

# Formas de volver a la memoria. El minimalismo de Alejandro Zambra

DANIEL NOEMI VOIONMAA<sup>1</sup>

## RESUMEN

Este ensayo propone leer la narrativa del escritor chileno Alejandro Zambra (1975), primero, como ejemplar de un minimalismo literario, que comparte diversos rasgos con el minimalismo en las artes plásticas, y forma parte de lo que Luz Horne llama un “retorno al realismo” en la narrativa latinoamericana. Segundo, se argumenta que, desde este minimalismo, Zambra elabora una literatura que es social y política –pudiéndose trazar una continuidad histórica con el realismo de los años 30-, y contribuye novedosamente al debate en torno a la memoria histórica de los últimos años.

## PALABRAS CLAVES

Minimalismo literario; narrativa chilena; memoria Alejandro Zambra.

## ABSTRACT

This essay argues that the novels written by Chilean author Alejandro Zambra (1975) are an example of literary minimalism, a trend akin to minimalism in visual arts that is part of what Luz Horne calls a “Return to Realism” in Latin American narrative. By using this minimalism, Zambra creates a social and political literature (which can be linked to the realism of the 1930s) and thus contributes to the recent debates about historical memory.

## KEY WORDS

Literary Minimalism; Chilean Narrative; Memory; Alejandro Zambra.

---

<sup>1</sup> Crítico cultural y cronista, ha escrito sobre literatura, cine, ciudades y política latinoamericana en diversas revistas. Es autor de *Leer la pobreza en América Latina: Literatura y velocidad* (2da edición 2011) y *Revoluciones que no fueron: ¿Arte o política?* (2013). Actualmente es profesor de culturas latinoamericanas en Northeastern University en Boston y colabora para *El Desconcierto*. Contacto: danovaotr@gmail.com



Una escritora mira por la ventana. Afuera llueve. Sobre su escritorio, la pantalla del computador en blanco con el cursor tintineando. Lleva días intentando escribir un poema, pero las musas no llegan: está bloqueada, la mente vacía. Se ha comprometido con el editor de la revista a enviarle algo. El plazo ya ha pasado. Entonces, de pronto, la idea viene a ella: el poema que expresa la lucha interna, las fuerzas sociales, la melancolía existencial que provoca el neoliberalismo, el más puro y exquisito realismo, las sombras y las luces de la modernidad, todo ello y más en un poema... Entusiasmada, extasiada podríamos incluso decir, llama al editor y le dice que esa tarde, en un par de horas, le llevará personalmente el poema. Prefiere hacerlo así, agrega, en lugar de enviárselo por un frío correo electrónico. Cuando el editor recibe de sus manos el sobre en cuyo interior está el poema, sonrío. “Ya me estaba preocupando”, dice, no sin un gesto de coquetería. Abre el sobre y extrae las dos hojas que hay en él. Las lee y la expresión de su rostro cambia.

-¿Es una broma o te equivocaste de sobre?

-No, no es una broma ni me equivoqué -responde la poeta- ese es el poema. Como ves tiene mi firma.

-Pero las páginas están en blanco- atestigua lo obvio el editor.

-Me alegro que te hayas dado cuenta. Ese el poema.

Richard Wollheim, en su artículo seminal de 1965 “Minimal Art,” imagina una escena parecida como ejemplo perfecto de arte minimalista. Es notable que Wollheim recurra a un ejemplo literario cuando está hablando de artes visuales y plásticas, para mostrar el límite de esta tentativa de respuesta al expresionismo abstracto de los años 50. Añade Wollheim que, sin embargo, en literatura un texto así no es viable, pues la materialidad de la página difiere de la materialidad de, digamos, una escultura o de un cuadro: ninguno de nosotros podría ir donde un editor y entregarle dos páginas en blanco diciendo: “este es un poema de Mallarmé.” El minimalismo literario, no obstante, comparte algunas características con el de la plástica: la claridad de su forma, la simplicidad de la estructura y la economía de medios, el intento por presentar el mínimo contenido posible y, como señala Edward Strickland, tiende a una narrativa que no avanza, que no cuenta, que busca alcanzar la inmovilidad o *stasis*. Así desde esta búsqueda



advertimos que el rasgo más significativo de la literatura minimalista es la anti-artificialidad, esto es, el descubrimiento y revelación del esqueleto de la forma literaria misma: dar cuenta de la *techné* que articula todo texto literario.

