

Facultad de filosofía y educación.

Instituto de literatura y ciencias del lenguaje



*En tono personal: la autoficción crítica en la novela chilena reciente*

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica.

Profesora guía: Catalina Forttes

Estudiante: Nicolás Vicente Ugarte

Segundo semestre 2014

## Agradecimiento.

En primer lugar, a mis padres, Carlos Vicente y Macarena Ugarte, por todas las razones. Espero tener su ternura a la hora de enfrentar la vida.

A los compañeros de viaje de estos últimos años: Adriana Rojas, Demian Camaño, Mario Gurrero, Juan Pablo Hormazabal, Rocío Guerrero, Eric Campos, Josefina Rodríguez, David Rojas, Camila Fernández, Belén Mendoza, Valentina Sandoval. Gracias por acompañarme y crecer conmigo. En la memoria están las sonrisas, las penas, las caricias y las palabras.

A mi prima Geraldine Lagoueyte, por construir un hogar conmigo. A mi hermana, Daniela Vicente, por su tozuda alegría. A mi abuela, María Teresa Escalante, por su cariño y las tardes de conversación. Me encanta oír sus historias, nuestras historias.

A los profesores Bryan Green, Raúl Rodríguez y, en especial, a Catalina Forttes. Por la generosidad que han tenido de compartir sus lecturas, ideas y afectos.

Finalmente, a los que han partido, Luís Ugarte y Carmen Cataldo. Viven en los días de mi infancia: las tardes después del colegio en su casa, las conversaciones sobre fútbol, los almuerzos en su compañía.

## Índice

|   |    |
|---|----|
| Resumen.....  | 4  |
| Introducción.....   | 5  |
| 1.- Capítulo uno (marco teórico): reconstruir una polémica: hacia una nueva definición de la autoficción..... | 8  |
| 1.1.- La escena de una polémica.....  | 8  |
| 1.2.- La autoficción como efecto.....   | 11 |
| 1.3.- La lectura política de la autoficción.....  | 13 |
| 2.- Capítulo dos: Análisis de corpus.....   | 18 |
| 2.1.- El efecto autoocional .....   | 18 |
| 2.2.- Situacionalidad: interrogar el texto social desde un yo situado.....                                    | 25 |
| 3.- Capítulo tres: la historia de los lectores.....   | 37 |
| 3.1.- Escritor, academia y literatura .....   | 39 |
| 3.2.- Los lectores de las clases medias: mercado, educación pública y resistencia..                           | 42 |
| Conclusiones.....   | 48 |
| Obras citadas.....  | 51 |

## Resumen

Me propongo leer críticamente cinco novelas chilenas de los años dos mil (*Bonsái, La vida privada de los árboles, Formas de volver a casa, Visa americana, Camanchaca*) que signaremos como autoficciones, concepto que tradicionalmente ha nominado la realización de un pacto ambiguo e híbrido donde se amalgaman dos pactos distintos de lectura, el novelesco y el autobiográfico. Si bien, tradicionalmente la autoficción se ha entendido como la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista, aquí propondré una reinención del concepto que consistirá en entender la autoficción como un efecto. Estableciendo una categoría, el efecto autoficcional, que no se piensa desde las cartografías genéricas tradicionales y que nos permitirá analizar de mejor manera las posibilidades políticas que este tipo de novelas articulan. A partir del análisis textual, me propongo demostrar que el efecto autoficcional, en la novela chilena reciente, es una posibilidad ético/estética que permite un despliegue ficcional anclando en la noción de situacionalidad, formulación que desarrollaré dialogando críticamente con las críticas de cuño conservador que ven la autoficción, en particular, y las literaturas del yo, en general, como expresiones de un desbordado narcisismo contemporáneo o como formulaciones estéticas que son coincidente con el individualismo que signaría esta época. Por el contrario, para mí, la autoficciones analizadas, a través de la problematización deliberada de los supuestos y la estructura de la ficción, busca articular una novelística situada que interroga el texto social señalando un lugar enunciativo y sin atribuirse la representación de otro.

Conceptos claves: narrativa reciente, situacionalidad, autoficción.

## Introducción

En este trabajo me propongo repensar el concepto de autoficción a partir del análisis de cinco novelas chilenas de los años dos mil: *Camanchaca* de Diego Zúñiga, *American Visa* de Marcelo Ríos y las novelas *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra. Si bien, el concepto de autoficción está lejos de ser un concepto reciente, su origen se remonta a la década de los setenta, todavía no existe consenso sobre qué significa que una novela sea autoficción, pese a ser un concepto muy en boga en los estudios sobre narrativa reciente. Dicho esto, debo agregar que, en mi opinión, el repertorio de definiciones disponibles sobre autoficción sigue siendo insuficiente, ya que se ancla en posiciones conservadoras, que siguen leyendo las narrativas contemporáneas desde cartografías genéricas tradicionales. Asimismo, y debido a una visión tradicional sobre lo político y lo social, la crítica ha acusado, en particular, a las novelas signadas como autoficciones y, en general, a las llamadas narrativas del yo como estéticas despolitizadas e individualistas. Sin embargo, esta generalización debe convivir con narrativas autoficcionales e intimistas donde se expresan claras críticas políticas. Debido a lo anterior, me propongo aportar, en este trabajo, una nueva definición sobre el concepto de autoficción en la cual se supere el debate anclado en las cartografías genéricas tradicionales y que, al mismo tiempo, se haga cargo de las posibilidades y singularidades políticas que este tipo de novela contiene.

En el primer capítulo de este trabajo, *Reconstruir una polémica: hacia una nueva definición de la autoficción*, revisaré las polémicas críticas que se han articulado en relación con el concepto de autoficción. La definición clásica de autoficción se utiliza para signar a aquellos textos donde convergen dos pactos de lectura distintos, por un lado, el pacto autobiográfico, que se sustenta en la comprobación referencial de lo contando y, por otro lado, el pacto novelesco, donde lo contando ha sido liberado de una comprobación en una hipotética realidad ubicada más allá del texto. Este pacto ambiguo, resultado de la hibridación de estos dos pactos de lectura, se expresaría cuando se anuncia un pacto de lectura novelesco, pero este pacto es contradicho por la coincidencia nominal entre autor y protagonista. Asumida esta definición las polémicas se han centrado en si un texto con estas

características debería inscribirse en el género novelesco, en el género biográfico o si, por el contrario, debería considerarse un nuevo tipo de género. Lo que propongo ante este debate es una nueva definición, donde la autoficción no es entendida como una narrativa hilvanada a partir de dos pactos distintos, sino un efecto. Un efecto que no se expresa, solamente, en la coincidencia nominal entre autor y personaje sino en la homologación, total o momentánea, clara o ambigua, entre el narrador protagonista y la imagen de autoría articulada. La imagen de autoría no la leeré como una representación de la vida del autor, sino como la imagen que se diagrama a partir de los textos y paratextos que señalan la autoría de una novela. La homologación entre imagen de autoría y personaje generan ilusiones biográficas, que pueden ser “reales” o ficticias, lo que importa no es saber si estas ilusiones realmente sucedieron, comprobación referencial, que de manera subrepticia, es medular en una lectura que entiende lo autoficcional como la amalgama de dos pactos, sino, más bien, cómo operan dentro del efecto ficcional.

Contradiendo las voces que ven en la autoficción y en las narrativas del yo una estética despolitizada, el efecto autoficcional abre la posibilidad política de una narración situada. Tomando la noción de situacionalidad de Donna Haraway, me propongo demostrar que el efecto autoficcional, a través de los anclajes que generan las ilusiones biográficas, clausura la posibilidad de una lectura alegórica. Como señalo en el primer capítulo una narración en primera persona, atravesada por estas ilusiones biográficas, imposibilita, en mi opinión, una lectura en clave alegórica en la cual el yo deviene en un nosotros o en un ellos. Los vínculos entre el yo y la imagen de autoría circunscriben las posibilidades de la representación. Esto, por supuesto, no es una despolitización de la narrativa, o un ensimismamiento onanista, sino muy por el contrario, cerrada la posibilidad de representar a otros, lo que se abre es un diálogo crítico con el otro, a través de un yo parcial e inacabado que “es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro” (Haraway, 329). Lo que posibilita el efecto autoficcional, siguiendo la noción de situacionalidad de Donna Haraway, es la escenificación de un punto de vista, de una mirada y de una forma de mirar, que realiza un escaneo político sobre la textualidad social representado pero también representándose, no con claridad ni como certeza, por supuesto, pero al menos a manera de esbozo, de posibilidad. En síntesis, al circunscribir la visión, evita la representación de otros, la mirada y representación totalizadora, y, al mismo

tiempo, el narrador se posiciona, toma un lugar, y nos dice desde donde mira, desde donde habla.

En el capítulo dos, *Análisis de corpus*, me propongo demostrar, primero, cómo funciona el efecto ficcional en las novelas ya mencionadas por separado, con excepción, de las novelas de Zambra que las leeré como distintos momentos de una sola novela innominada. En segundo lugar, me propongo analizar cómo las novelas, desde el efecto autoficcional y, por tanto, desde la noción de situacionalidad, despliegan un escaneo político sobre el texto social. En tal sentido, tanto la novela innominada de Zambra como *Camanchaca* de Diego Zúñiga hilvanan un trabajo de memoria sobre los traumas colectivos, desde una mirada situada y localizada socialmente, que desde una epistemología de la parcialidad no escenifica la reconstrucción de una verdad totalizadora ocultada sino, por el contrario, una parcialidad dialógica que interroga críticamente los posicionamientos de algunos devenires colectivos tuvieron ante la conflictividad política que conformó el Chile de posdictadura. En *American Visa*, en cambio, el escaneo interroga y abre posicionamientos sobre las políticas de las identidades y el multiculturalismo desde la diáspora latina en Estados Unidos para, por un lado, denunciar el fracaso de las promesas del primer multiculturalismo y, por otro, posicionar una agencia cosmopolita no elitista.

Finalmente, en el tercer capítulo, *La historia de los lectores*, aprovechando que las historias que se hilvanan en las novelas, cuyos personajes son estudiantes de letras, profesores de literatura, escritores y lectores, tienen una centralidad puesta en la literatura y sus escenarios de escritura y lectura, me interesa interrogar el lugar social que ocupa el discurso literario en las representaciones de las novelas. Y, por sobre todo, pensar este lugar social desde las localizaciones sociales que las novelas articulan. En tal sentido, el lugar de la literatura, en estas historias, es paradójico porque, por un lado, la literatura ocupa un lugar marginal en los escenarios sociales y académicos, pero, por otro, ocupa un lugar gravitante en los terrenos íntimos y personales de los protagonistas.

## Capítulo uno: Reconstruir una polémica: hacia una nueva definición de la autoficción

La escena de una polémica.

En la contraportada del libro *Fils* de Serge Doubrovsky, publicada en 1977, en Francia encontramos lo siguiente: “¿Autobiografía? no. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Faix, 127). En este breve fragmento encontramos el debut en sociedad del espinoso y problemático concepto de autoficción. Como resulta evidente, en el momento mismo de su nacimiento, el concepto se nos presenta como una categoría provocadora y díscola a los encuadres tradicionales –confiar el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje-, si bien, la definición esbozada por Serge Doubrovsky, dada su condición de “manifiesto programático”, es más provocadora que explicativa tiene el innegable acierto de hacer evidente lo más significativo de un concepto que aún hoy – casi cuarenta años después de su irrupción- no termina de petrificarse (de hecho, como veremos, la crítica todavía no se pone de acuerdo en qué decimos cuando decimos autoficción) y esto que aquí he llamado sin nombrarlo “lo más significativo” alude a su condición de concepto contradictorio, que cruza y desplaza fronteras, que junta/problematiza lo que parecía claramente diferenciado, o sea, su capacidad de no ser ni lo uno ni lo otro y permanecer, tozudamente, en un borde ambiguo, un territorio liminar. Un dato interesante es que el texto de Serge Doubrovsky es la respuesta a *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune donde, siguiendo a Jorgelina Corbatta,

Distinguía entre pacto novelesco y pacto autobiográfico señalando como elemento distintivo del segundo la identidad del nombre del autor y del personaje: un autor vuelto sobre sí mismo en un proceso de introspección verídica, capaz de darnos la historia de sus pensamientos, hechos y gestos mediante la elaboración de un relato auténtico de su propia vida (2).

Por tanto, lo que hace Serge Doubrovsky –y signa como autoficción- es proponernos una narración ficticia utilizando las características, que según Philippe Lejeune, definían el pacto autobiográfico.

Esto se logra a través de una coincidencia nominal entre autor y personaje/narrador, articulando un “personaje autor” y confundiendo, deliberadamente, persona y personaje, e “insinuando paradójicamente que este es y no es el autor” (Musitano, 5). Lo interesante es que “el autor ha renacido, luego de proclamada su muerte, no sin contradicciones, como sujeto autobiográfico” (Musitano, 5). Ahora bien, como veremos más adelante, la autoficción se inscribe dentro de la muerte del autor, ya que lo que se restituye no es el autor, en tanto éste sujeto localizable en un hipotético más allá del texto, sino, por el contrario, lo que se articula es “una imagen de autoría” a partir de las marcas textuales presentes en la propia obra.

Si bien, Serge Doubrovsky tiene la virtud de haberle colocado el nombre a una determinada práctica literaria, ésta –temporalmente- precede por mucho su conceptualización, sin ir muy lejos, con el término autoficción podríamos rotular un conjunto de obras que son previas a su formulación como pueden ser, entre muchos otros, algunos cuentos de Borges –por ejemplo, *El Aleph* o *El otro* – o el texto de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971)<sup>1</sup>. El concepto de autoficción más que una propuesta rupturista, es la conceptualización de una práctica creativa de larga data. Asimismo, es importante señalar que la introducción de este neologismo coincide, como lo señala Manuel Abarca, con “un acuerdo general sobre la confusión e hibridación de los géneros en la literatura actual” (6). Y, también, encuentra ecos en la crítica contemporánea a la noción de verdad cerrada, en el giro subjetivista de las artes en general y en el deseo de construir “una imagen ambigua e inestable entre realidad y ficción, entre literatura y vida” (Musitano, 4). Con la intensión de diluir –o, al menos, problematizar/tensar- las fronteras que demarcaban el discurso histórico y ficticio.

