Ahora me habla de los autos, me dice que los peruanos no saben comprar vehículos, que no tienen clase”²⁶.

Las prácticas cotidianas en las novelas de Zambra y de Zúñiga que acabo de resumir aquí arriba se dejan ordenar en dos categorías. Por un lado, están las actividades relacionadas con la escritura. Los protagonistas de las novelas de Zambra dedican más tiempo a estas actividades, pero el tachar de la lista de compras en la novela de Zúñiga puede igualmente ser considerado como una forma de escritura (en negativo), al igual que las entrevistas grabadas. El segundo grupo lo constituyen las actividades relacionadas con el espacio doméstico: preparar comida, ordenar libros en una estantería, o acostarse en una cama son gestos que pueden agruparse bajo el común denominador de ‘habitar’.

Después de la partida de su mujer Eme de la casa, el protagonista de la tercera novela de Zambra intenta ordenar, cambiar, arreglar la casa, o sea, volver a habitarla:

Un día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín. Nada de eso ha sido posible. Pero me ayudan, ahora, varios dedos de mezcal.²⁷

El fracaso que se describe en este fragmento es emblemático para todas las novelas que se analizan en el presente artículo. Están llenas de espacios inhabitables. En *Bonsái* por ejemplo, todos los espacios interiores parecen demasiado estrechos

23. Describe por ejemplo detalladamente la manera en la que se prepara un pan: “Yo asiento con la cabeza y me preparo un pan. Pienso cómo podría mejorarme. Abro el pan y saco una tajada de jamón. Mi tata dice que por qué no como galletas. Le digo que tengo hambre y saco un poco de mantequilla. La unto al pan y me dice que me va a dar un ataque al corazón si sigo comiendo así. Dejo el cuchillo a un lado y pongo una lámina de jamón sobre el pan.” (Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 75)

24. En la novela hay una decena de variaciones sobre la frase “Entro en mi pieza, enciendo la lámpara y me siento en la cama” (Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 43).

25. Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 94.

26. *Ibid.*, 113.

27. Alejandro ZAMBRA, *Formas de volver a casa*, 53.

e incómodos. El romance entre Julio y Emilia comienza en la pieza de servicio de la casa de las hermanas Vergara. Como lo indica Macarena Silva, esta pieza llamada comúnmente ‘del fondo’, “ha formado parte del imaginario nacional como el lugar marginal en el que el patrón concreta sus fantasías sexuales en el cuerpo de la doméstica”²⁸. La marginalidad de esa primera pieza continúa en los otros lugares donde Julio y Emilia hacen el amor y efectúan sus lecturas en voz alta: el escenario de “casas prestadas”, y “moteles de sábanas que olían a pisco sour”²⁹ contrasta con su intelectualismo esnob. El departamento de Anita, con quien vive Emilia durante algún tiempo, es “estrecho y más bien inhóspito”³⁰, el lugar donde vive Emilia en Madrid es “muy pequeño, en franco desorden, absurdo, sobrepoblado”³¹. Finalmente, también el piso donde vive Julio después de que Emilia se fue a Madrid, a pesar de su localización céntrica (en la Plaza Italia), muestra señas de marginalidad porque es subterráneo. En *La vida privada de los árboles*, Julián ocupa el departamento en La Reina antes de que Verónica y Daniela le acompañen, pero no lo habita realmente: “Salía a las ocho de la mañana y regresaba al caer la noche, para encerrarse a escribir y a presenciar la irreversible agonía de su árbol”³². Cuando el protagonista de *Camanchaca* vuelve a Iquique, su ciudad natal, nota que la casa de su abuelo, donde ha vivido durante algún tiempo durante su infancia, “ya no es una casa. Ahora es una residencial, con muchas piezas que desconozco. [...] Ya no existe living, ni cocina, ni nada”³³. Pero mientras que en las primeras novelas de Zambra detectamos todavía una fuerza centrífuga – *Bonsái* termina con un viaje sin rumbo en taxi por Santiago, y en *La vida privada de los árboles*, Julián y Daniela se encuentran al final expuestos a la lluvia invernal –, la tercera novela gira enteramente alrededor de la vuelta a casa. Esto también es el caso en la novela de Zúñiga. Entonces, aunque se afirma continuamente la imposibilidad de la casa y de todos los significados positivos de protección, pertenencia y estabilidad con los que se asocia, los protagonistas de *Formas de volver a casa* y *Camanchaca* también son movidos por un deseo – que podríamos llamar nostálgico³⁴ – de volver a casa, de recuperar estos significado, o, en otras palabras, de ‘habitar’ de nuevo los espacios de la novela.