Entonces, apresuro mi argumento: el recurso a una literatura minimalista es un modo y un modelo de lo que algunos han denominado el “retorno de los realismos”<sup>2</sup> pero que también puede pensarse como un descubrimiento y desvelamiento del proceso literario mismo, de ‘la máquina literaria propiamente tal’. En este sentido, sería también un descubrimiento de la propia estrategia realista. Este recurso caracteriza parte importante de la producción cultural latinoamericana reciente. Además, segunda parte del argumento, esta literatura minimalista es una literatura social y política, una que retoma con nuevas formas y una materialidad diversa, valores, posibilidades y articulaciones ya pensadas y elaboradas por la literatura social en diversos momentos del siglo XX. Desde ella—desde su ser político y social—emerge una reflexión particular sobre la historia y el modo en que recordamos y hacemos constantemente presente dicha historia; esto es, la narrativa minimalista propone una forma propia de memoria histórica.

Esta nueva escritura minimalista y política articula una visión crítica tanto de la literatura misma (de ella como objeto y de su circulación en el campo cultural) como del momento histórico de crisis neoliberal en el cual circula. Como la hoja en blanco que imagina Wollheim, o antes que él Hemingway, lo mínimo,

<sup>2</sup> En *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Luz Horne plantea que todo retorno es una continuidad. Una continuidad que constituye, dialécticamente, una *aufhebung*: el nuevo tipo de realismo que ha emergido “retoma muchas de las estrategias de las vanguardias, otorgándoles otros sentido y valor que el que tenían en sus contextos originales.” Se trata, prosigue Horne, de un “reordenamiento de ciertos modos representativos”, en una manera en que previas “formas literarias adquieren una capacidad renovada para señalar lo real.” El realismo, este nuevo realismo, adquiere una capacidad renovada y renovadora: hace nuevo de nuevo aquello que había dejado de serlo. Se desestabiliza—su verbo—la continuidad narrativa para indicar hacia lo real más que representarlo. Y este movimiento indexal es clave, pues a través de él se provoca un efecto despiadado; es decir, un realismo que excluye el aspecto de conmiseración tan característico de la novela social de los años 30. Ahora “no se busca una comprensión humanitaria sino que se pone en escena la articulación entre vida y política propia de nuestras democracias actuales.” Se trata de un nuevo ‘realismo impío’ (que reinventa el de Roberto Arlt y Pablo Palacio) que hace un retrato del presente, se indica, se le apunta, “sin implicar carácter alguno”, como diría Fumagalli explicando el concepto de índice en Peirce. Un realismo impío, entonces, que quizás pueda pensarse como parte de una crítica más amplia en el campo cultural y social, una que se elabora desde una posición crítica del humanismo del siglo pasado, en la cual, como explica Luis Martín-Cabrera, siguiendo pero a la vez distinguiéndose de Badiou, la relación con el Otro se da de manera no ontológica, ante lo cual la misma decisión ética—la no piedad—ya no pertenece a un orden trascendental o metafísico.



la reducción desestabiliza la misma distinción entre la realidad y la ficción y radicalmente cuestiona la noción de autonomía literaria. Textos que dan cuenta de lo que Scott Lash denominara “procesos de des-diferenciación” (1990) y, que más recientemente Josefina Ludmer llama “*realidades ficción*” (2010). Escrituras minimalistas que circulan en un tiempo y espacio, el nuestro, en que la literatura es inseparable de la política y de la economía, tiempo espacio que se define desde la velocidad de la imposición neoliberal. Si estas *realidades ficción*, como argumenta Ludmer, se articulan en territorios, organizaciones espaciales por las que se desplazan cuerpos; territorios cuyas fronteras se ven borroneadas, la escritura minimalista da a conocer los ejes y límites (aun perceptibles en tanto palimpsestos) de dichos territorios. En otros términos: toda escritura minimalista, en tanto escritura política y social, media entre los procesos de territorialización y desterritorialización que se articulan desde los textos mismos (que es otra manera de hablar del olvido y de la memoria). Se trata de pensar un momento y una velocidad (un espacio, dirección y tiempo) en el que la literatura deja de poder constituirse como tal: no solo se cuestiona la noción de autonomía sino que se ubica en un después de ella, en un sitio post-autónomo. Así, la literatura, en la versión radicalizada por la escritura minimalista, desconoce la distinción entre realidad y ficción. La una es la otra y viceversa.