Ahora bien, según la crítica tradicional, el valor del concepto de autoficción reside en que intenta señalar la singularidad que habita en aquellos textos híbridos, “mestizos”, donde se amalgaman dos pactos de lecturas distintos, por un lado, el novelesco y, por otro lado, el autobiográfico. Pactos distintos que presuponen, también, exigencias distintas, como lo dice Mario Vargas Llosa de manera provocadora en *El arte de mentir*, “las novelas

---

<sup>1</sup> Sobre este tema véase Amícola, José. "Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)." *Memoria Académica–Olivar*, año 9 (2009): 182-197.

mienten –no pueden hacer otra cosa–” (3), son ficciones y, por tanto, no están atrapadas o exigidas por una comprobación “extratextual” o, para ponerlo en términos aristotélicos, las lógicas de la novela son las de la verosimilitud y no las de la veracidad. En cambio, la autobiografía si presupone una comprobación más allá del texto, en una hipotética “realidad” referencial, “en la autobiografía, autor y narrador se identifican con el protagonista, son la misma persona y, por supuesto, un ser real” (Agustí, 10). Asimismo, la autoficción se distingue del testimonio porque éste está basado en la verdad de los hechos y donde el lenguaje tiene una función referencial. Si seguimos la argumentación de John Beverly expuesta en el texto *Anatomía del testimonio* podemos señalar que, si bien, tanto la autobiografía como el testimonio aluden a una verdad de los hechos, en el testimonio estos hechos están inscritos en una contingencia política. Ahora bien, a la hora de pensar la autoficción tal diferencia no es relevante, porque lo que importa es que, tanto en el testimonio como en la autobiografía, el lenguaje tiene una función referencial. Volvieron a lo anterior, “es precisamente este cruce de géneros lo que configura un espacio narrativo de perfiles contradictorios, pues transgrede o al menos contraviene por igual el principio de distanciamiento de autor y personaje que rige el pacto novelesco y el principio de veracidad del pacto autobiográfico” (Alberca, 6) Para el ya citado crítico español Manuel Abarca la autoficción es un pacto ambiguo en el cual se produce “un choque de pactos antitéticos, que desencadena la perplejidad y ambigüedad al no saber en principio a qué pacto de los dos debemos atender” (6).

Si bien, la autoficción desde su origen mismo como concepto intenta explicar esta amalgama entre lo biográfico y lo novelesco (o mejor dicho, le pone nombre a una posición liminar entre estos dos pactos), las polémicas críticas que ha desatado este concepto no han logrado rebasar las cartografías tradicionales, y la polémica se ha centrado, en parte, en si la autoficción es, finalmente, un tipo de (auto)biografía, que utiliza las herramientas constructivas de la novelísticas; un tipo de novela que despliega su ficcionalización a partir de ciertas experiencias biográficas; o, por último, dada su condición híbrida, deberíamos considerarla como un nuevo género. Por ejemplo, para Alicia Molero de la Iglesia la autoficción es una “ficción biográfica” (4); en cambio, para Anna Agustí es una “nueva línea autobiográfica” (15). Resulta importante mencionar que la circulación de estas obras dentro del mercado editorial ha sido siempre como novela, como ficción, o sin nominación

genérica, pero nunca como autobiografía, aunque, como ya hemos mencionado, tiene la estructuración de una autobiografía.

La autoficcional como efecto.

Debido a lo anterior, lo primero que exige un trabajo sobre la autoficción es una toma de posición ante esta polémica, polémica que se puede sintetizar en la siguiente pregunta: ¿dada o asumida su condición liminar cuál es lugar de la autoficción en la cartografías genéricas/literarias? Lo que quiero proponer aquí es que no entendamos la autoficción como una categoría genérica sino como un efecto, por tanto, no entenderé la autoficción como un “nuevo género” que se define y constituye a partir de una mezcla o amalgama entre los elementos de una supuesta realidad extratextual –lo biográfico- y la ficción –lo novelesco- sino como un “efecto de ficción”. Entender la autoficción como un género en el cual se van yuxtaponiendo la ficción y la biografía, la literatura y la vida, nos tendría que llevar a dilucidar qué elementos de la novela son de la vida o cuáles de la imaginación del autor. Por tanto, de algún modo distinto por cierto, reeditaríamos la figura del autor que, primero, Roland Barthes y, después, Michel Foucault habían clausurado, viéndonos obligado a entrar en ese espinoso y poco productivo camino donde la intencionalidad del autor es la clave de lectura o el enigma a resolver, en este caso, la vida o cómo lo vivió. Por el contrario, debemos tomar el camino de la pluralidad irreductible donde el origen y sentido de las múltiples escrituras es el lenguaje mismo, no para entregarnos al esteticismo que lee el texto en su inmanencia, como de algún modo lo plantearon los formalistas rusos, sino para buscar los derroteros y los vínculos entre texto y (con)texto, pero desde el lenguaje mismo, entendiendo al autor como una función del discurso, como lo señalara Michel Foucault<sup>2</sup>.

Ahora bien, rechazando el componente biográfico que subyace en la conceptualización tradicional de la autoficción ¿Por qué seguir poniendo en circulación este concepto? O ¿Cuál sería su especificidad? Despejado de lado el elemento autobiográfico, en mi propuesta, la autoficción se vuela un tipo de ficción en la cual se articula un efecto específico, este efecto consiste en articular, a partir de los juegos y las problematizaciones

---

<sup>2</sup> En este párrafo aludo a los debates críticos contenidos en los textos *¿Qué es un autor?* De Michel Foucault, del año 1969; y *La muerte del autor* Roland Barthes, del año 1968.

de la “imagen de autoría” –biográfica o no, da igual- y sus vínculos con los personajes de la narración, una “ilusión biográfica” que es impórtate a la hora de interpretar los sentidos de la novela. Por tanto, no es que en la autoficción un autor mescle, de manera deliberada o no, lo hipotética realidad con lo imaginario, sino que a través de gestos, pequeñas señales y marcas va montando una ilusión biográfica que se estructura a partir de cruces y junturas entre el personaje/narrador y la imagen de autoría, este juego puede ser a veces ambiguo, a veces diáfano, sin embargo, la ambigüedad y la incertidumbre suele ser la regla de la autoficciones más interesantes, la perenne posibilidad de que sea como que no sea, en una indeterminación que perfectamente puede quedar inconclusa. Manuel Abarca señala que “la vacilación interpretativa no puede ser infinita, pues al lector le gusta resolver finalmente esa indeterminación de leerlo como novela o como autobiografía, es decir, como un relato ficticio o un relato real” (6/7), según Abarca, en algún momento de la lectura, el lector decidirá leer la autoficción como “un relato autobiográfico bajo la denominación de novela, o puede simular que una novela parezca una autobiografía sin serlo.”(7). La lectura de Abarca, demasiado encasillada en las cartografías genéricas, clausura, bajo el menesteroso argumento del supuesto gusto del lector, la posibilidad de que la ambigüedad llegue hasta lo inconcluso. En mi conceptualización de la autoficción lo inconcluso es completamente factible porque la autoficción no es ése ir y venir entre dos pactos sino las intersecciones y los cruces, continuos y/o discontinuos, entre la imagen de autoría y el personaje/narrador, cruces que producen, lo que arriba llamábamos, “ilusiones biográficas”. Es decir, en la lectura de la obra puede ser que la imagen de autoría coincida exactamente con el personaje, despejando la duda, pero también está la posibilidad que esa coincidencia sea momentánea, que en un momento se niegue y en otro se afirme, dejando el vínculo en una zona de indeterminación. Lo importante de este juego de intersecciones es que los vínculos, precarios o sólidos, sutiles o diáfanos, se den entre la imagen de autoría y el personaje que narra, si el vínculo es con otro personaje, ya no estaremos ante una autoficción, porque lo que importa es que las “ilusiones biográficas” afecten el punto de vista de quien cuenta la historia.

Asimismo, y asumiendo el riesgo de articular un concepto demasiado laxo, sostengo que el efecto autoficcional no solo se logra a través de la manera tradicional en que lo ha señalado la crítica, es decir, cuando se produce una coincidencia, palmo a palmo,

entre el nombre del autor y el nombre del personaje/narrador. Es posible, perfectamente, que los vínculos entre la imagen de autoría y los personajes de la historia sean más sutiles e indeterminados. Llegados hasta este punto hay que aclarar que la imagen de autoría, se articula no solamente con la información depositada en la narración, sino, también, con la información o construcciones depositadas en otros textos, en los paratextos de la novela o, sencillamente, en el espacio público. Por ejemplo, si en la contraportada de un libro se nos dice que el autor estudió periodismo en la Universidad Católica y en la narración el personaje/narrador es un estudiante innominado de periodismo en la misma universidad o en una universidad innominada o ficticia también estamos ante una autoficción, aunque los vínculos entre la imagen de autoría y el personaje/narrador son más oblicuos que la coincidencia nominal; o, por poner otro ejemplo, supongamos que en el libro viene incluida una pequeña reseña donde se nos dice que el autor nació en Valparaíso y debido a su militancia estuvo varios años preso durante la dictadura, y en la historia nos encontramos con un personaje innominado oriundo de Valparaíso y detenido en una cárcel dictatorial. Aquí también podemos hablar de autoficción, caso más complejos son cuando las coincidencias entre imagen de autoría y personajes son desmentidas por el nombre del personaje, sin embargo, aún en estos casos la lectura autoficcional no es descartable, ya que existe la posibilidad de un juego interpretativo en el plano nominativo. No es mi intención, por supuesto, fijar aquí las normas que hacen que una obra determinada sea una autoficción, no se trata de reglas, no podríamos hablar de reglas fijas cuando hablamos de obras que deliberadamente buscan jugar con la ambigüedad, pero si me interesa trazar un principio que define lo autoficcional: el juego, a veces oblicuo a veces diáfano, que traza intersecciones y vínculos que buscan homologar la imagen de autoría y el personaje/narrador.

La lectura política de la autoficción.

Definido lo que entendemos por autoficción, podemos superar el debate sobre cómo clasificarla, definir un corpus y adentrarnos en las lecturas críticas y políticas que se han hecho acerca de este tipo de narrativa. El primer cuestionamiento “crítico” que surge a este tipo de narrativas autofccionales, y en general a lo que podríamos denominar las “literaturas del yo”, con una unanimidad y reiteración que en sí mismas deberían llamarnos

la atención, desde distintos posicionamientos enunciativos –que van desde la crítica literaria académica a la crítica periodística pasando por otros productores culturales- es la acusación de ser una literatura individualista. Manuel Abarca señala que la autoficción “está en consonancia [...] con el individualismo de los creadores actuales” (1). Alicia Molero de la Iglesia, en una afirmación casi calcada, dice que “la mentalidad que anima esta tendencia artística en las últimas décadas está dominada por el individualismo” (1). En el reportaje del diario español *El País*, titulado *El yo asalta a la literatura*, se afirma que estas obras contienen un “tipo de argumento y de narración más acorde a estos tiempos de individualidad” (2). Puesta la etiqueta de individualista viene, con la misma unanimidad y reiteración, la de ser una literatura narcisista. De hecho, otro término que se utiliza para referirse a la autoficción es el de autofricción, por ser una literatura marcada por la búsqueda de una placer onanista, que tiene la virtud, eso sí, de querer ser compartido con otro (Corbatta, 3). No deja de ser llamativo, por supuesto, el mecanicismo reduccionista que se trasluce en estas posiciones, ya que la autoficción se lee como la respuesta o consecuencia estética de un capitalismo transnacional neoliberal. Finalmente lo que hay es una literatura que representa al yo narcisista, encerrado en sí mismo, despolitizado y radicalmente individualista que el capitalismo transnacional contemporáneo ha fabricado. Tiendo a mirar con escepticismo una relación tan mecánica, aunque, sin duda, hay que buscar en los elementos contextuales los marcos de posibilidad que explican el surgimiento y la posterior proliferación de la autoficción.

Sin duda, entre los elementos contextuales y estéticos, que explican la autoficción está el “giro subjetivista” de las artes, los debates epistemológicos que han pluralizado la noción de verdad y han instalado la idea de un constructivismo social radical; asimismo, o como derivación de lo anterior, el carácter autoalusivo y metareflexivo de la literatura contemporánea, atiborrada de juegos que buscan poner a prueba o experimentar con las fronteras del discurso ficcional. Como también “un estado de cultura literaria atravesado por discursos mediáticos en el que el énfasis está puesto en el registro de lo individual y en la tematización de las experiencias personales” (Musitano, 3). Y, por supuesto, y estrechamente vinculado a esto último, el rol que ha jugado la industria editorial en la mediatización del escritor y de su vida como estrategia comercial. Señalar que la autoficción es un tipo de literatura narcisista e individualista, donde hay un yo onanista

centrado en sí mismo, es (des)problematizar el fenómeno y omitir los elementos del pensamiento crítico que están presente en estas literaturas. En mi opinión, dicho abordaje, es un abordaje conservador a la hora de (re)pensar, primero, las significaciones políticas y artísticas de los tonos personales en la literatura contemporánea y, segundo, las maneras de problematizar estéticamente las historicidades y la inherente conflictividad social que atraviesa al cuerpo social. Poner la centralidad en el yo, en una narración que se articula a partir de móviles afectivos y psicológicos, no es un desentendimiento de la textura social, sino, por el contrario, una manera situada de realizar la reflexión. Sin duda, este debate se inscribe en un debate mayor, donde el giro subjetivo de las artes y la literatura se lee como una despolitización de las mismas, ya que las obras, inscritas en este giro –donde, por cierto, están las autoficciones- o no darían cuentas de las conflictividades, o simplemente no podrían ser interrogadas debido a que solo representarían una legítima parcialidad.