Felski observa con lucidez que se suele considerar la nostalgia como una actitud anti-moderna. “El vocabulario de la modernidad”, escribe, “es uno de antihogar. Celebra la movilidad, el movimiento, el exilio y el cruce de fronteras. Habla con entusiasmo sobre la salida hacia el mundo, pero silencia el retorno a casa [...] Muchos teóricos de la modernidad consideran la añoranza del hogar, el deseo de anclarse en un espacio familiar, como un deseo regresivo”³⁵. Aunque esta condi-

28. Macarena SILVA, “La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra”, en *Taller de Letras*, 41, 2007, 12.

29. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 29.

30. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 29.

31. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 57.

32. Alejandro ZAMBRA, *Formas de volver a casa*, 35.

33. Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 35.

34. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra (de *nostos*, casa, y *algia*, anhelo), podemos definir la nostalgia como un deseo de volver a casa. El título de la tercera novela de Zambra alude claramente a este concepto.

35. “The vocabulary of modernity is a vocabulary of anti-home. It celebrates mobility, movement, exile, boundary crossing. It speaks enthusiastically about movement out into the world, but is silent about the return home. [...] The longing for home, the desire to attach oneself to a familiar space, is seen by most theorists of modernity as a regressive desire”. (Rita FELSKI, “The Invention of Everyday Life”, en *New Formations*, 39, 1999-2000, 23.).

ción existencial de ‘no sentirse en casa’ está entonces claramente presente en las novelas de Zambra y Zúñiga, los protagonistas también ‘ceden’ al deseo regresivo. Al lado del viaje que los protagonistas emprenden a su casa paterna ‘física’, hay también una vuelta a casa más metafórica que se encuentra en las prácticas cotidianas enumeradas aquí arriba. Gran parte de los gestos diarios en las novelas de Zambra y Zúñiga pueden ser entendidos como maneras de apropiarse del espacio (el acostarse en la cama en *Camanchaca* es una forma elemental de este principio), de reconstruir un hogar, de volver a dar significado a las casas (y a las cosas).

La atención por la cotidianidad cabe entonces dentro de este proyecto nostálgico de las novelas: tanto el deseo de volver a casa como las prácticas cotidianas atestiguan una búsqueda por puntos de anclaje en el tiempo y en el espacio. En *La vida privada de los árboles* asistimos al ritual matinal en el departamento de Julián, Verónica y Daniela: “Como de costumbre, la niña tardó una enormidad en encontrar el chaleco azul, y se lavó con esa premeditada lentitud que tanto exasperaba a Verónica, y que ahora provocaba, en Julián, un melancólico asombro. La demora era un rasgo cotidiano, una imagen estable a la que aferrarse”³⁶. Este pasaje ilustra lo afirmado por Lefebvre, de que en “lo cotidiano, establecido, consolidado, queda la única referencia para el sentido común”³⁷. El hogar con sus rutinas simboliza el punto de referencia por excelencia. Felski, citando a Agnes Heller, escribe: “La presencia de un punto fijo en el espacio, una posición estable desde la cual procedemos y a la cual volveremos cuando hace falta, es parte íntegra de la vida cotidiana. A esta posición estable la llamamos ‘hogar’”³⁸.

El habitar y todas las prácticas que implica, constituyen entonces el ámbito predilecto para estudiar la cotidianidad. De ahí que se dedique tanta atención a los actos de habitar y cocinar en el segundo volumen de *L'invention du quotidien* de de Certeau, Giard y Mayol. En las novelas de Zambra y Zúñiga, la práctica de la escritura se acerca a la del habitar, en el sentido de que ambas pueden ser vistas como maneras de buscar refugio. La escritura funciona como una precaria forma de protección contra el mundo³⁹. Además, para los protagonistas, escribir (y borrar) es un hábito, como fumar y dormir o, como lo formula con mucha ironía el narrador de *La vida privada de los árboles*, quitando importancia a una actividad tantas veces mitificada, un hobby comparable a “la jardinería o a la carpintería o al alcoholismo”⁴⁰. Pero en general, la práctica de la escritura no suele relacionarse tan fácilmente con una vida normal. En *La vida privada de los árboles*, Daniela se pregunta “¿Cuál sería la mejor novela: la de un ingeniero que se enamora de una ilustradora o la de una ilustradora que se enamora de un escritor?”⁴¹. La mayoría de los lectores elegiría la segunda opción, justamente porque es la que se aleja

36. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 115.