De este modo, la literatura pierde el poder político emancipador que requería de su autonomía para existir (pues la literatura como tal solo puede ser liberadora si es concebida como un ente autónomo); pierde ese poder (si alguna vez lo tuvo) pero entra no teleológicamente en la “fábrica de la realidad,” (Ludmer 2010) y con ello adquiere un nuevo poder. Es este nuevo poder, precisamente, la fuerza política, radicalmente histórica, estética y social que emerge desde la escritura minimalista contemporánea. Caracterizar dicha escritura y sugerir algunas líneas genealógicas sería el intento de un proyecto más amplio, uno que nos permitiese imaginar la historia de la literatura minimalista latinoamericana y su estrecha vinculación con la creación de una memoria histórica *sui generis*. Esto es, en un sentido más amplio se trata, además, de establecer una genealogía de un modo de escritura paradójico: uno que descubre la misma maquinaria de la realidad (y en ese sentido es y no es realista; puesto que el realismo consiste en, al menos parcialmente, el encubrimiento estético de una determinada realidad, a la vez que pretende dar cuenta más objetiva de la misma realidad) y al descubrir dicha fábrica reelabora la concepción de arte y



literatura. En otros términos, al mostrar las trampas del arte radicaliza la noción misma de arte. En estas páginas, como un punto de inicio para entrar en la fábrica de la realidad y, con ello, reflexionar sobre la intervención en el campo estético y político que efectúa esta literatura, tomo el ejemplo de la creación novelística de Alejandro Zambra (Chile, 1975). Sitúo, de este modo, a la producción novelística de Zambra, primero, como parte de aquella creación-imaginario que tiene antecedentes en la tradición latinoamericana en Pablo Palacio, González Vera, o Roberto Arlt; y, segundo, dicha novelística constituye una renovación de la reflexión sobre el problema de la memoria en el Chile del nuevo milenio.

La primera novela de Zambra fue publicada en el 2006 y el año 2011 fue hecha película (oficialmente estrenada el 26 de abril del mismo año en Chile). Para algunos, *Bonsái* marca un antes y un después en la narrativa chilena: indica la emergencia de una narrativa que se opone a la extensión narrativa e hipotaxis que caracterizara a, por ejemplo, la prosa de, Alberto Blest Gana, Roberto Bolaño o José Donoso. *Bonsái* quiebra la tradición aún vigente de la narratividad-gesto que en sí, constituye la esencia de la misma tradición literaria. En todo caso, como veremos, no toda la crítica fue tan entusiasta. Pero, primero, ¿de qué trata la novela? *Bonsái* se inicia así:

Al final ella muere y él se queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura. (13)

La literatura es lo que ya sabemos, lo que queda en la memoria: la historia de Emilia y Julio, como se conocen y como siguen sus caminos separados hasta el desenlace sabido; todo lo demás hace apariciones momentáneas, como María, quien “se aleja del cadáver de Emilia y comienza a desaparecer para siempre de esta historia” (89). El narrador reduce cada acción a las mínimas posibilidades. Se trata de mostrar el andamiaje del texto, o como señala una crítica escribiendo en *The Nation*, “If *Bonsai* were a building, it’d look rather like the Centre Georges Pompidou, all its mechanicals exposed and painted bright primary colors rather than hidden behind the walls” (Valdés).



Y también es exponer la mecánica que se establece entre lector y texto: La relación entre Emilia y Julio solo se mantiene, como la nuestra con el texto, mientras “leen”, el uno al otro. No sorprende, entonces, que será la misma lectura -la de un cuento de Macedonio Fernández- la que los llevará a la separación: la lectura es lo que permite la relación y es también y necesariamente lo que la destruye. Este gesto de creación y destrucción muestra cómo hay un intento por alcanzar la totalidad del texto-fuera del texto: nada puede quedar afuera de la lectura, ni siquiera su misma desaparición. Por si quedara alguna duda, los protagonistas se han enfrascado en la tarea -épica- de leer a Proust. Su lectura final que queda en suspenso, no terminada e interminable, deviene la coda para un proceso condenado al fracaso desde sus inicios: el tiempo perdido no se puede recobrar, la literatura tampoco: ya no es lo que nunca fue (la literatura está en todas partes; es, por lo mismo, paradójicamente, irrecuperable).

Se trata, en primera instancia, de una política del leer y del escribir -todo el tiempo están implícitas las preguntas que se hiciera Sartre, ¿Qué es escribir? ¿Para qué escribir?-. “Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es cómo cuidar un bonsái” (87). Una literatura consciente de ella misma, de su esqueleto: Julio escribe una novela como si fuese la novela de un escritor, la novela se llama, evidentemente, *Bonsái*, en la cual “prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (76). Vacío minimalista: la literatura es una máquina, funciona como funcionan otras cosas, y como otras cosas, puede fallar, detenerse; de esta manera también se elabora una estética realista que actúa desde su inmanencia, no hay más allá, no hay un *telos* en esta literatura mínima. Hay un desplazamiento del sentido en tanto el texto indica a lo real, desplazamiento metonímico que está en la estructura de los textos en el leer, el escribir y el contar historias. Toda historia termina cuando se acaba de leer, de escribir, de contar, como en *La vida privada de los árboles*: la llegada o no de la mujer acaba la espera y la novela- la literatura como suspensión de una posibilidad final, y así, como suspensión momentánea de una política a la espera de la resolución definitiva que está siempre por llegar en un futuro ya acaecido.