Quisiera dar acá una vuelta de tuerca en la reflexión y leer la autoficción como una forma narrativa, que de manera preferente, abre una posibilidad ético/estética de articular, desde la literatura, un punto de vista situado donde se desarrolle lo que Donna Haraway llama la “objetividad feminista”. Es decir, me propongo leer el yo de la autoficción no como un yo onanista e ensimismado sino como un yo situado, que desde esa situacionalidad, interroga la textura social. Ahora bien, ni el yo situado ni el despliegue de una objetividad feminista son lo que definen a la autoficción. Lo que define a la autoficción son las características que desarrollamos arriba, sin embargo, este tipo de novela se vuelve un tipo de narrativa privilegiada para lograr la situacionalidad que requiere la objetividad feminista. Donna Haraway, criticando el relativismo ya que, según ella, éste sería “una manera de no estar en ningún sitio mientras se pretende igualmente estar en todas partes” (329) esboza el concepto de objetividad feminista y la define de la siguiente manera: “la objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos aprender del objeto y de cómo miramos” (327). Para Haraway es “en la política y en la epistemología de las búsquedas parciales donde se encuentra la posibilidad de una búsqueda objetiva” (329). Haraway remarca, insistentemente en su texto, que lo importante de la situacionalidad es el punto de vista, lo que miramos, pero también cómo miramos, por

tanto, la autoreflexión sobre cómo se mira. La situacionalidad implica, necesariamente, la figura del yo.

La autoficción es un marco de posibilidad preferente para la articulación ficcional de un yo situado que posibilita y se define por las búsquedas parciales. Ahora bien, ¿Por qué el yo situado sería una propiedad preferente de la autoficción y no de cualquier relato en primera persona? La respuesta a esta pregunta hay que buscarla en las ilusiones biográficas que se articulan a través de la yuxtaposición u la homologación entre el personaje/narrador –el punto de vista- y la imagen de autoría. Una narración en primera persona, atravesada por estas ilusiones biográficas, imposibilita, en mi opinión, una lectura en clave alegórica en la cual el yo deviene en un nosotros o en un ellos. Los vínculos entre el yo y la imagen de autoría circunscriben las posibilidades de la representación. Lo que, a su vez, clausura un itinerario ficcional en el que se quiere –o puede leerse como un- representar a otros o dar cuenta de una cierta identidad colectiva –como, por ejemplo, una hipotética latinoamericanidad-, en las autoficciones las búsquedas siempre son parciales. Esto, por supuesto, no es una despolitización de la narrativa, o un ensimismamiento onanista, sino muy por el contrario, cerrada la posibilidad de representar a otros, lo que se abre es un diálogo crítico con el otro, a través de un yo parcial e inacabado que “es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro” (Haraway, 329). Como veremos cuando realicemos el análisis de corpus, este yo situado no está ensimismado en sí sino, muy por el contrario, está perennemente interrogando el texto social, sus conflictividades e historicidades, desde un posicionamiento parcial, es decir, desde una política “de la localización, del posicionamiento, y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad, es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional.” (335).

Por último, y considerando el corpus que trabajaremos aquí –*Formas de volver a casa*, *La vida privada de los árboles*, *Bonsái* de Alejandro Zambra, *Camanchaca* de Diego Zúñiga y, por último, *Visa americana* de Marcelo Ríoseco- donde los itinerarios íntimos de los personajes/narradores están marcados por sus vínculos con la literatura –escritores, profesores o estudiantes de literatura-, donde además se da cuenta de procesos formativos vinculados a búsquedas estéticas –*Künstlerroman* – en mi análisis me propongo interrogar

el lugar social que ocupa la literatura en las novelas. En el entendido, que la autoficción se vuelve una herramienta destacada para la experimentación metaficcional, donde opera “la autorreflexividad como fundamento artístico, el enmascaramiento como procedimiento narrativo y la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su literatura” (Molero de la Iglesia, 13). Quisiera demostrar en mi análisis que en la autoficción, no solo hay una reflexión sobre los aspectos formales y técnicos de la literatura, sino también una reflexión sobre el lugar social del discurso literario, o sea, no solo una reflexión metaficcional sino, también, metaliteraria.

## Capítulo dos: Análisis de corpus

Efecto autoficcional.

En *American Visa* de Marcelo Rioseco nos encontramos con un joven poeta chileno, oriundo de Concepción, que viaja a Estados Unidos a realizar estudios de posgrado en literatura latinoamericana motivado por su interés en desarrollar una carrera académica y por la intención de darle continuidad a una relación amorosa que tiene con una estudiante norteamericana de intercambio en Chile. En esta novela encontramos la definición tradicional de autoficción, es decir, la coincidencia nominal entre autor, Marcelo Rioseco, y protagonista de la narración, Marcelo. Asimismo, un conjunto de coincidencias biográficas entre la imagen de autoría articulada y el personaje. Marcelo Rioseco, al igual que el protagonista, emigró a Estados Unidos para desarrollar una carrera académica y tiene a Concepción como su ciudad de nacimiento.

El efecto autoficcional, en *American Visa*, se enmarca en una narración que a través de un tono desencantado e irónico, con intenciones de comicidad, busca realizar una crítica descarnada al espacio universitario norteamericano, en particular, a los modos de lectura de los llamados *estudios* (estudios de género, subalternos, poscoloniales) que, como profundizaremos en el siguiente capítulo, desde los propios departamentos de literatura, desplazan a la literatura del centro del debate académico para poner, en su lugar, debates epistemológicos y teóricos. Este enmarque autoalusivo atiborra la narración de guiños explícitos a los debates críticos, especialmente, en los relacionados con las fronteras entre ficción y realidad, y los límites de los géneros. En tal sentido, *American Visa* narra la historia de su escritura, complejiza el efecto autoficcional desdoblado la autoría y parodia los límites entre el género del testimonio y la novela.

*American Visa* se presenta a sí misma como *work in progress* en el cual las acciones que se narran van sucediendo al mismo tiempo que la historia se escribe. La historia de la escritura, también, hace explícitas las dudas que acompañan al proceso, aludiendo incluso a los silencios, lo no contando: “las cosas que contaron Frank y John esa noche no las podría imaginar nadie. Unas eran increíbles, otras espeluznantes. [...] John me pidió que no las pusiera en la novela por consideración hacia Frank [...] Prometí no escribir

nada de lo que había escuchado allí esa noche. Y Simón tuvo que hacer lo mismo” (128/29).

La historia parte en Chile con los preparativos del viaje, la instalación en EEUU, la ruptura con la pareja norteamericana, las clases en la universidad donde conoce a Simón, un compañero de programa argentino, con el cual abandona la universidad y se lanza a un viaje, con otros personajes, a través de las carreteras estadounidenses. La aparición de Simón produce un desdoblamiento de la autoría de Marcelo, *American Visa* se vuelve una novela escrita a dos manos. Marcelo lee su manuscrito, encuentra errores, y dice “Estas cosas pasan porque Simón corrige esta novela de noche y con sueño” (194). Al principio, Marcelo escribe; Simón corrige con desprolijidad, no obstante, su corrección va tomando más protagonismo: critica, borra, censura, agrega. El desdoblamiento de la autoría busca desdibujar la figura del yo. Un yo que, por un lado, se inscribe en la ilusión biográfica y que, por otro, se desdobra para ponerse en duda a sí mismo.

Marcelo define su escrito como un testimonio; también, en ocasiones, como novela. El narrador remarcar reiteradamente que lo que cuenta es verídico, las acciones narradas acontecieron verdaderamente en una realidad extratextual, tal cual las narra, sin embargo, luego parodia sus propias afirmaciones:

Para mí que se lo inventa todo. Total, como yo transcribo lo que dice y después él lo corrige, no hay manera de saber si la versión final de la novela es fidedigna. Esto lo hacemos inconscientemente para demostrar que el testimonio es más ficticio que el socialismo de Chávez. Si adivina quién es “yo” cuando digo “yo”, le doy un año de té Supremo gratis, jabón Popeye que lava más blanco y mejor y quince días de vacaciones en Kabul (215/216).

Sin embargo, la interpretación no se clausura, ya que señalado esto se sigue insistiendo en la ilusión biográfica de lo contado. Simón clasifica el manuscrito, en un tono irónico que busca poner en duda su calidad, como una novela testimonial “porque por ahí había leído que en esas novelas lo que interesa es la “sinceridad” y no “la calidad”. Simón tenía pasta de crítico literario. Juró que todo lo que se decía en ella era verdad y que la novela se escribía mientras nosotros viajábamos” (228). Las alusiones al registro testimonial, al igual que el registro autobiográfico, buscan reforzar la ilusión biográfica, la posibilidad de que lo

narrador tenga, o haya tenido, una contraparte en la hipotética realidad que está más allá del texto.

En *Camanchaca*, también, encontramos un *Road Story*, sin embargo, en este caso, el escenario de la narración no son las carreteras estadounidenses sino las carreteras que comunican el norte chileno con la ciudad peruana de Tacna. El protagonista es un joven veinteañero, que vive y estudia en Santiago, con la madre, pero que es originario de Iquique, lugar donde vive su padre y abuelo; la narración se articula a partir del viaje que realiza el joven con su padre hacia Tacna para realizarse un tratamiento dental. La historia del viaje, no obstante, en el trascurso de la narración es cortada y yuxtapuesta por historias que expresan la memoria anterior al viaje, articulando una narración fragmentaria y minimalista, donde el presente de la historia es invadido por las dudas y los silencios del pasado. Un pasado cargado de elementos no aclarados debido a un irresuelto y oscilante accidente, la muerte del tío Neno, con sus plurales secuelas –entre las que se cuentan el fracaso familiar, la ruptura de los padres-, que se escenifica como el hecho traumático que la memoria busca despejar. Memoria que, como veremos más adelante, no logra atravesar la fibrosa espesura de los silencios y las verdades a medias.

El efecto autoficcional se manifiesta, en *Camanchaca*, de diversas maneras. La imagen de autoría articulada, Diego Zuñiga, al igual que el protagonista, nació en Iquique, pero vive y estudió en Santiago, en la Universidad Católica. Y estudió, como el protagonista, periodismo:

Estudiaba periodismo, quería trabajar en una radio. Quería tener un programa sobre fútbol o sobre entrevistas. [...] postulé y entré. Le conté a mi papá y me felicitó. Cuando le dije que debía pagar la matrícula me dijo que no tenía plata. Tampoco para pagarme la mensualidad. Tuve que postular a distintas becas. Por suerte me las dieron todas (24).

En la cita, además, de fijarse un vínculo entre la imagen de autoría y el protagonista también se señala el lugar social desde el cual se enuncia, la clase media. Grupo social desde el cual puede ingresar al sistema de educacional formal, pero cuyo ingreso depende, en gran parte, de las ayudas económicas del Estado. El efecto autoficcional se ve reforzado por el tono intimista de la narración y de la trama, porque el hecho traumático que la

memoria busca despejar se inscribe en el ámbito familiar. También se refuerza el efecto autoficcional a través de la narración en primera persona, un yo hablando sobre su propia historia, representándose a sí mismo y a su familia. Intimidad que deja sus marcas en la escritura, en *Camanchaca*, la narración fragmentaria toma el formato de un diario personal e íntimo: una escritura cuyo lector imaginario es el propio escritor.

En las novelas de Alejandro Zambra –*Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*- no encontramos una coincidencia nominal entre la imagen de autoría articulada y los protagonistas de las novelas. Sin embargo, existen coincidencias entre la trayectoria biográfica de los personajes y la imagen de autoría. Todos los personajes principales, al igual que la imagen de autoría, son escritores y son o fueron estudiantes de literatura de la Universidad de Chile. Si bien, en el caso de las novelas de Zambra, podríamos esgrimir como opera el efecto autoficcional en cada una de las novelas por separado, aquí me propongo realizar una lectura de conjunto de las obras señaladas, por lectura de conjunto no me refiero a realizar una lectura que defina de manera global la poética de Zambra (si es que hipotéticamente aquella poética existe de manera global) sino, más bien, leer sus tres novelas como distintos momentos de una sola novela innominada donde se da cuenta del proceso formativo de un escritor - *Künstlerroman* -, en el cual se va dando cuenta de las búsquedas estéticas que éste realiza<sup>3</sup>. Esto implica interpretar, también, a los tres protagonistas –Julio en *Bonsái*, Julián en *La vida privada de los árboles* y, por último, al personaje innominado de *Formas de volver a casa*- como distintos momentos dentro del proceso formativo de un solo personaje innominado.

---

<sup>3</sup> Francisco Plata, en su tesis doctoral, señala que se puede entender el *Künstlerroman* “como una variedad del *Bildungsroman* que narra la formación y desarrollo de la sensibilidad artística del protagonista” (25). Sobre el *Bildungsroman* Mijaíl Bajtín, en su texto *La novela de educación y su importancia en la historia del realismo*, señala que su valor descansa en que “el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico” (214). A diferencia de la novelas de formación anteriores donde la transformación del protagonista era un cambio de índole biográfico en un mundo donde todo permanecía estático, en el *Bildungsroman* “el desarrollo del hombre tiene un carácter diferente [...] el hombre se transforma junto al mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo”.

La característica de esta novela, según Lukács, reside en que “el tipo de personalidad y la estructura de la trama están determinados por la condición necesaria de que una reconciliación entre interioridad y realidad, aunque problemática, es de todas formas posible (130). En este “reconocimiento de la discordancia entre la interioridad y el mundo” (134) reside, según Lukács, el carácter pedagógico de este tipo de novela.