37. “[...] le quotidien, établi, consolidé, reste la seule référence pour le sens commun” (Henri LEFEBVRE, “Quotidien et quotidienneté”, *Encyclopaedia Universalis*, 1970-, Paris, Encyclopaedia Universalis, 899).

38. “Integral to the average everyday life is awareness of a fixed point in space, a firm position from which we ‘proceed’ [...] and to which we return in due course. This firm position is what we call ‘home’”. (Rita FELSKI, “The Invention of Everyday Life”, en *New Formations*, 39, 1999-2000, 22.)

39. Examinó los paralelismos entre habitar y escribir en las novelas de Zambra en Bieke WILLEM, “Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra”, en *Acta Literaria*, 45, 2012, 25-42.

40. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 27.

41. *Ibid.*, 94.

más de lo ordinario. Se puede considerar el producto de la práctica de escribir, la novela, como lo contrario de la vida real, de lo cotidiano. La novela, y la obra de arte en general, es lo que es excepcional, extraordinario. Los personajes de las novelas de Zambra, que desean escapar de la medianía y vivir una vida más novelesca (más romántica), intuyen muy bien esta oposición entre la novela y lo que se llama “el mundo”:

Cuando alguien no llega, en las novelas, piensa Julián, es porque le ha sucedido algo malo. Pero esto no es, por fortuna, una novela: en cosa de minutos Verónica llegará con una historia real, con un motivo razonable que justifique su tardanza, y entonces hablaremos de su clase de dibujo, de la niña, de mi libro, de los peces, de la necesidad de comprar un celular, de un pedazo de budín que queda en el horno, del futuro, y tal vez un poco, también del pasado. Para mantener la calma Julián piensa que la literatura y el mundo están llenos de mujeres que no llegan, de mujeres que mueren en accidentes brutales, pero que al menos en el mundo, en la vida, también hay mujeres que deben acompañar, de improviso, a una amiga a la clínica, o que pinchan un neumático en medio de la avenida sin que nadie se acerque a ayudarlas.⁴²

Como observa Felski, “[la literatura] intenta redimir la cotidianidad, rescatándola de su opacidad, desfamiliarizándola y llamando nuestra atención sobre sus misterios. Este gesto de magnificar y refractar los detalles, sin embargo, trasciende la misma cotidianidad que busca retratar.”⁴³ La literatura china clásica, por ejemplo, que se caracteriza por una particular atención por la vida cotidiana, ilustra este mecanismo. Los poetas chinos trataban de reconciliar la cotidianidad y la estética mediante un lenguaje extremadamente elaborado, utilizando ritmos y expresiones que diferían bastante del lenguaje coloquial. Según argumenta Yoshikawa Kojiro, “Colloquial speech may be the language of everyday life, but it was felt that the language of literature ought not to be so”⁴⁴. Al contrario de la lírica china, sin embargo, Zambra y Zúñiga manejan en sus novelas un lenguaje cercano al habla coloquial. En el libro de ensayos *No leer*, Zambra nota que “Un nítido divorcio persiste entre la lengua hablada y la lengua escrita: son muchas las palabras y frases que, entre nosotros, se dicen pero no se escriben”⁴⁵. Zambra y Zúñiga intentan tapar esta brecha, construyendo frases que suenan como si uno las pudiera pronunciar a diario en una conversación cualquiera. Su escritura se caracteriza por el uso de expresiones coloquiales, típicamente chilenas, por una concisión extrema, y también por una distancia irónica con respecto a lo narrado. En lo que sigue ilustraré brevemente estos tres rasgos mediante algunos ejemplos concretos.

El que Zambra y Zúñiga intenten aproximar la lengua hablada a la lengua escrita, se nota en las huellas de oralidad que se detectan en sus novelas. Frecuentemente, se trata de giros típicamente chilenos, como “¿Cachái?”⁴⁶. Visto que en *Camanchaca* se integran muchos diálogos dentro del texto, el lenguaje de esta novela

42. *Ibid.*, 51-52.

43. “[Literature] tries to redeem the everyday by rescuing it from its opacity, de-familiarising it and making us newly attentive to its mysteries. Yet this very act of magnifying and refracting taken-for-granted minutiae transcends the very dailiness it seeks to depict”. (Rita FELSKE, “The Invention of Everyday Life”, en *New Formations*, 39, 1999-2000, 26.)