Las historias se repiten en las novelas; así, una novela que lee el protagonista en *La vida privada* podría ser *Bonsái*: “Es una historia de amor, nada demasiado par-



ticular: dos personas construyen, con voluntad e inocencia, un mundo paralelo que, naturalmente, muy pronto se viene abajo” (103).

Minimalista: develar el andamiaje del texto, indicar la creación del texto, romper con la ficción de la literatura, volver a esa ficción desde un tiempo y espacio diferente, uno des-diferenciado, donde realidad y ficción son categorías que dejan de lado sus mutuas exclusividades. Así, la posibilidad de un nuevo realismo cuyo movimiento da cuenta de sus propios límites y provoca, de este modo, un momento de catacresis, es decir, nomina (o al menos intuye la capacidad de nombrar) aquello que carecía de nombre hasta el presente (que no es otra cosa que el presente de una literatura que ya ha borrado sus límites y las condiciones para su existencia). Es decir, usando las palabras del narrador de *La vida privada*: si la literatura chilena es de color café; las novelas de Zambra al mostrarnos el andamiaje literario, nos abren a una literatura de múltiples (y mínimas) tonalidades.

Ahora bien, la emergencia de lo que, hasta cierto punto, se advierte como un quiebre en la tradición literaria latinoamericana (pero que ingresa, como he argumentado, en una tradición no tan reconocida) y propugna una nueva concepción y pensamiento artístico, constituye la base de un texto crítico radicalmente contemporáneo que reflexiona sobre el pasado político y su (con)secuencia en el presente. Pensar estas novelas como textos sociales y políticos, y como acentos a la memoria histórica, resulta, en una primera instancia, un tanto extraño. Pero es precisamente con una literatura social, cercana a la denuncia del realismo social de los años 20 y 30, que estos textos entran en diálogo e, incluso, pueden pensarse como sus reescrituras o, más bien, puestas al día. En particular, las novelas de Zambra elaboran sobre la verdad de una clase social determinada. Su literatura, en uno de sus sentidos mínimos, es básicamente una reflexión sobre el devenir, borradura, reinención y re-imaginación de la clase media en las últimas décadas y el modo en que ella ha sido afectada y transformada por las políticas neoliberales. En ese sentido, estos textos son primero memoria histórica de una clase sin historia; son, además, documento político y estético de la transformación del imaginario memorialístico: apunta hacia nuevas formas de recordar que alteran el evento mismo que se trae de regreso y su pervivencia en nuestro presente.



Esta posibilidad crítica no ha sido reconocida por gran parte de la crítica. Así, por ejemplo, luego de destacar el minimalismo y la auto-reflexividad del texto, refiriéndose a *Bonsái* y a *La vida privada de los árboles*, José Promis señala: “brevisimas novelas ingeniosas, pero que dejan la impresión de ser los capítulos iniciales de un relato mayor que debiera ofrecer la profundidad que todavía no se percibe en éstos.” (web)

Promis apela por un tipo de narrativa “mayor” –una que efectivamente narre historias en el sentido que la literatura suele (¿debe?) hacer; esto es, se extraña una narración en el sentido más tradicional del concepto. Además, esta capacidad narrativa debe alcanzar una determinada “profundidad” de la que, hasta el momento, carece la obra de Zambra y que correspondería a una “literatura auténtica.” ¿Qué es la profundidad –metáfora geológica- que busca Promis? El punto es notable porque lo que Zambra hace es justamente profundizar en el aparato/andamiaje literario e histórico y desnudarlo y así desarmarlo; esto es, indagar en el proceso literario mismo. O sea, siguiendo la imagen telúrica usada por Promis, no se puede llegar ‘más profundo;’ pero con una gran salvedad: profundizar, en Zambra, implica sacar a la superficie lo que se oculta a través del artificio. La profundidad está en la superficie. Por cierto, se podrá argüir que se trata de distintas profundidades: Promis alude a un sentido interpretativo del texto –el texto como enigma a ser descifrado en la lectura- que permanece oculto en las profundidades del mismo; el texto debe ser descubierto capa tras capa. El sentido del contenido del texto, en esta perspectiva, yace oculto en las oquedades de la novela. Mientras tanto, en Zambra no habría un sentido oculto por descubrir o descifrar<sup>3</sup>, al ser llevado todo a la superficie del texto, se perdería parte importante del sentido de la experiencia literaria o, incluso, la literatura misma. Pero, ¿es eso realmente así? De lo que se trata es, sin duda, de profundidades, pero estas deben pensarse en su sentido crítico actual. La profundidad en la producción de Zambra propone una articulación crítica de la literatura como creación y también como institución social; mientras que la profundidad añorada por Promis es un ejercicio –a ratos hermoso, que duda