Julio, el protagonista de *Bonsái*, es el aspirante a escritor, el poeta en ciernes o secreto, que transcribe o imagina que transcribe la novela de otro. Gazmuri es un escritor que ha vivido el exilio y ha escrito “seis o siete novelas que en conjunto forman una serie sobre la historia chilena reciente” (63) que le encarga a Julio que transcriba su última novela “porque escribe en papel y no le gustan los computadores” (70). “Julio está dispuesto, incluso, a trabajar gratis [...] le parece un privilegio tomar café y fumar cigarrillos negros con Gazmuri” (66) pero ante la pregunta de “¿cuánto piensas cobrarme?” (66) formulada por Gazmuri responde cien mil pesos “ha dicho cien mil pesos, como antes ha dicho buenos días, maquinalmente” (66). A la mañana del día siguiente de la junta con Gazmuri, Julio, que pasó la noche con María su vecina y fugaz amante, recibe una llamada de Gazmuri donde le dice “La señorita Julia, de Editorial Planeta, me cobra cuarenta mil pesos por la transcripción” (72). Llega a su fin el trabajo con Gazmuri, sin embargo, Julio le cuenta a María que “me llamó para confirmarme que esta misma tarde comenzamos con Bonsái. Así se va a titular la novela: Bonsái” (73). De esta forma comienza a escribir Bonsái, simulado o imaginado que escribe la novela de otro, escritura que irá compartiendo con María pero sin contarle que, en realidad, la historia es suya. Georg Lukács, en *La teoría de la novela*, nos plantea que en las novelas de formación - Bildungsroman - se narra la negociación que se da entre un yo y el mundo, la “reconciliación entre interioridad y realidad, aunque problemática, es de todas formas posible” (130). Negociación que termina construyendo, no sin problemas por cierto, un lugar para el yo en el mundo. La idea de Lukács es concordante con el inicio del proceso formativo en la novela de Zambra, donde se nos presenta un yo que se oculta, que transcribe, que escribe en nombre de otro. En definitiva, un yo que no ocupa ningún lugar en el mundo.

En *La vida privada de los árboles* el autor ficticio ya no necesita imaginar que transcribe la novela de otro, se hace cargo de una búsqueda estética autónoma, escribe porque quiere escribir. No obstante, como nos dice el narrador, es un “escritor de domingo. Hay semanas en que trabaja la mayor cantidad de tiempo posible [...]. Lo normal, en todo caso, en temporada baja, es que postergue sus ambiciones literarias para los domingos, así como otros hombres destinan el domingo a la jardinería” (27). Asimismo, se dan señales de que la novela que escribe Julián es *Bonsái*: “la imagen primera es la de un hombre joven dedicado a cuidar un Bonsái. Si alguien le pidiera resumir su libro, probablemente

respondería que se trata de un hombre joven que se dedica a cuidar un Bonsái” (28/29). También se juega con la posibilidad de que Julián, al escribir *Bonsái*, esté escribiendo, en verdad, su propia historia y no una historia ficcional o mejor dicho ficcionalizando su propia vida aludiendo, irónicamente, a la coincidencia nominal entre autor y protagonista:

Se llama Julián pero debería llamarse Julio —es una historia inverosímil y sin embargo verdadera: pensaban llamarlo Julio, ése fue el nombre que pronunciaron ante el oficial del registro civil, pero él escuchó Julián y escribió Julián en la partida de nacimiento, y los padres no pidieron la rectificación, pues en aquellos años hasta un oficial del registro civil merecía un respeto y temor irrestrictos (72).

La posibilidad de que *Bonsái* sea una novela autoficcional escrita por Julián se refuerza, también, con otros elementos como, por ejemplo, la semejanza en las descripciones física de los personajes, el hecho de que Julián cuide un bonsái, su adicción al cigarro, y, por último, que Julio sea un estudiante de literatura y Julián sea, precisamente, un profesor *part time* de literatura en diversas universidades.

En *La vida privada de los árboles*, también, se abre la posibilidad interpretativa de que Julián sea, al mismo tiempo, el personaje innominado y el escritor de *Formas de volver a casa*. Julián, recordando su infancia, reflexiona “definitivamente ha perdido el tiempo con su idea fija de los bonsáis. Ahora piensa que el único libro que sería valioso escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro licito, necesario” (68). Después, siguiendo la reflexión, se nos entregan algunas ideas de cómo debería ser ese libro, que son, precisamente, las características de *Formas de volver a casa*:

Mucho mejor hubiera sido. En lugar de encender una imagen muerta debió describir vidas como la de ese niño de 1984. En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares. Piensa en una novela de sólo dos capítulos: el primero, muy breve, consiga lo que ese niño por entonces sabía; el segundo, muy largo, virtualmente infinito, relata lo que en aquel tiempo ese niño no sabía (70).

Si bien, *Formas de volver a casa* tiene más de dos capítulos, su narración se escinde en dos planos, con las características que se anuncian en la cita: por un lado, la historia del proceso de escritura y del escritor que rememora su infancia; por otro, la historia del niño de los

años ochenta, que es la historia que escribe el escritor-personaje, la novela dentro de la novela. La posibilidad de pensar a Julián –y, por tanto, también a Julio– como le personaje innominado de *Formas de volver a casa*, también, reside en la semejanzas del origen, la emergente clase media de los años setenta y ochenta. Cuando Daniela, la hija de la pareja de Julián, lee la novela que su padrastro ha escrito, el narrador nos señala:

Es una historia de amor, nada demasiado particular: dos personas construyen, con voluntad e inocencia, un mundo paralelo que, naturalmente, muy pronto se viene abajo. Es la historia de un amor mediocre, juvenil, en la que reconoce a su clase: departamentos estrechos, verdades a medias, automáticas frase de amor, cobardía, fanatismo, ilusiones perdidas y luego recuperadas – los bruscos cambios de destino de quienes suben y bajan y no se van y no se quedan. Palabras veloces, que anticipan una revelación que no llega (103).

El personaje innominado de *Formas volver a casa* retrata su infancia en las villas de Maipú: “Hablamos sobre Maipú, sobre la idea chilena de villa, tan distinta a lo que se entiende en Argentina o en España. El sueño de la clase media, pero de una clase media sin ritos, sin arraigos.” (156-57). Una clase media emergente, conformada por familias sin historia, sin muertos ni libros, familias que en sus villas, de calles con nombres de fantasía, “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” (23). En *Formas de volver a casa* tenemos un escritor-personaje que vuelve a su propia infancia, a sus andanzas y calles, para a partir de esa memoria, de esa vivencia, escribir una novela que indague, tal como lo quería hacer Julián en *La vida privada de los árboles*, precisamente, en “lo que en aquel tiempo ese niño no sabía” (70). Por tanto, la novela que hay dentro de la novela, en *Formas de volver a casa*, se sustenta en la ilusión biográfica, si en la narración se nos describe el proceso de escritura de una novela sobre la memoria chilena reciente, con su abanico de dudas y dilemas éticos, el registro que se decide usar para este ejercicio de posmemoria<sup>4</sup> –entendiendo por este término aquellas obras que narran la memoria de los hijos – es el de la autoficción.

---

<sup>4</sup> El concepto de posmemoria, acuñado por Marianne Hirsch, busca indaga en la perdurabilidad de las secuelas y posiciona la voz no de aquellos que fueron los actores del hecho traumático sino de la segunda

Si leemos, como he propuesto aquí, las tres novelas de Alejandro Zambra como una sola novela en la cual se describe el proceso formativo de un escritor el efecto autoficcional se desdobra. Por un lado, está el efecto autoficcional articulado desde la imagen de autoría, Alejandro Zambra, y el personaje innominado de la novela única: el estudiante de literatura, el transcriptor, el profesor universitario, el escritor, la infancia en Maipú. Por otro lado, está, también, el efecto autoficcional articulado a partir de los propios personajes, porque las dos novelas que escribe el escritor-personaje –*Bonsái* y la novela dentro de la novela en *Formas de volver a casa*- son novelar articuladas en base a las ilusiones biográficas. Finalmente, esta novela única no solamente es una autoficción, sino que narra, precisamente, la escritura de dos autoficciones.

Situacionalidad: interrogar el texto social desde un yo situado.

El lugar social desde donde se realizan los procesos narrativos es la clase media chilena, ya sea para, como en el caso de la novela innominada de Zambra y en *Camanchaca* de Diego Zúñiga, articular una memoria personal y política sobre los traumas nacionales o, como en el caso de *American Visa*, para narrar la experiencia en la diáspora latina en EEUU. Quien narra realiza una localización social, dejando en evidencia los imaginarios y, de algún modo, las experiencias y aspiraciones en circulación. Ahora bien, las narraciones no articulan una representación global o generacional de la clase media sino, por el contrario, una parcialidad dialógica. Lo que posibilita el efecto autoficcional, siguiendo la noción de situacionalidad de Donna Haraway, es la escenificación de un punto de vista, de una mirada y de una forma de mirar, que realiza un escaneo político sobre la textualidad social representado pero también representándose, no con claridad ni como certeza, por supuesto, pero al menos a manera de esbozo, de posibilidad. Articulando un yo situado, que mostrándose oblicuamente, señala dónde estamos y dónde no, ocupa un lugar, circunscribe la visión. No estamos ante una visión panóptica –donde el que mira puede verlo todo, sin ser visto- sino ante una visión situada, que esbozando confusamente la siluete de quien mira, imposibilita la lectura totalizadora: así o así son o fueron las clases medias. El efecto autoficcional, y su tono íntimo, construyen una representación dubitativa, insegura, donde

---

generación, que sin haber sido actores del hecho, se tienen que hacer cargo de sus secuelas. Véase *Tiempo pasado* de crítica argentina Beatriz Sarlo.

lo representado se circunscribe al punto de vista –que como todo punto de vista puede ser afirmado o contradicho, por otras visiones-, y no una representación totalizadora, pero tampoco una parcialidad puramente subjetivista. El punto de vista es, sin duda, una codificación personal, pero alude a la visión, a algo que miramos y que otros también pueden mirar. Por esto, la autoficción no es una estética celebratoria –o resultado natural- del individualismo despolitizado, como han señalado algunos críticos<sup>5</sup>, sino un instrumento para expresar una visión situada, una parcialidad, como aportación a un dialogo crítico. Como pretendo analizar ahora, las autoficciones que componen este corpus, están lejos de ser las narraciones de un yo onanista y despolitizado, sino distintos posicionamientos respecto de las conflictividades que cruzan y conforman el cuerpo social.

En *American Visa* nos encontramos con Marcelo, un escritor en ciernes, que viaja a Estados Unidos para desarrollar allá una carrera literaria y académica. La novela evidencia, sucintamente, los cambios que se han vivido en los horizontes y marcos de referencias dentro del campo cultural: el viaje a Paris, que si bien es una experiencia vinculada al siglo XIX, todavía se podía rastrear en los escritores del *boom*, hoy el territorio es otro, Estado Unidos; asimismo, si tanto los escritores del siglo XIX como los del *boom* buscaban en el periodismo un espacio donde poder vivir de la escritura y complementar su trabajo artístico, en la actualidad el espacio donde el escritor busca posicionarse es la academia. Este esfuerzo de desplegar carreras creativas, de ser escritor de ficción, localizándose en los espacios académicos es un esfuerzo, que como veremos en el siguiente capítulo, Marcelo lo comparte con otros escritores de su generación y localización social.

La localización social del protagonista es una clase media tradicional portadora de los discursos mesocráticos que entiende su ingreso en el sistema educativo formal como una manera de ascender socialmente o de, al menos, mantener su posición en el entramado de la jerarquía social: “cuando era adolescente, mi mamá me solía repetir que estudiara en la universidad porque de otra manera sería un “don nadie”” (94). El protagonista sigue el guion de la clase media, estudia en la universidad, sin embargo, su opción por la literatura complica el mecanicismo que entiende el espacio universitario como el lugar desde donde se reparte exitosamente las posiciones económicas y sociales. El viaje hacia Estados Unidos

---

<sup>5</sup> Cuando digo “algunos críticos” aludo a los debates críticos expuestos en el primer capítulo.

se presenta como una posibilidad de seguir, al mismo tiempo, el guion clasemediero y la vocación por la literatura, cuando Marcelo está postulando a la beca en Estados Unidos le explica el sentido de las becas a su abuela, que en su imaginario clasemediero las entiende como un beneficio para los sectores más precarizados, desde esta dirección: “No, abueli, no son para los pobres, sino para los que quieren estudiar poesía y son buenos alumnos” (94). En tal sentido, Catalina Forttes en una ponencia presentada en el seminario *Crisis, naufragio y deriva en la alborada del nuevo siglo* señala sobre *American Visa* que el espacio americano se presenta para el intelectual y artista como un lugar atractivo para desarrollar proyectos creativos “alejados de las precariedades y clasificaciones sociales restrictivas. Estados unidos también atrae [...] como un espacio donde las intensidades son distintas a la de los universos periféricos”<sup>6</sup>. Todo esto facilitado por una cultura latinoamericana, que desde mediados del siglo pasado, ha incorporado dentro de sus referencias la cultura juvenil de cuño norteamericano -el cine de Hollywood, el rock, la generación beat -.