44. Yoshikawa KOJIRO, “The Literature of Everyday Life”, en *Japan Quarterly*, 11, 4, 1964, 418.

45. Alejandro ZAMBRA, *No leer*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2010, 147.

46. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 52.

parece acercarse, más que en las novelas de Zambra, al habla coloquial. Consideremos por ejemplo: “¿Estáí contento con la ropita que te compraste?”⁴⁷, o el soliloquio de la señora Mirna:

[...] y yo escucho su llanto, me dice la señora Mirna, y no puedo dormir, hay semanas en que no puedo dormir, y me paseo por la casa y me pongo a pensar en ella, y le oro a Jehová, que está en los cielos, y le pido que me la devuelva. Pero sus llantos a veces no acallan, y oro, y a veces, pero no se lo cuente a nadie, mijito, a veces le rezo a la virgen María, porque ella sabe lo que es perder un hijo, dice la señora Mirna [...].⁴⁸

Fuera del soliloquio de la señora Mirna, las frases en estilo directo e indirecto libre son en general muy breves. Esto cabe dentro de la tendencia a la concisión que caracteriza las novelas de ambos autores. El volumen de las cuatro novelas – la más larga, *Formas de volver a casa*, sobrepasa apenas las 150 páginas – es también un indicio de este rasgo. Las novelas en sí se asemejan a las sinopsis de obras más grandes, más elocuentes, más ‘novelescas’. Las primeras frases de *Bonsái* (2006) parecen apuntar hacia esta idea: “Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura.”⁴⁹. En *La vida privada de los árboles*, se cuenta que Julián había escrito primero una novela de más de trescientas páginas, pero que “luego fue descartando pasajes, como si en lugar de sumar historias quisiera restarlas o borrarlas”⁵⁰. Esto parece ser en efecto el método de trabajo tanto de Zambra como de Zúñiga. En las novelas del primer autor, la imagen del bonsái metaforiza este lenguaje ‘podado’. En *Camanchaca*, la metáfora es menos sofisticada, y significativamente más cotidiana: el acto de tachar la lista de compras que obsesiona tanto al protagonista puede apuntar a la misma idea de una escritura deliberadamente ‘pobre’. En esta novela además, salta a la vista la sintaxis sencilla, que en la mayoría de los casos se limita a la estructura ‘sujeto / verbo / objeto directo’. Zúñiga evita las frases subordinadas, y en los pasajes más intensos, reduce las frases a unas pocas palabras, como en el siguiente fragmento, en el que se describe el accidente del tío Neno:

El hombre del auto frenó. Se quedó un momento quieto, como si alguien hubiese presionado stop. La imagen congelada. El desierto. El fuego. Play. El hombre que volvió a acelerar. Llegó a Iquique. Mi familia. Todo el mundo subiendo hacia el desierto. El sonido de las ambulancias. El fuego.⁵¹

Esa misma técnica de la rápida sucesión de imágenes, que parece tomada prestada de la cinematografía, se repite en el momento en que las dos líneas argumentales, la de las páginas pares y la de las páginas impares, convergen en la página 100:

Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros. Quizás perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá.

47. Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 112.

48. *Ibid.*, 79.

49. Alejandro ZAMBRA, *Bonsái*, 13.

50. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 27.

51. Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 46.

Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata. Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguaya. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando.⁵²

La economía de la escritura de Zambra y Zúñiga luce sobre todo en las imágenes sugestivas. Pensemos en la marca que dejó el cinturón de seguridad en el pecho del padre de *Formas de volver a casa*⁵³; que sugiere su simpatía por el régimen de Pinochet, y en los cuerpos-fantasmas en el desierto en *Camanchaca*, que parecen asimismo aludir a lo que pasó durante la dictadura. En una imagen igualmente poderosa, se muestra la indefensión del protagonista de esta novela ante la incómoda intimidación con su madre, que se expresa en su incapacidad de doblar los dedos: “Me tomó la mano y la condujo entre sus muslos gordos, blandos. No podía doblar los dedos. [...] Comenzó a mecerse y yo seguía sin poder doblar los dedos”⁵⁴.