En el transcurso de la narración, una vez instalado en Estados Unidos, Marcelo se termina desencantando del espacio universitario norteamericano, tanto del programa en el que está inscrito, donde los modos de lectura de *los estudios* son hegemónicos, como de sus compañeros: “estudiantes de literatura que se pasaban los fines de semanas cantando en bares con karaoke, bebiendo cerveza barata y quejándose de que en el programa de posgrados los hacían leer demasiados libros” (157). El desencanto y distanciamiento del espacio universitario producen que deje la universidad y tome la aventura carretera, pero también –lo más importante- una sociabilidad distinta donde se visibilizan las tensiones de la multiculturalidad norteamericana. Marcelo cuando llega a Estados Unidos deja de ser chileno y pasa a ser signado como latino, tan latino como un mexicano o un colombiano, en un proceso de radical homogenización del otro que despliega la mirada americana. Ahora bien, las construcciones estereotipadas y la desconfianza no es solo un problema de los latinos ni de la mirada americana:

---

<sup>6</sup> Esta ponencia, titulada *Estados Unidos entre la ficción literaria y la fantasía clasemediera: la experiencia migratoria en American Visa de Marcelo Rioseco y Memory Motel de María José Viera- Gallo*, fue leída en la mesa *En tono personal: giros íntimos, narrativas de los hijos y autoficción* el día 29 de octubre del 2014 en el Campus Sausalito de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Viña del Mar.

“los hindúes con las hindúes (allá ellos con un inglés que no se entiende), los chinos con las chinas, los blancos con las blancas, los bien blancos con las bien blancas, [...] los negros con las negras. Corrección: los afroamericanos y las afroamericanas. Segunda corrección: el taxista que me lleva al aeropuerto [...] que es ciento por ciento africano, me corrige cada vez que hablamos del tema: No se equivoque. Ellos son “Black Americans”. De africanos no tienen nada. Yo soy africano” (126/27)

Estados Unidos, el país donde todos eran tercera generación, se presenta en la novela como un lugar donde las promesas igualitarias del primer multiculturalismo han fracasado, más que una mixtura multicultural lo que hay es una textura abigarrada donde, sin bien, los diferentes grupos e identidades conviven lo hacen sin juntarse y en permanente tensión. En este escenario donde las identidades conviven remarcando sus diferencias Marcelo propone una identidad cosmopolita para la diáspora latinoamericana:

Guillermo Gómez-Peña, habla en inglés como prueba de que la cosa del *border* y la transculturización les afectó en serio. Que su arte es resistencia, dicen. ¿Resistencia a qué? A USA no será, porque aquí sus shows son grito y plata. [...] Venir a vivir a USA es bueno, agringarse es malo. Repita esto tres veces antes de acostarse. Y yo me pregunto: ¿y para qué quiero seguir siendo chileno toda la vida? ¿De qué me sirve ser chileno? Ah, es mi país. ¿Y no era que uno es del país donde mejor se siente? [...] ¿No será mejor ser de todas partes y dejarse de nacionalismos chimbo? (210/11).

En la novela, finalmente, se señala a la amistad como el vínculo solidario y político que sustenta este cosmopolitismo, la amistad con Simón, el personaje argentino, pero también la amistad que vincula a todo el grupo que viaja por las carreteras estadounidenses, grupo donde hay tanto gringos/as como latinos. La posición de Marcelo, atendiendo su localización, encuentra ecos en los que propone Silvano Santiago en el ensayo *El cosmopolitismo del pobre* cuando señala que grupos no elitistas y, más bien, marginalizados en el desarrollo de los proyectos nacionales han ido desarrollando una posición cosmopolita en los países periféricos como resultados de las emigraciones y encuentros con la cultura metropolitana que han posibilitado las mecánicas de desarrollo

del capitalismo transnacional, sin duda, el viaje de estudio, como lo explicita Silvano Santiago en su ensayo, son parte de esta dinámica que posibilitan un cosmopolitismo no elitista.

En *Camanchaca*, como ya señalábamos, la práctica de memoria busca arrojar algunas luces sobre un hecho traumático invisibilizado por el silencio de sus protagonistas. Por supuesto, la (re)visión del trauma no tiene como propósito reconstruir el hecho en su inmanencia sino, más bien, (re)significar sus consecuencias, los daños colaterales. El protagonista es hijo de un proyecto familiar quebrado, con un padre que intenta reconstruir su vida, emprendiendo otro proyecto familiar y una madre que es una calamidad psicológica, completamente derrumbada por la experiencia traumática, que la ha arrastrado a una neurótica soledad y al incesto. El hecho traumático es el accidente, con resultado de muerte, del tío Neno, que por lo que se deja entrever en la narración fue atropellado por el papá del protagonista: “el tercero fue un BMW 850i, azul marino, del año 1990, con el que mató a mi tío Neno. El cuarto es una camioneta Ford Ranger, color humo, en la que vamos atravesando el desierto de Atacama” (11). Luego del accidente, en un gesto que guarda similitudes con lo vivido por las víctimas del golpe militar, el protagonista y la madre dejan Iquique, se “(auto)exilian”. El silencio que había inscrito al hecho traumático en el olvido se rompe cuando el protagonista, simulando el ejercicio periodístico, comienza a realizar una serie de entrevistas a la madre, en una de esas entrevistas el accidente aparece, pero apenas aparece se señala la importancia de mantenerlo oculto:

La noche en que me contó la historia casi no pude dormir. Me quedé pensando en mi prima, que tenía menos de un año cuando sucedió todo. Me pregunté qué pasaría si le contara la verdad. Cuál sería su reacción. Quizás matar a mi papá. Eso pensé. [...] Pero mi mamá insistió en que guardara silencio, en que las cosas ya no iban a cambiar. Está bien, dije y cerré los ojos. Esa noche soñé con mi papá (56).

El silencio es mantenido por una enmarañada red de complicidades donde, de alguna u otra manera, todos los adultos de la historia están involucrados. La actitud de los personajes adultos parece quedar condensada en la siguiente afirmación de la madre: “en una de las entrevistas ella me diría que es mejor no recordar nada” (36). El crítico Diego Rojas ha señalado que la condición del narrador en *Camanchaca*:

Es la de un trasplantado, pues, hasta cierto punto, sufre material y emocionalmente el haber sido un daño colateral y no gozar de mayor poder de decisión en su destino. Sólo le queda asumir y aceptar el mundo tal cual los que lo antecedan lo han dejado o van construyéndolo a su alrededor; las causas las intuye o sólo incipientemente puede vislumbrarlas dada la ignorancia y desinformación a la que ha sido sometido por los escamoteos premeditados de los adultos (11).

El viaje con el padre por la carretera, al igual que todas sus relaciones familiares, está atiborrada de silencio, de cosas que se piensan pero no se dicen, que quedan suspendidas esperando la palabra. El silencio del padre, el silencio de la madre, el propio silencio del hijo, el silencio es la complicidad de todos: “Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar” (60). Los silencios son muchos, entre ellos, el deseo de romperlos. Como afirma Lorena Amaro en el viaje carretero con el padre se esconde el “silencioso anhelo del personaje de desvelar los misterios que lo rondan y sobre los cuales él también procura no hablar. Los secretos son varios [...] todas heridas que el protagonista parece entender en su devastación, pero sobre las cuales no logra articular un discurso.”(27). El final de la novela, el lugar donde uno esperaría que los silencios se retiraran para darle lugar a las palabras, termina reafirmando el mutismo de los personajes:

Durante el viaje no volvemos a hablar. Es tarde. Cruzamos el desierto entre sombras y neblina. Me acerco a la ventana. Veo mi reflejo. Veo a mi papá. Intento observar las estrellas. Pero no se ve nada. Es la camanchaca, dice mi papá. Yo lo observo de reojo. Él conduce a ciento cuarenta kilómetros por hora. Cierro los ojos. Y los veo en la carretera, ahí, tendidos en la carretera. Los cuerpos. Niños y viejos. En mitad de la carretera. Los veo en la mitad del desierto, y mi papá los esquiva, acelera y los esquiva. (120)

El silencio y los cuerpos, de niños y viejos, en la carretera, sin duda, nos remite a nuestra historia reciente como también, en el contexto de la historia, al accidente del tío Neno, y a las mujeres asesinadas por el psicópata de Alto Hospicio, hecho al que la novela se refiere en algunos pasajes<sup>7</sup>. Los cuerpos en la carretera escenifican a los muertos signados por el silencio, olvidados. El juicio político que esconde la escena es evidente: el

---

<sup>7</sup> La última novela de Diego Zúñiga, *Racimo*, publicada hace pocas semanas se basa en estos asesinatos.

hijo, sin capacidad de articular un discurso, mira al padre esquivar los cuerpos y acelerar por la carretera. Tanto Lorena Amaro como Diego Rojas proponen leer *Camanchaca* como una novela de posdictadura, al respecto Lorena Amaro, citando al crítico italiano Dario De Cristofaro, señala que “la niebla a la que alude la novela esconde la realidad, como lo hace el propio régimen político, que oculta la violencia impune de la dictadura. Él establece la relación entre el misterio familiar -quizás no más grande o más tremendo que otros-y la falta de verdad que atañe a toda una comunidad” (28).

Lorena Amaro, también, señala sobre la escena final que “el padre, lejos de horrorizarse, prosigue su camino arrollador. Autos, compras, películas de acción: el mundo del padre, que debiera ser el de la madurez y el ejercicio de la ciudadanía se inscribe con facilidad en las lógicas del mercado, dejando un reguero de cadáveres” (31). Es posible pensar lo que señala Lorena Amaro, a la luz de la localización social de los personajes. En el libro *Historia de Chile, tomo II*, de Gabriel Salazar y Julio Pinto, en un tono donde, en mi opinión, se confunde lo “crítico” con el desdén de un cierto paternalismo letrado, se describe a las clase medias emergentes como una clase sin un discurso propio que la (re)signifique en el pasado y absorba en el frenesí consumista del Chile neoliberal y amnésico. Son el caso prototípico de una ciudadanía construida a través del consumo, y ya no a través de la participación y la deliberación política. Un grupo social donde, como decía la cita de la novela de Zambra que ya utilice arriba, “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” (23). En lo que parecen estar de acuerdo las distintas representaciones sobre la clase media emergente es en la imposibilidad de articular un discurso –de hablar, tomar la voz- y en el gesto cómplice de desentenderse de los posicionamientos político, del ejercicio ciudadano. La novela de Zuñiga, la novela del hijo que va de copiloto mirando como el padre acelera y esquiva cadáveres, puede ser leída, desde esta perspectiva, al igual que la novela de Zambra, como un ejercicio de memoria, sin duda, pero sobretudo como un alegato por la ciudadanía, que denuncia la complicidad del silencio.

En la novela innominada de Alejandro Zambra<sup>8</sup>, como señalábamos, se escriben dos novelas: la primera, sobre un amor juvenil; la segunda, sobre la memoria reciente. Ahora bien, el problema de la memoria y, en particular, el problema de cómo escribir sobre ella atraviesa toda la novela. El proceso formativo del escritor-personaje se inicia transcribiendo las novelas de un autor que se ha hecho cargo de la memoria reciente, Gazmuri, y termina cuando el protagonista despliega una búsqueda estética cuyo propósito es contar ahora la memoria propia. Gazmuri, el escritor que contrata al protagonista como transcriptor, representa a los intelectuales que rearmaron el campo cultural en la posdictadura y que están autorizada para contar y, de algún modo, administrar nuestra memoria reciente. Su legitimidad descansa en la dimensión testimonial de su narrativa, como señala el propio Alejandro Zambra:

Gazmuri es una voz autorizada, legitimada por su experiencia y por la recepción de sus libros en el ambiente académico, que es donde Julio se mueve. El aprendiz de escritor estaba muy lejos de todo eso. La generación de Gazmuri lo había vivido todo: la Unidad Popular, la dictadura, el exilio, venían de vuelta, habían vivido. Nosotros, en cambio, estábamos anestesiados desde el nacimiento (213).

El escritor-personaje señala, como vimos en una cita anterior, que la novela sobre el niño de los años ochenta, sobre la infancia en dictadura, sería “el único libro lícito, necesario” (LVPA, 68). Sin embargo, el escritor en formación debe enfrentar la legitimidad de la llamada ““generación del compromiso” (Drucaroff) autorizados ética y estéticamente para “administrar” la memoria tanto por la calidad de sus textos literarios y musicales, como por ellos mismos haber sido víctimas de exilio, cárcel o tortura” (Carreño 150-151). Ahora bien, esto no es solamente un problema generacional –los viejos que vivieron la dictadura y los jóvenes que no- sino de localización –dónde estábamos, qué hicimos; -en relación con la conflictividad política que atravesaban y diagramaban el Chile de esos años. Uno se siente tentado a pensar la novela de Zambra como la articulación de una memoria de los hijos o como un trabajo de posmemoria. Ahora bien, esta lectura generacional no puede eludir que “los hijos” en la novela de Zambra no es una categoría universal sino que

---

<sup>8</sup> Como enlazar la novela de Zambra como un cuerpo único, cuando no mencione explícitamente el libro que estoy citando, lo indicaré en el paréntesis de la siguiente forma: Bonsái, B; La vida privada de los árboles, LVPA; Formas de volver a casa, FVC.

situada. La novela es una relectura, una revisión, del pasado desde la visión de los hijos de aquellos que no fueron ni víctimas ni victimarios:

Entonces yo acababa de cumplir trece años y comenzaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. Es absurdo ponerlo así, pero recuerdo haberlo pensado más o menos de esa manera. Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico ni pobre, que no era ni bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo. (68, FVC)

A la hora de contar nuestra memoria el problema, como muestra la cita, no es solo haber sido niño en dictadura, también, no haber sido parte de las comunidades, de las familias, que tomaron posición ante el conflicto de aquellos años. La narración establece un vínculo directo entre las clases sociales y los posicionamientos políticos y dentro del maniqueísmo de esa cartografía de representaciones las clase medias de las villas de Maipú no tienen lugar, no son ni “buenos” ni “malos”, no obstante, la imposibilidad de ser ubicados dentro de los mapas de representaciones del conflicto se lee como un posicionamiento, finalmente, cómplice: “Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo” (68). Esta (auto)recriminación por no poder ubicarse se expresa en varios pasajes de la novela:

No creo en la democracia, me dijo, Chile es y seguirá siendo un campo de batalla. Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían 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 (68/9).