La última cita revela también una tercera característica importante de las novelas de Zambra y Zúñiga: la coexistencia de un lenguaje íntimo, intimista, con la creación de una cierta distancia con respecto a lo narrado. En una entrevista que le hice en noviembre de 2012, Zúñiga afirmaba lo siguiente: “Siento que nos hemos ido para adentro. Que mi generación, la de los menores de 30 años, se ha adentrado en la idea de una literatura más íntima y mínima”⁵⁵. La introducción de un narrador en primera persona en la tercera novela de Zambra muestra que él se adhiere asimismo a esta tendencia⁵⁶. Los rasgos autobiográficos en las novelas de ambos autores contribuyen además a delinear el carácter personal de esta literatura. Como reveló el resumen de las prácticas cotidianas en sus novelas, estos autores se interesan más por las historias mínimas, y a veces aparentemente insignificantes (de niños, personas que no han vivido activamente la experiencia de la dictadura; historias de un amor mediocre, etc.), que en el gran relato de la (post) dictadura.

Tanto *Formas de volver a casa* (que puede ser vista como una parada final en el trayecto que constituyen *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*) como *Camanchaca* giran alrededor de un regreso a la casa parental y a la infancia. Como se explica más arriba, podemos considerar este motivo sumamente personal como una forma de nostalgia. Pero contrariamente a la concepción tradicional de la nostalgia, la de Zambra y Zúñiga no es sentimental, sino que implica una distancia con la que los protagonistas miran el objeto de deseo – la casa paterna, la vida en familia, el pasado reciente del país, el arte – y con la que registran el viaje de vuelta⁵⁷. En *Camanchaca*,

52. *Ibid.*, 100.

53. “Recuerdo todavía cuando me mostró la marca que le dejó en el pecho el cinturón de seguridad. Me habló entonces sobre prudencia, sobre el sentido de las normas. [...] No me gustaba ver esa marca surcándole el pecho, esa evidencia, esa banda horrible que quedó en su cuerpo para siempre.” (Alejandro ZAMBRA, *Formas de volver a casa*, 147.)

54. *Ibid.*, 64.

55. Entrevista por e-mail con Diego Zúñiga el 2 de noviembre de 2012. Sin publicar.

56. En una entrevista pública del 5 de diciembre 2012 en la librería Passa Porta en Bruselas (entrevistadores: Ilse Logie y Bieke Willem), Zambra matiza el que una novela escrita en tercera persona sea menos íntima. Sobre *La vida privada de los árboles* dice: “el narrador es como un narrador mentiroso, que está en tercera, pero que en realidad las cosas que pasan le duelen tanto como si fueran en primera”.

57. En *The future of nostalgia*, Svetlana Boym hace una distinción entre la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. La nostalgia de Zambra y Zúñiga se aproxima más a este último tipo, entre otros por el énfasis en el viaje, más que en el propio objeto de deseo. Como explica Boym, “Restorative nostalgia stresses *nostos* and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately” (Svetlana BOYM, *The future of nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, xviii).

esta distancia con respecto a lo narrado se crea mediante las frases breves que apenas expresan las emociones y los pensamientos del protagonista. Sólo dan cuenta de sus movimientos torpes, y de los objetos y personas que él observa con una mirada impasible. Contrariamente a lo que se podría pensar de una escritura tan cerca del habla coloquial, las palabras no están más cerca de la realidad que transmiten, se quedan en la superficie⁵⁸. En las novelas de Zambra, más que impasible, la mirada de los narradores es irónica y autorrelativizadora. El siguiente fragmento de *La vida privada de los árboles* por ejemplo, en la que se burla de la propia nacionalidad, es un guiño humorístico autocrítico:

[...] en Chile no es tan grave dar clases de poesía italiana sin saber italiano, porque Santiago está lleno de profesores de inglés que no saben inglés, y de dentistas que apenas saben extraer una muela – y de personal trainers con sobrepeso, y de profesoras de yoga que no conseguirían hacer clases sin una generosa dosis previa de ansiolíticos.⁵⁹

La cita puede ser considerada irónica, aunque la ironía suele ser más ambigua y sutil⁶⁰. En *Formas de volver a casa*, el tono es más serio, pero gracias a la voz del niño (que implica también un determinado humor irónico-situacional) se guarda la distancia con respecto a lo narrado. En todas las novelas de Zambra, además, hay una pronunciada ironía metaficcional, en la medida en que su escritura difumina la línea que divide realidad y ficción. El que la nostalgia en las novelas de Zambra y Zúñiga se acompañe de una distancia con respecto a lo narrado, corresponde a la descripción que hizo Hutcheon de la “nostalgia ironizada”:

In the postmodern [...] nostalgia itself gets both called up, exploited and ironized. This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfilment of that urge.⁶¹

Los tres rasgos que acabo de comentar – la oralidad, la concisión y la distancia – contribuyen a la creación de un lenguaje que no ‘ennoblece’ las prácticas cotidianas descritas en las novelas de Zambra y Zúñiga, sino que en cambio recalca su banalidad. Al contrario de la lírica china entonces, la cotidianidad no se vuelve sublime una vez convertida en literatura. Zambra y Zúñiga no revelan lo extraordinario, que según Lefebvre, se escondería dentro de lo ordinario⁶². Pero tampoco confirman la antigua convicción según la cual la cotidianidad sería idéntica a la reali-

58. La influencia del Dirty Realism es notable en esta novela. Buford ha escrito el estilo de este movimiento, de origen norteamericano, de la siguiente manera: “The sentences are stripped of adornment, and maintain complete control on the simple objects and events that they ask us to witness: it is what’s not being said – the silences, the elisions, the omissions – that seems to speak most”. (Bill BUFORD, “Editorial”, en *Granta*, 8, 1983, 5.).

59. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 26-27.

60. Hutcheon concibe la ironía como un tropo con dos componentes. Primero, el contraste semántico entre lo que se dice y lo que se significa, y segundo, un valor pragmático, que consiste casi siempre en un juicio de valor. (Linda HUTCHEON, *Irony’s Edge: the Theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 1994).

61. Linda HUTCHEON y Mario VALDES, “Irony, Nostalgia and the Postmodern: a dialogue”, en *Polígrafas*, 3, 1998-2000, 23.

62. “Banalité? Pourquoi la connaissance du banal serait-elle banale? Le surréel, l’extraordinaire, le surprenant, voire le merveilleux, ne font-ils pas aussi partie du réel? Pourquoi le concept de la quotidienneté ne révélerait-il pas l’extraordinaire de l’ordinaire?” (Henri LEFEBVRE, “Quotidien et quotidienneté”, 899).

dad. Sus novelas han perdido el aura que Walter Benjamin atribuyó a las narraciones en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, porque no pretenden mostrarnos la esencia de las cosas. No aspiran a la unicidad y la autenticidad que según Benjamin definían la obra de arte aurática⁶³. Aunque sí revelan algo sobre nuestro modo de vivir hoy en día y sobre la sociedad chilena postdictatorial, no pretenden hacer vislumbrar “la Verdad” en el sentido en que Benjamin la concibió. Del mismo modo que el protagonista de *Camanchaca* no consigue sacar en claro la verdad acerca de su tío Neno, el lector tampoco adquiere una comprensión más profunda de las cosas. En una reseña de la novela, Pablo Torche destaca que “la originalidad y el valor de *Camanchaca* ciertamente no reside en su capacidad de retratar la forma de vida de la mayoría de los chilenos, sino precisamente en su habilidad para ocultarla, para tender sobre su superficie la gasa de una mirada fría y severa, dejando intuir los conflictos sin jamás llegar a revelarlos del todo”⁶⁴. En vez de aproximarnos a la verdad, las novelas de Zambra y Zúñiga ponen en tela de juicio la relación entre realidad y ficción. De ahí los múltiples juegos metaficcionales en las novelas de Zambra, y la importancia de la palabra ‘mentira’ en las obras de ambos autores, que con razón han sido calificadas de postmodernas. El énfasis en la cotidianidad puede entenderse entonces como un engañoso guiño a la realidad, como un flirteo con las fronteras entre realidad y ficción.

¿La atención por la cotidianidad para estos autores sería entonces meramente un juego que carece de connotaciones ideológicas? No olvidemos que, en los estudios de Lefebvre y de de Certeau sobre lo cotidiano, las prácticas relacionadas al habitar comentadas brevemente aquí arriba, además de aquellas realizadas en los espacios abiertos (caminar, por ejemplo), contienen un significado político innegable. Para Lefebvre, lo cotidiano es el ámbito donde se construyen las estructuras del poder:

Le quotidien se définit donc comme l'ensemble des fonctionnalités qui lient et relie les systèmes en apparence distincts. Ainsi défini, le quotidien est un *produit*, le plus général dans cette époque où la production engendre la consommation, où la consommation est manipulée par ceux qui produisent [...]. Le quotidien [...] constitue la plate-forme sur laquelle s'érige la société bureaucratique de consommation dirigée.⁶⁵