El volver atrás, rememorar, tiene que ver precisamente con rastrear los indeterminados posicionamientos familiares, recriminar/entender a los padres:

No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista. Se lo he preguntado cientos de veces, desde la adolescencia, es casi una pregunta retórica,

pero él nunca lo ha admitido- por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años, por qué negarlo todavía.

Mi padre guarda un silencio hosco y profundo. Finalmente dice que no, que no era pinochetista, que aprendió desde niño que nadie iba a salvarlos.

¿A salvarnos de qué?

A salvarnos. A darnos de comer.

Pero usted tenía qué comer. Nosotros teníamos qué comer.

No se trata de eso, dice. (129/130).

La comunidad del protagonista, las clase medias surgidas en la modernización neoliberal, se dibuja como una comunidad cuya historia (*story*) no ha sido parte de la historia (*history*) nacional<sup>9</sup>. Esta escisión entre la historia propia y la nacional también se expresa, en un gesto que también comparte Camanchaca de Diego Zuñiga, en la aparición de confusos y lejanos parientes que sí parecen haber inscritos sus vidas en la historia nacional a través de la militancia política. Sin embargo, dicha inscripción está cubierta de ambigüedad y dudas, una militancia que se desdice, o que se presenta como una posibilidad ambigua. En la novela de Zambra es el abuelo:

Para mí un comunista era alguien que leí el diario y recibía en silencio las burlas de los demás –pensaba en mi abuelo, el padre de mi padre, que siempre estaba leyendo el diario [...] Tenía también una escena violenta en la memoria, un diálogo [...] cuando mi papá le dijo a mi abuelo, al final de una discusión, casi gritando, cállate tú, viejos comunista, y al principio todos guardaron silencio pero de a poco empezaron a reír [...] No reían solamente sino que también repetían, en franco tono de burla: viejo comunista. Pensé que el abuelo también reiría; que era uno de esos momentos liberadores en que todo el mundo se entregaba a las carcajadas. Pero el viejo se mantuvo muy serio, en silencio. No dijo una palabra. (37/38).

---

<sup>9</sup> Tomo un préstamo del inglés que ocupa la palabra *History* para referirse a narrativas globales o colectivas (como, por ejemplo, la historia nacional) y la palabra *Story* para aludir a las narrativas más personales, ficticias o no. En español, se ocupa de forma indiferenciada la palabra *historia*, tanto para referirse a las narrativas nacionales como a las narrativas personales.

Sin embargo, cuando el personaje adulto conversa con su padre, el recuerdo infantil que trazaba a un abuelo militante es desdicho: “¿comunista como mi abuelo? Mi papá no era comunista. Mi papá era un obrero, nada más” (128). En el caso de *Camanchaca* el personaje militante es un tío que aparece fugazmente en una de las entrevistas que el personaje le hace a la madre. Es un tío que ha desaparecido misteriosamente en el sur, la historia de la desaparición es otra en todo caso, una que no tiene nada que ver con la militancia, pero la historia de la militancia se filtra, pero una vez filtrada no se disipa la ambigüedad, porque la mamá se apura en explicar que la militancia era un error perceptivo, porque el tío, en verdad, no sabía nada, no tenía nada que entregar: “se perdió en la carretera [...] según mi mamá, lo raptaron los ovnis. Eso era lo que contaba mi tío. Aunque a veces mi mamá cambiaba la versión y contaba que lo detuvieron los milicos. Lo torturaron, pensando que era miembro de un grupo subversivo, y cuando entendieron que no tenía nada que entregarles, lo soltaron” (44). La ambigüedad con que se presentan estas historias militantes, historias que se afirman y desmienten, evidencia la relación problemática, de (des)inscripción y silencio, entre las historias (*story*) familiares de los protagonistas y la historia (*history*) chilena: devenires colectivos que no encuentran un lugar en las representaciones hechas sobre nuestros conflictos recientes: el golpe, la dictadura, sus secuelas.

Por otro lado, la geografía urbana de la comuna de Maipú, descrita en la novela, está atiborrada de huellas que expresan este no-lugar en la historia (*history*): el pasado es remplazado por la atemporal fantasía. La familia del protagonista vive en el pasaje Aladino, y ante este hecho el narrador nos señala “se ve que a finales 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” (29).

Rubí Carreño ha señalado sobre *Formas de volver a casa*, en su libro *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*: “La voz del narrador no corresponde ni remotamente a la del escritor comprometido de los setenta y, sin embargo, es capaz de dar un giro a las reflexiones sobre escritura y memoria en Chile del dos mil al tomar el riesgo de hablar por un nosotros” (142). Compartiendo con Rubí Carreño que

*Formas de volver a casa* representa un giro en la reflexión, pienso que se equivoca en explicar este giro en la articulación de un narrador que habla por un nosotros. El narrador que articula Zambra es un narrador situado, que señalando su localización, “es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro” (Haraway, 329) fijando la posibilidad de vínculos solidarios y políticos. Sin ir más lejos, en la novela se nos presenta la posibilidad de hablar por otros de manera crítica, como recriminación amorosa, como reproche. En la parte final de la novela el protagonista vuelve a salir con una expareja, Eme, con la incierta esperanza de volver con ella, y le lleva el manuscrito inconcluso de su novela para que lo comente, luego de un tiempo en el que él no se atreve a preguntar y ella no da señales de haberlo leído, ella le dice:

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdo que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo. Me pareció una metáfora tonta, vulgar. (159).

Luego de eso la conversación se corta y la posibilidad de reconstruir la pareja se diluye: “Eme me dijo, con sequedad, dejémoslo hasta aquí [...] Y nos fuimos, cada uno por su lado” (159/60). Luego el narrador nos dice que el manuscrito cambia: “Volví a la Novela [...] alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro. Me emborracho de a poco, me quedo dormido” (161). Donde sí estoy de acuerdo con Rubí Carreño es que la novela de Zambra “dota de una estética y de una mirada literaria a las vastas zonas de la población que se han erguido [...] sin la memoria ni la épica de la izquierda, sin la rutilante cultura popular de origen campesino o la pátina que da el dinero a la burguesía.” (144). Y esto es precisamente producto de localización de la narración, la novela contiene el gesto político, de hilvanar una historia (*story/history*) de aquellos devenires colectivos, las nuevas clases medias, que no han ocupado un lugar dentro de las representaciones de la conflictividad política reciente.

### Capítulo tres: La historia de los lectores

En este capítulo me interesa pensar la reflexión sobre el lugar social de la literatura que hay en las novelas del corpus. Esta reflexión me parece pertinente en las novelas trabajadas porque hilvanan historias donde la literatura ocupa un lugar central dentro de la vida de los personajes: estudiantes de literatura (en pregrado y posgrado), académicos, escritores, aspirantes a escritor, lectores. Las historias trazadas en estos libros dan cuenta de los procesos de lectura y escritura que codifican y dan forma al discurso literario contemporáneo. Ahora bien, debemos decir de manera crítica, que esta característica, la de articular historias cuyos escenarios y protagonistas (escritores, críticos, estudiantes, profesores) son piezas reconocibles dentro de los minoritarios campos de la cultura académica y literaria es una tendencia vasta y extendida en las narrativas de los años dos mil hasta el punto de la sospecha: ¿Qué hay detrás de este gesto autoreferencial de narrar historias circunscritas en la pequeña tribu compuesta por los conocidos: escritores, críticos y estudiantes de letras? si bien, esta no es la pregunta que me propongo responder en este capítulo, me parece importante señalarla, ya que estas características no son una singularidad de las novelas que analizo sino un fenómeno más vasto, del cual las novelas que conforman el corpus de este análisis son parte.

La pregunta que me propongo responder es la siguiente: ¿cuál es el lugar social de la literatura en las novelas que conforman el corpus de este trabajo? Pregunta contingente hoy que, casi por unánime consenso, se señala, desde distintas posiciones enunciativas, que el discurso literario ha salido de la primera línea, tanto en las humanidades como en la sociedad en general. Solo para dar tres ejemplos, a modo de botón de muestra, citare al escritor chileno Gonzalo Contreras que ha señalado, en prensa, hablando sobre los cambios que ha tenido el oficio de escritor en los últimos años la siguiente afirmación “creo que la novela como tal desaparecerá” (9). Al crítico John Beverley, que en su libro *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía* señala escuetamente “la literatura ha perdido su lugar central en las humanidades y se ha hecho subalterna” (166). Y por último, a Alejandro Zambra, que ha señalado “la literatura no pareciera tener un lugar, ni siquiera en el espacio bastardo del entretenimiento” (215). La posición marginal que ocupa la literatura hoy, por cierto, no ha ido en desmedro de las narrativas. Éstas, más bien, han

tomado nuevos soportes, quizás el mejor ejemplo de lo que digo lo representan las series de televisión. Que reinventando, el formato de entrega semanal del pastiche, que caracterizó a la novela decimonónica, semana a semana nos entregan un capítulo de su narrativa. La televisión se homologa al diario decimonónico y sus entregas semanales; las plataformas en internet, en cambio, homologan el formato libro, donde la narrativa puede ser leída -vista- de manera continua y completa.

Más allá de si son ciertas o no las proclamas apocalípticas que anuncian el fin de la literatura tal cual la conocemos, sin duda, vivimos tiempos donde su lugar en la sociedad se ha redibujado. Vivimos una época de tránsito, donde, sabemos, que la literatura no tendrá el lugar que ostentó, al menos, en el siglo XIX y XX, pero todavía, ni los sociólogos de la cultura ni los críticos literarios, son capaces de situarla nuevamente. Ahora bien, pese a las incertidumbres que hay a la hora de pensar esta relocalización, que aún no podemos describir con seguridad, si contamos con una certeza: su nuevo lugar será desmejorado. Siguiendo las palabras de Beverley, de ocupar una posición central, tanto en las humanidades como fuera de ellas, su nueva posición ahora será marginal en relación con esa centralidad. Esto nos obliga, también, a repensar el lugar de los actores que dieron forma al campo literario, en particular, en la figura del escritor. Si durante buena parte del siglo XIX y XX latinoamericano el escritor de ficciones era un actor relevante en la escena política de los países latinoamericanos, una especie de conductor de pueblos, hoy esa imagen mesiánica y prometeica del escritor es, parafraseando irónicamente a Roberto Schwarz, una idea fuera de lugar. Esta nueva localización de la literatura, también desafía, directa y subrepticamente, a los modos de leer la literatura, como resulta obvio, a la crítica literaria cuyas teorizaciones siempre dieron por sentado la centralidad que hoy se pierde. Hoy la ciudad letrada -de existir tal ciudad- ha expulsado, en una especie de versión remasterizada de la tesis platónica, a los escritores de ficción. Para pensar la literatura reciente habrá que hilvanar una teoría literaria no tan preocupada de los vínculos entre poder y literatura, y sí más preocupada del ostracismo y la marginalidad (pero no la marginalidad del otro, del subalterno, sino, más bien, la propia). Nos guste o no, son éstos ahora los lugares de enunciación del discurso literario. El lugar social que ocupa la literatura, en las novelas del corpus, es concordante con esta visión que ve a la literatura en una posición marginal, sin embargo, esta radical marginalidad del discurso literario no

clausura las posibilidad del discurso literario de ser un discurso significativo –incluso determinante- en los terrenos íntimos.

Escritor, academia y literatura.

Como señalaba anteriormente, tanto los escritores como los escritores en ciernes buscan hacerse un lugar en la oficialidad de los espacios académicos. Siendo imposible vivir de la creación literaria la academia se dibuja como el espacio más adecuado para desarrollar la escritura y la reflexión sobre la misma. No obstante, tanto en *American Visa* como en la novela innominada de Zambra, el espacio académico se presenta como un lugar donde las promesas intelectuales y, con ellas, la literatura son traicionadas en virtud de un utilitarismo académico, que no tendría la intensidad emocional de la literatura, la intensidad es remplazada por la razón instrumental. En *American Visa*, de manera descarnada, se denuncia una y otra vez que en los programas de posgrados de literatura, en EEUU, no tienen el menor interés en la literatura, a través de los modos de lectura de *los estudios* (estudios de género, subalterno, poscoloniales) el discurso literario ha sido relegado a una posición subalterna ocupando la posición hegemónica los debates ontológicos de la teoría, el texto literario, en dicho contexto, en un insumo, una excusa, para hablar de otra cosa. Marcelo lo dice con ironía así:

Ahora está de moda decir que lo importante en la literatura no es la literatura, sino el documento políticocultural del poder hegemónico patriarcal propio de la modernidad incompleta de una Latinoamérica oprimida por el capitalismo tardío y ahora neoliberal. Esto último no sé muy bien por qué es así, pero es así, y además suena bien, especialmente para conseguir dinero para ir a congresos académicos sobre estos mismos tópicos que aquí describo. Ventajas de saberse el vocabulario correcto "(89/90).

Ahora bien, el desinterés –cuando no el desprecio- por la literatura no es una posición exclusiva de la oficialidad académica, sino, más bien, una posición transversal compartida por unos y otros. Sobre los profesores, el narrador nos dice que solo leen fragmentos de libros y artículos y cuando rompiendo la normal compran un libro, lo hacen para ver si sale su nombre “A estos la idea del rendimiento y la economía de libre mercado les viene como anillo al dedo [...] A los que les gusta la literatura los miran raro, los

discriminan, es que producen desconfianza. Miren que andar leyendo novelas” (90/1). Ahora bien, la misma crítica rabiosa que Marcelo hace de sus profesores la hace también sobre sus compañeros de clase: “otro alumnos era un argentino que se llamaba Máximo [...] Máximo solo leía dos autores: Derrida y Foucault, odiaba la poesía y hacía dibujos en clase” (105/06).