En varios estudios posteriores inspirados en esta definición de Lefebvre, se ha considerado lo cotidiano como un sinónimo de la hegemonía, del capitalismo, de lo pequeño burgués. *Critique de la vie quotidienne* del propio Lefebvre, sin embargo, llama la atención sobre el hecho de que lo cotidiano también es el lugar donde se pueden ver mejor las fisuras en las estructuras del poder. De Certeau ha desarrollado esta idea en *L'invention du quotidien*, donde se centra sobre todo en las prácticas rebeldes del espacio disciplinario. Se interesa por los procedimientos “multiformes, resistentes, rusées et têtues – qui échappent à la discipline sans être pour autant hors du champ où elle s'exerce”⁶⁶. En cierta medida, las actividades cotidianas en las novelas de Zambra y Zúñiga – pensemos en particular en los actos de fumar,

63. Walter BENJAMIN, “Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid”, traducido por Henk HOEK, Nijmegen, SUN, 1970, 10-16.

64. Pablo TORCHE, “Camanchaca, de Diego Zúñiga”, en *Letras en Línea*, 7 de julio 2013. [Online], URL: <http://www.letrasenlinea.cl/?p=897>

65. Henri LEFEBVRE, “Quotidien et quotidienneté”, 899.

66. Michel DE CERTEAU, “Marches dans la ville”, en *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, 146.

escribir, cuidar un bonsái, caminar por las calles de Maipú, apropiarse del espacio mínimo de una cama y comer sin medida, corresponden a las prácticas descritas por de Certeau. Estas actividades están a la vez dentro y fuera de la cotidianidad: son hábitos, pero a la vez constituyen una fuga de lo ordinario. Además, como en el estudio del filósofo francés, llevan a una mejor comprensión del espacio vivido.

En “Marches dans la ville”, un capítulo importante del primer volumen de *L'invention*, de Certeau explica que su estudio puede considerarse como una prolongación, pero también como una antítesis de las teorías de Foucault sobre las estructuras del poder. De esta manera, “el espacio vivido” que de Certeau intenta captar debe entenderse necesariamente como un espacio político. La política no está ausente en las novelas de Zambra y Zúñiga. Más de una vez, y sobre todo en *Formas de volver a casa*, el protagonista expresa su opinión sobre la actualidad y el pasado políticos chilenos. Pero el lenguaje cotidiano y no-aurático de las novelas de Zambra, y más aún de la de Zúñiga, dificulta una lectura ‘política’ totalizadora anclada en una dimensión colectiva. A primera vista, parece como si ‘los procedimientos anti-disciplinarios’ que acabo de enumerar aquí arriba, sólo tuvieran impacto en un nivel personal, inscribiéndose dentro del ‘giro subjetivo’ de la literatura del Cono Sur, detectado entre otros por Beatriz Sarlo⁶⁷. De ningún modo, se trataría en estas obras entonces de un intento de cambiar “la vida [...] la sociedad, el espacio, la arquitectura, la ciudad”⁶⁸, o sea que no encajarían dentro de un proyecto de rebelión contra las estructuras del poder. Por otra parte, sin embargo, al centrarse en lo cotidiano y lo banal, estas novelas se oponen al gran relato de la historia oficial, lo que también puede ser leído como una posición política.

Además, la importancia de las prácticas cotidianas en las novelas de Zambra y Zúñiga reside en el hecho de que logran extraer de la cotidianidad una extraña forma de belleza. Se trata de una estética de lo anodino, lo monótono, lo grisáceo. La foto en la portada de la edición de Anagrama de *La vida privada de los árboles*, que muestra una fachada gris (¿o blanco invierno?) con dos ventanas de las que una tiene las persianas subidas, y un arbusto desvanecido, enlaza con esta estética.

Finalmente, si bien es cierto que las actividades cotidianas sólo parecen guardar relación con la vida personal de los personajes y no ambicionan un vuelco total de las estructuras del poder, pueden ser interpretadas dentro del marco más amplio de una condición existencial moderna que se acentúa en la postmodernidad⁶⁹: la sensación de no sentirse en casa. Como hemos visto, gran parte de las actividades cotidianas comentadas son maneras de buscar nostálgicamente un punto de anclaje. Esta actitud cobra un sentido particular en el contexto de la postdictadura chilena. Tanto Zambra como Zúñiga pertenecen a la generación de escritores nacidos durante la dictadura. Su experiencia de la dictadura (sobre todo en el caso de Zúñiga, que nació en 1987), está mediada por las historias, o los silencios, de otras personas que sí vivieron activamente la dictadura como víctima o verdugo, o como hijo de desaparecidos.

67. Beatriz SARLO, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

68. “[...] la vie [...] la société, l’espace, l’architecture, la cite.” Henri LEFEBVRE, “Quotidien et quotidienneté”, 899.

69. En mi tesis doctoral, he situado la sensación de no sentirse en casa dentro de las reflexiones sobre el malestar provocado por el estallido de la primera guerra mundial en Europa. Desde esta perspectiva, los ensayos de Freud, en particular “Duelo y Melancolía” (1917) y “Das Unheimliche” (1919), se vinculan con *Teoría de la novela*, en el que Lúkacs señaló esta sensación de no pertenencia, de extranjería de uno mismo y de su entorno.

En *Camanchaca*, la dictadura no está presente de manera explícita. Hay personas desaparecidas en la novela, pero ninguna de ellas desapareció antes de 1990. Esto no quita que ‘desaparecido’ siga siendo una palabra cargada en Chile y en los otros países del Cono Sur. Además, los espacios por los que se mueve el protagonista no son neutros⁷⁰. Daniel Rojas Pachas, finalmente, ha interpretado la manera en la que la madre cuenta la historia del desaparecido tío Neno, llena de silencios, como una alegoría de la manera en la que la memoria de la dictadura es transmitida a la ‘generación de los hijos’⁷¹. El propio autor confirmó en una entrevista⁷² que esta lectura no es infundada, y que una novela chilena contemporánea que no hable de la dictadura le parecería sospechosa. Pero más que una novela de la dictadura, es una novela de la postdictadura, y de cómo una segunda generación lidia con el pasado que no le es propio. La ‘camanchaca’ del título, la neblina que se produce en el desierto del norte de Chile por la cercanía del Pacífico, simboliza así la indiferencia y la pasividad de una parte de esta joven generación con respecto a la dictadura.

A su vez, *Formas de volver a casa* gira implícitamente alrededor de este conflicto: cómo contar una historia cuando no tienes nada que decir⁷³. Este ‘nada’ es precisamente la cotidianidad en las novelas de Zambra y Zúñiga. Los monótonos paisajes de Maipú y del desierto parecen metaforizar la vaciedad de su discurso. A pesar del vacío, se necesita contar: “Ahora queríamos contar historias, hablar”⁷⁴, dice el protagonista de *Camanchaca*. Se trata en efecto de narrar, sin más, “la frágil armadura del presente”, “del futuro, y tal vez un poco, también, del pasado”⁷⁵. Esta posición es paradójica: mediante su énfasis en lo cotidiano, y su lenguaje distanciado y relativizador, ambos autores quitan importancia a la práctica artística. Al mismo tiempo, sin embargo, es eso lo que proporciona estructura y forma las experiencias de los personajes.

Bieke WILLEM

Universiteit Gent
bieke.willem@ugent.be

70. En su viaje a través del desierto de Atacama, el protagonista pasa por el pueblo Chacabuco. Es el nombre de uno de los campos para prisioneros políticos durante la dictadura. En la ciudad natal del protagonista, a la que vuelve, se encuentra una zona franca, creada por Augusto Pinochet en 1975. El desierto de Atacama tampoco es un lugar neutro, ya que se sigue encontrando allí huesos de desaparecidos durante la dictadura.

71. Daniel Rojas Pachas, “Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia chilena”, En: *La calle Pasy 061*, <http://lacallepassy061.blogspot.be/2010/03/camanchaca-de-diego-zuniga-por-daniel.html>. [fecha de consulta: 07/02/2013].

72. Entrevista del 10 de noviembre 2013 en Estación Mapocho, Santiago, Chile (entrevistador: Bieke Willem). Sin publicar.

73. Hace pensar en un ensayo de Henri Raczymow, “La mémoire trouée”, publicado en 1986. Raczymow (102), nieto de inmigrantes judío-polacos (sobrevivientes del holocausto) y nacido en 1948 en París, observa: “my question was not ‘how to speak’ but ‘by what right could I speak,’ I who was not a victim, survivor, or witness. To ask, ‘By what right could I speak,’ implies the answer, ‘I have no right to speak’” (Henri RACZYMOW, “Memory Shot through with Holes”, en *Yale French Studies*, 85, 1994, 102).

74. Diego ZÚÑIGA, *Camanchaca*, 44.

75. Alejandro ZAMBRA, *La vida privada de los árboles*, 52.