En *La vida privada de los árboles* también encontramos los intentos de un escritor de insertarse en los circuitos académicos, además de la crítica al utilitarismo, aquí encontramos la denuncia de la precariedad del trabajo académico, precariedad que, en parte, desmiente la idea de que los espacios universitarios son el lugar para la escritura y la reflexión de la misma: “Es profesor de literatura en cuatro universidades de Santiago. Hubiera querido ceñirse a una especialidad, pero la ley de la oferta y la demanda lo han obligado a ser versátil: hace clases de literatura norteamericana y de literatura hispanoamericana y hasta de poesía italiana, a pesar de no hablar italiano” (26). Asimismo, la matriz utilitaria, como ya decía, se impone en la lógica académica: “los jóvenes artistas imitaron a la perfección el dialecto de la academia, y completaron con entusiasmo los interminables formularios de las becas de gobierno” (24). La pregunta que queda en el tintero es si la academia pervierte la literatura con sus modos utilitarios de leer y discutir ¿Qué es lo que se entiende por literatura? Tanto en la novela de Zambra como en la de Rioseco la literatura se entiende como la articulación de una intensa comunicación afectiva<sup>10</sup>, es decir, como la posibilidad de una comunicación afectiva entre los individuos, los modos de codificación académicos están desprovistos de esta afectividad, por lo tanto, la literatura en sus manos termina pervirtiéndose. Marcelo, en *American Visa*, dice sobre la literatura: “leer un libro no es una pesquisa policial, digo yo, sino un ejercicio humano y espiritual” (90).

La respuesta que encuentran los personajes al utilitarismo y al desengaño del espacio académico es el gesto poético que consiste en la radicalización de las búsquedas íntimas con el propósito de establecer una comunicación afectiva. El gesto poético en *American Visa* consiste en congelar los estudios de posgrados y arrojarse al viaje sin

---

<sup>10</sup> El afecto, según la RAE en su versión online, está vinculado a las pasiones del ánimo (el amor, el odio, por ejemplo), sin embargo, también alude al hecho de afectar a alguien. Dejar huellas, marcas, en otro. Ocupo la palabra afecto en esta doble acepción.

destino por la carretera estadounidense, en directa alusión a *On the road* y a la generación beat, con un grupo de amigos, grupo de amigos que ve sus vínculos solidarios reafirmados y fortalecidos por el viaje: la literatura está en la carretera, no en las aulas universitarias. El gesto poético en la novela de Zambra está en el joven que con decisión y tozudez se encierra a cuidar un Bonsái, a trabajar cuidadosamente sobre las formas, como si estuviera buscando, construyendo, la obra de arte verdadera. Alejandro Zambra, en la entrevista ya mencionada, dice:

Después de algunas experiencias amargas en la academia, empecé a mirar con cierta distancia ese mundo donde todos están entregados a la inteligencia. Julio amaba el aroma de la inteligencia, y entiende, quizás, que ser inteligente tiene que ver con el escepticismo, con no creer en Dios ni en ningún proyecto, con regocijarse en el rizoma, pero no puede evitar la búsqueda (213).

Ahora bien, en estas novelas la escritura y lectura de literatura es caracterizada, siguiendo al narrado de la novela de Zambra, como una “pasión inútil” (155, FVC). La inutilidad es lo que caracteriza a la literatura y a los trabajos sobre ella. En una conversación entre un policía estadounidense y Marcelo, en *American Visa*, se señala lo siguiente: “Me miro con curiosidad y luego agregé que él no entendía que hubiera gente que estudiara literatura. En eso estábamos de acuerdo. Me dijo que uno leía un libro si le gustaba, y si no le gustaba no lo leía” (152). En la novela de Zambra sobre el oficio de escritor se dice: “Ni siquiera deseó, jamás, ser profesor de literatura. Quería -quiere- ser escritor, pero ser escritor no es exactamente ser alguien” (113, LVPA). La inutilidad de la literatura tiene que ver con su posición marginal, con ser una práctica de lectura o de escritura, que está fuera de las dinámicas productivas del capitalismo actual, con la desvalorización de las actividades reflexivas y contemplativas, que, por cierto, siempre han sido incómodas para los estándares fijados por el valor de uso, pero que hoy aparecen desprovistas del aura civilizatoria que se les atribuyó y, por último, y estrechamente vinculado a su posición marginal y minoritaria, la literatura ya no es el lugar para la difusión masiva de agencias políticas. Lo que, por cierto, no quiere decir que no tengan agencias. Sin embargo, a pesar de esta inutilidad que signa a la literatura, o tal vez precisamente debido a ella, la literatura posibilita una potente comunicación afectiva, en el

sentido de dejar efectos, marcas, en el individuo. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Bonsái* cuando la ruptura amorosa es señalada por la lectura de un cuento: “Desde que leyeron Tantalía el desenlace era inminente y por supuestos ellos imaginaban y hasta protagonizaban escenas que hacían más bello y más triste, más inesperado ese desenlace” (36/37). En las novelas que hemos visto la literatura, efectivamente, ya no ocupa un lugar central dentro de la sociedad, y el autor está muy lejos de ser la voz prometeica y autorizada que interviene en la escena política, está muy lejos de los escritores del *boom*. No obstante, tanto la lectura como la escritura literaria son vehículos de intensas comunicaciones afectivas, que pese a su inutilidad siguen marcando los devenires personales. Sin duda, es una comunicación minoritaria y personal, pero al poner los vínculos en el reverso de la ganancia se abre como un espacio de resistencia y prácticas otras. De algún modo, esta visión de la literatura la podemos encontrar en varios otros autores, como por ejemplo en el escritor argentino Ricardo Piglia cuando planeta, en su libro *Prisión Perpetua*, del año 2007, que “si la literatura no existiera esta sociedad no se molestaría en inventarla. Se inventarían las cátedras de literatura y las páginas de crítica de los periódicos y las editoriales y los cocktails literarios y las revistas de cultura y las becas de investigación, pero no la práctica arcaica, precaria, antieconómica que sostiene la escritura” (27).

Los lectores de las clases medias: mercado, educación pública y resistencia.

En las novelas analizadas, sobretudo en la novela de Zambra, los personajes van contando, a modo de historia paralela y entrelazada, la historia de sus lecturas personales: lo que leyeron y las marcas que esas lecturas generaron. Las biografías lectoras que se hilvanan en las novelas configuran los universos referenciales en que los personajes se movilizan y, al mismo tiempo, la historia de esas lecturas está signada por la localización social de los personajes y, por tanto, las significaciones que tiene leer desde ese lugar.

En la novela de Zambra las instituciones de la educación pública, primero el Instituto Nacional y después la Universidad de Chile, cumplen un rol fundamental a la hora de modelar los universos referenciales. Es en las instituciones de educación pública donde comienzan los cuestionamientos políticos, en particular, la visión crítica sobre la dictadura, el lugar donde se ve *La Batalla de Chile* de Patricio Guzmán:

Conocía nada más que unos fragmentos, sobre todo de la segunda parte, que pasaron alguna vez, en el colegio, ya en democracia. Recuerdo que el presidente del Centro de Alumnos comentaba las escenas y cada cierto tiempo detenía la cinta para decirnos que ver esas imágenes era más importante que aprender las tablas de multiplicar (66, FVC).

Las lecturas, en los años estudiantiles, ocupan un lugar importante en la narración, las lecturas compartidas con los amigos y con los amores: “Devino entonces en una costumbre esto de leer en voz alta –voz baja- cada noche, antes de follar. Leyeron el *Libro de Monelle*, de Marcel Showob y *El pabellón de oro*, de Yukio Mishima, que resultaron razonables fuentes de inspiración erótica” (31, B). Asimismo, las lecturas escolares, las llamadas lecturas obligatorias son constantemente rememoradas como pasa, por ejemplo, con la lectura escolar de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert: “Todavía recuerdo la tarde en que la profesora se volvió a la pizarra y escribió las palabras *prueba, próximo, viernes, Madame, Bovary, francés*” (57, FVC). Sin duda, la cita de esta novela no es casual, y se vincula a que el personaje, que leyó en su infancia la novela, en su juventud, sin caer en el bovarismo por cierto, debe ir asimilando códigos culturales ajenos al origen para calzar en un mundo que le genera fascinación, pero cuyos patrones culturales son radicalmente distintos al mundo infantil de las villas de Maipú.

Sin ir más lejos, en la novela se explicita el choque de estos dos mundos, a través precisamente de las lecturas que realizan: por un lado, el mundo del profesor de literatura, del lector validado por los estudios formales y, por otro, el mundo de la mamá del protagonista, el de la lectura impresionista, de los libros no validados en la academia sino, más bien, a través del mercado. En el choque de estos dos mundos se ponen en relevancia dos aspectos, primero, lo estéril de la obsesión letrada por el “buen gusto” y, segundo, los vínculos que abrían entre clases sociales y tipos de lectura. El protagonista descubre, con algo de desazón, que su mamá lee *El revés del alma* de la escritora de *best sellers* Carla Guelfenbein. Y lo primero que critica a la madre es que en su lectura se desclasa: “Y cómo es posible que se identifique con personajes de otra clase social, con conflictos que no son, que no podrían ser los conflictos de su vida, mamá” (80, FVC). A lo que la madre dice: “tal vez no es mi clase social, de acuerdo, pero las clases sociales han cambiado mucho, [...] y

al leer esa novela yo sentí que sí, que ésos eran mis problemas [...] deberías ser un poco más tolerante” (80, FVC). Ahora bien, la acusación del protagonista es, más bien, una acusación hacia el espejo, hacia sí mismo, porque es él el que siente que se desclasa. Como dice Alejandro Zambra: “El arribismo es un tema en *Formas de volver a casa*. Él mismo, el narrador, siente que se ha alejado de su clase, como la madre remarca en una escena” (215).

Lo que es una permanente en este alejamiento de su clase es que al volver atrás la literatura está signada o por la ausencia o por la precariedad. El narrador de la novela de Zambra, en *La vida privada de los árboles*, nos dice “sus amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en la familia de Julián no había muertos ni había libros” (67). Los muertos, aunque no lo señala de manera explícita el narrador, aluden a la militancia política, a las víctimas de la dictadura, y el personaje al mirar a atrás, al recordar, ve a su familia excluida del compromiso político, como ya vimos en el capítulo anterior, y, también, de la cultura letrada. Sin embargo, los libros llegan a la casa, los clásicos en ediciones económicas y la literatura contemporánea mediada por los gustos del mercado. En *Formas de volver a casa*, cuando el personaje ya es adulto, se describe el mueble donde están los libros de la casa:

Reconocí la enciclopedia del automóvil, el curso de inglés de la BBC y los viejos libros de la revista Ercilla con sus colecciones de literatura chilena, española y universal. En la hilera del centro había también una serie de novelas de Isabel Allende, Hernán Rivera Letelier, Marcela Serrano, John Grisham, Bárbara Wood, Carla Guelfenbein y Pablo Simonetti, y más cerca del suelo algunos libros que leí cuando niño, para el colegio (76).

En *La vida privada de los árboles*, en una escena donde se rememora la infancia, se nos narra el origen de esta pequeña biblioteca:

El padre de Julián vuelve del trabajo con cuatro enormes cajas [...] la primera contiene los cien cassette de la colección Los grandes compositores, y las tres restantes constituyen una biblioteca de literatura universal, española y chilena; decenas de libros de color beige, rojo y café, respectivamente, en ediciones populares, de páginas gruesas y amarillentas. Hasta entonces en la casa solo había una enciclopedia para arreglar automóviles y un curso de inglés de la BBC. Los

nuevos libros instalan una mínima abundancia, a la medida de la prosperidad de la familia (69).

Resulta importante señalar que las ediciones populares, las ediciones *Ercilla* a las que alude el narrador, buscan satisfacer las demandas librescas de la institución escolar. Son estos textos que se ponen en circulación en la institución escolar más los textos que circulan en la esfera del mercado los que constituyen la biblioteca familiar. En uno de los pasajes finales de la novela de Zambra aparece Diego, personaje articulado a partir de la ilusión biográfica, que nos remite a la imagen de autoría Diego Zuñiga, el autor de *Camanchaca*. De Diego se nos dice que vive en Maipú con la madre y que es originario de Iquique. El protagonista conversa con Diego sobre la novela que está escribiendo y también conversan sobre una novela que Diego ha publicado hace poco, en especial, sobre una escena:

Pienso en una escena en espacial. El protagonista viaja a Buenos Aires con su padre y le pide un libro. El padre se lo compra y a manera de aprobación lo abre y dice “es resistente”.

Eso no lo inventaste, le digo. Esas cosas no se inventan. Diego se ríe, moviendo la cabeza como si bailara heavy metal. No, no lo inventé, dice. (FVC 157).

En este diálogo se está hablando sobre la siguiente escena de *Camanchaca*. El hijo viaja con su papá y su nueva familia a Buenos Aires. El papá se había comprometido a comprarle unos libros, pero habían pasado los días y no los había comprado. El último día de estadía en Buenos Aires, a última hora, después se ejercer una presión sobre el padre, salen a comprarlos en una carrera frenética porque los negocios y las librerías están cerrando:

Yo encontrado tres novelas que quería [...] Y luego buscándolo y diciéndole que tenemos que correr, que la librería cerrará en cinco minutos. Los dos corriendo y el vendedor que me dio los libros y mi papá que pagó y me preguntó si estaba contento ahora [...] y me preguntaba si me servían esos libros para la universidad. Sí, papá, gracias, sí, papá y él con una sonrisa pidiéndome los libros y mirándolos, tocándolos [...] él diciéndome que de verdad es resistente, que se nota que es de buena calidad (35).

La figura del lector que se articula en la escena es la de una extraña, la de un personaje fuera de lugar, que desvía el guion del viaje bonaerense para ir a comprar libros. La literatura es un discurso ajeno al contexto familiar. El papá ni siquiera es capaz de visualizar la literatura en el libro recién comprado, inscribe su lectura dentro del marco utilitario de la lectura universitaria, sin embargo, son novelas que el protagonista quiere voluntariamente leer. El comentario del padre centrado en la materialidad del libro, remarcar el no-lugar de la literatura dentro del universo referencial del padre, comprar libros no es muy distinto, en el universo del padre, a comprar ropa o algún repuesto para el auto. En la novela de Zambra se remarca la idea de entender esta escena como una ilusión biográfica. El protagonista sabe que Diego no inventó la escena. Lo sabe, precisamente, porque él, como Diego, también es hijo de las familias sin historia ni libros ni muertos que poblaron las nuevas villas de Maipú. La localización social de los personajes, visibilizada a través de la situacionalidad, que posibilita el efecto autoficcional, la posibilidad que esa escena no haya sido inventada sino vivida, permite un diálogo que interroga los modos de lecturas y el lugar de la literatura en las clases medias. Un lugar social donde los padres compran libros, pero no los leen; donde se arman bibliotecas familiares a partir de los mandatos de la institucionalidad escolar y del mercado.

El lugar social de la literatura está marcado por un doble contraste. La literatura, en las novelas del corpus, está signado por la marginalidad y la inutilidad dentro de la vida social. Sin embargo, esta marginalización en los terrenos públicos y académicos contrasta con las centralidad que ocupa en los terrenos personales donde el discurso literario, a través de la escritura y la lectura, posibilita una comunicación afectiva que marca indeleblemente los devenires individuales. Ahora bien, si pensamos en la localización social de los personajes y las historias, surge otro contraste, porque esta especie de privatización de la literatura (este ir de lo público a lo privado) contrasta con la historia de los nuevos lectores, aquellos lectores de literatura que vienen de familias donde el lugar de la literatura era marginal o inexistente, lugares donde la figura del lector es una figura extraña, estos lectores recién llegados a la comunidad de los lectores literarios. Finalmente la historia de los lectores, que denuncian la marginalidad social del discurso literario, es la historia de una emigración reciente, desde comunidades de no lectores literarios a comunidades literarias donde se participa a través de la escritura y la lectura. Si bien, no me interesa esbozar

conclusiones sociológicas, resulta evidente que en dicha emigración las instituciones de la educación pública son fundamentales.

En el primer capítulo de este trabajo señalaba que las narrativas de tonos íntimos y la autoficción eran leídas como narrativas despolitizadas y condescendientes con el individualismo de época que imponía la hegemonía del capitalismo actual, un capitalismo radical y sin contrapesos. Sin embargo, en las novelas de autoficción que hemos analizado acá la literatura se representa, precisamente, como un lugar de resistencia ante la radical mercantilización de la vida. La inutilidad con que se signan las prácticas de lectura y escritura de textos literarios no tiene que ver con la inutilidad para la vida, como hemos visto, en los terrenos íntimos, para los protagonistas, son fundamentales. Tiene que ver, más bien, con lo inútil que son dichas prácticas en las lógicas inmediateistas y productivistas del mercado. El lugar de la literatura es el terreno de lo íntimo, precisamente, porque lo público está tomado por el mercado, porque en ese espacio tomado por el mercado la literatura es marginal, subalterna. En las novelas analizadas hacer literatura, a través de la escritura y/o la lectura, es un gesto de disidencia política en sí mismo. Por cierto, el hecho que los protagonistas vengan de comunidades de no-lectores es decisivo. No formaron parte de la comunidad literaria cuando ésta estaba vinculada al poder, no vienen de la ciudad letrada, por el contrario, ingresaron a una comunidad marginalizada y minorita. De ahí que la literatura se entienda como marginal y disidente al poder, disidente al mercado.

## Conclusiones

En las cinco novelas que componen el corpus de este trabajo he podido mostrar cómo, desde una mirada parcial y situada, y desde un yo inscrito en los territorios de la intimidad, se va hilvanado una reflexión crítica e interrogativa sobre las conflictividades y las historicidades que diagrama el cuerpo social. La autoficción lejos de ser una narrativa onanista y despolitizada abre un punto de vista situado que se hace cargo de las tensiones colectivas y no solo desde una mirada contemplativa sino, también, desde una mirada que asume posiciones y formula interpelaciones. Pienso que este trabajo plantea la tarea de repensar los modos en que trazamos los territorios públicos y privados. No solo porque lo público, como señalaba en el último capítulo, parece estar tomando por el mercado sino porque la idea que vincula mecánicamente lo público con la acción y reflexión política y, como contraparte, entiende lo privado como el terreno de lo evasivo queda, en parte, contradicha por narrativas que desde lo íntimo y lo parcial despliegan un escaneo político sobre la textura social. Me atrevo a plantear que narrativas que se circunscriben al punto de vista personal, que desde una narración situada que evita las representaciones de otros y que asume el riesgo –y la responsabilidad- de ocupar un lugar pueden esconder la posibilidad de (re)imaginar agencias utópicas no totalizantes, articuladas desde lo dialógico, es decir, desde una situacionalidad que no ve ni habla por otros sino que ve y habla con otros a partir de una epistemología de lo parcial, de lo situado. En tal sentido, narrativas ficcionales que renuncian al artilugio panóptico, de ver sin ser vistos, y se la juegan por escenificar puntos de vista concretos, situados, no solo escanean lo colectivo sino que en sí mismas se vuelven un ejercicio de ciudadanía dialógico.

En el desarrollo de este trabajo he podido aplicar la redefinición del concepto de autoficción elaborada en el primer capítulo de manera eficiente, en el sentido, de que la conceptualización logró ser aplicada sin mayores dificultades al corpus del trabajo. Queda por comprobar, por supuesto, que tan eficiente resulta esta definición a la hora de ser utilizada sobre otras texturas narrativas, otros corpus. También queda por comprobar en qué medida la definición planteada permite precisar un conjunto de obras puntuales y no termina volviéndose un término laxo donde todo cabe y nada se explica. Porque, si bien, circunscribir el concepto de autoficción a la coincidencia nominal tiene todos los

inconvenientes que vimos al comienzo de este trabajo, tiene la virtud de definir un corpus preciso e identificable desde el cual trabajar y realizar elaboraciones teóricas. Entender la autoficción no como un género sino como un efecto, si bien abre nuevas posibilidades, también corre el riesgo de volverse un concepto tan generalizable que termine siendo inocuo. También falta comprobar hasta qué punto la teorización de este trabajo entorno a las posibilidades políticas de la autoficción son generalizables, es decir, hasta qué punto la articulación de una ilusión biográfica, a partir de las homologaciones entre el personaje narrador y la imagen de autoría, permiten un escaneo político situado y, por tanto, no totalizante. En las novelas del corpus, pude rastrear dicho escaneo, no obstante, dicha conceptualización no busca ser un universal para todas las obras donde encontremos el efecto autoficcional. Prefiero pensarlo como una posibilidad y no como un resultado natural, no obstante, un trabajo sobre un corpus más vasto podría ayudarnos a reflexionar sobre la hondura de ese vínculo.

Ahora bien, lo que sí queda claro, en mi opinión, es que leer como narrativas despolitizadas y onanistas, o como expresiones estéticas de subjetividades privatizadas por el capitalismo neoliberal, las narrativas de autoficción y, en general, las narrativas del yo responde a una visión maniquea de entender lo colectivo y a una generalización que es desmentida por en el análisis hilvanado aquí. La narración situada, posibilitada a través del efecto autoficcional, es un posicionamiento ético/estético desde el cual interrogar el texto social. Desde el cual se hace memoria de los traumas nacionales, para reclamar la necesidad de un ejercicio ciudadano más activo, como sucede en la novela de Zambra y de Zuñiga, o para formular una agencia cosmopolita no elitista ante los avatares de identidades en permanente tensión como sucede en *American Visa*. Una manera de interrogar y tomar posición en la cual se es cuidadoso de no representar a otro, por los riesgos totalizadores que dicho gesto conlleva. Un posicionamiento que no quiere ser mesiánico sino más bien horizontal, dialógico. No es casual, en mi opinión, que en la novela de Zambra a la hora de narrar nuestra memoria reciente el escritor-personaje decida escribir una novela de autoficción. Una novela y un proceso de escritura novelado que no solo reconstruyen el pasado, sino que por sobre todo interpela al presente. Al narrar e interrogar críticamente la historia de aquellos que estuvieron al margen de la conflictividad interpela al ejercicio ciudadano precisamente, valga la redundancia, a aquellos que no han ejercido ciudadanía.

Por otro lado, no deja de ser irónico el hecho de que narrativas literarias que asumen características que eran leídas como la reafirmación estética del actual orden sistémico señalen en sus representaciones que el espacio público está tomado por el mercado y que la literatura, inscrita en los territorios personales, sea precisamente una posibilidad de resistencia ante la cosificación de la vida que impone el mercado. Por cierto, todo lo que digo no es generalizable hacia las literaturas del yo y seguramente ni siquiera a las novelas de autoficción. No obstante, mi punto es que las novelas que conforman este corpus contradicen radicalmente los supuestos políticos que este tipo de narrativas supuestamente evidenciaban. Falta, como decía más arriba, un análisis de un corpus más amplio para ver hasta qué puntos las novelas que articulan efectos autoficcionales utilizan esa articulación para, desde una posición situada, escanear, interrogar, el texto social. Ahora bien, lo que me parece claro es que el efecto autoficcional es una estrategia narrativa que abre la posibilidad de articular posicionamientos y escaneos parciales que interrogan críticamente el texto social sin caer en representaciones totalizadoras y posibilitando un diálogo crítico a partir de los puntos de vista.

## Obras citadas

- Agustí, Anna. Autobiografía y autoficción. [Citado 13/8/2014] Disponible en:  
<http://webs.ono.com/garoza/G6-Agusti.pdf>
- Alberca, Manuel. "¿ Existe la autoficción hispanoamericana?." *Cuadernos del CILHA* 7.8 (2005): 115-127. [citado el 2/8/2014] Disponible en:  
<http://bdigital.uncu.edu.ar/1095>
- Amaro, Lorena. Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente. *Literatura y lingüística*. [online]. 2014, n.29 [citado 2014-11-30], pp. 96-109 . Disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112014000100007&script=sci_arttext)
- Bajtín, Mijaíl. La novela de formación y su importancia en la historia del realismo. *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores. 200-248.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje* (1987): 65-71.
- Beverly, John. "Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía." (2011).  
 \_\_\_\_\_ . "Anatomía del testimonio." *Revista de crítica literaria latinoamericana* (1987): 7-16.
- Carreño, Rubí. *Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente*. Santiago: editorial Cuarto Propio, 2013.
- Corbatta, Jorgelina. "Psicoanálisis y literatura: la auto-ficción." *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 2009. [citado 20/9/2014] Disponible:  
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17420>
- Faix, Dóra. "La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura." [citado el 10/10/2014] disponible en:  
[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/budapest\\_2013/14\\_faix.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf)
- Foucault, Michel. *¿ Qué es un autor?*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- García, J. "Contreras: La crítica actual es flojísima y están todos alineados". *Diario La Tercera* 10 de octubre, 2013. [citado 8/10/2014] disponible en:  
<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/09/1453-541929-9-contreras-la-critica-actual-es-flojissima-y-estan-todos-alineados.sht>
- Haraway, Donna Jeanne. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Vol. 28. Universitat de València, 1995.

- Llosa, Mario Vargas. "El arte de mentir." *Revista de la Universidad de México* 10477 (1984). [citado 28/9/2014] Disponible en: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/11906/public/11906-17304-1-PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11906/public/11906-17304-1-PB.pdf)
- Lukács, Gyorgy. *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre la formación de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos aires: Ediciones Godot, 2010.
- Manrique, W. "El yo asalta a la literatura". Diario El País 13 de septiembre, 2008.
- Molero de la Iglesia, Alicia. "Figuras y significados de la autonovelación." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 33 (2006): 72. [citado el 20/9/2014] Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151313.pdf>
- Musitano, J. Autoficción: ¿género literario o estrategia de autofiguración? Boletín 15 del centro de estudios y teoría literaria, noviembre del 2010. [citado el 2/8/2014] Disponible en: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/musitano.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/musitano.pdf)
- Piglia, Ricardo. *Prisión perpetua*. Anagrama, 2007.
- Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile: Actores, identidad y movimiento*. Ed. Gabriel Salazar Vergara. Vol. 2. Lom Ediciones, 1999.
- Plata, Francisco. *La novela de artista: el Künstlerroman en la literatura española finisecular*. Tesis para obtener el grado de Doctor of Philosophy: The University of Texas at Austin, 2009.
- Rioseco, Marcelo. *American Visa*. Random House Mondadori, 2013.
- Rojas, Daniel. Camanchaca de Diego Zúñiga: Testimonio y (re)construcción de la memoria como alegorías del violento decurso de la historia Chilena. [citado el 15/10/2014] Disponible en: <http://letras.s5.com/drp021110.html>
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo xxi, 2006.
- Santiago, S. "El cosmopolitismo del pobre". *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Santiago Silvano*. Ed. María Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire. Chile: ediciones escaparate, 2012.
- Vicente, Nicolás. "Conversación con Alejandro Zambra: "Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente"". *Revista Taller de Letras*. 2013, número 53. 211-219.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Santiago: Anagrama, 2011.
- \_\_\_\_\_. *La vida privada de los árboles*. Santiago: Anagrama, 2007
- \_\_\_\_\_. *Bonsái*. Santiago: Anagrama, 2006.

Zúñiga, Diego. *Camanchaca*. Random House Mondadori, 2012.