---

3 Recuerda la diferencia entre literatura moderna y postmoderna: la primera requeriría de nuestra capacidad interpretativa, mientras la segunda no. En esta línea, Pía Aguirre analiza la obra de Zambra –junto a la de otros autores chilenos del periodo. Argumenta que en este mundo postmoderno nos enfrentamos a un “sujeto fragmentado” lo que funda tanto “un rasgo distintivo... de la estética del postmodernidad”, como también “instituye... un elemento significativo de la identidad en los textos de Alejandro Zambra.”



cabe- nostálgico donde se esconde en el artificio la realidad creativa y así se sostiene la ilusión de la separación de la realidad y la ficción y, de ese modo, se continúa defendiendo la autonomía del arte. Así, sin referirlo de modo directo, Promis está mostrando la significativa carga política que hay en los textos de Zambra, y el quiebre que ellos presentan ante una noción modernista de la literatura. Similarmente, la crítica de Promis apunta a una relación con la tradición que implica su recuperación plena (un relato mayor), en el que la reaparición de la memoria siga también pautas consabidas, 'enteras'. La fragmentación, el quiebre, y la aparente ausencia (que es siempre una presencia) en y de la memoria que postula la narrativa de Zambra ataca literalmente la concepción estética y política de Promis.

Ahora bien, en Zambra no hay una negación o rechazo de una concepción modernista de la literatura. Más bien al contrario: hay una subsunción de ella, esto es, Zambra incorpora el modernismo (la tradición) en su escritura y logra convertirlo en algo diferente a sí mismo (la imagen de Borges pasado por un cedazo se nos viene a la mente). El minimalismo y la paradójica profundidad que elabora abren, así, una puerta nueva en la tradición literaria chilena y latinoamericana: es una reflexión asombrada y asombrosa –desde los huesos de la literatura- de una clase social media, políticamente gris, históricamente olvidada, cuya estética se desnuda como el texto: no hay nada extraordinario en ella, no hay belleza excelsa (como no la hay en el texto mismo), pero en ello radica lo extra, lo nuevo y la belleza desnuda de estos textos. No hay nada que recordar; pero ese en aquella nada donde está, paradójicamente, todo lo que debe ser vuelto a la memoria.

De este modo, desde los rasgos que aquí se esbozan someramente, es posible pensar una reconstrucción crítica de la memoria personal (del autor y de su entorno social) e histórica (del Chile de fines de la dictadura y de la post-dictadura). En este sentido, Zambra es, como referido, el novelista de la clase media chilena sin historia; no de la clase media que llegara al poder en 1938, no de la clase media que apoyara a Frei en 1964; de una clase media que es una constante página en blanco. Desaparición y reemergencia: así como la obra de Zambra debe comprenderse en el contexto de una larga y fructífera lucha por el campo de la literatura y de los modos narrativos privilegiados, la comprensión de una clase sin historia solo se entiende desde la revelación de aquella aparente ca-



rencia histórica: traer a la superficie, desde su misma profundidad, el vacío de su ausencia. Desde ahí, podemos intuir que el vacío de esa clase se ha expandido en los tiempos que corren; esto es, es justamente ese vacío histórico—un literal ataque a la memoria—una de las consecuencias más notables y terribles de la imposición neoliberal.

En su tercera novela, *Formas de volver a casa*, expandiendo los recursos que emplea en *Bonsái* y *La vida privada*,<sup>4</sup> Zambra reflexiona directamente sobre el nuevo Chile y sobre el papel de su sector, clase social y, en particular, de su generación, a los que él denomina actores secundarios; es decir, aquellos que no tuvieron un rol protagónico en la lucha contra la dictadura y quedaron relegados en el festín de la repartija democrática. El choque generacional es, en efecto, una de las claves del relato: “los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres” (73) reflexiona el narrador. Y luego remata con un chiste: “Cuando grande voy a ser un personaje secundario, le dice un niño a su padre. Por qué. Por qué qué. Por qué quieres ser un personaje secundario. Porque la novela es tuya” (74).

La novela está enmarcada por dos terremotos que azotaron Santiago, el de 1985 y el del 2010. El momento de la enunciación sucede en un presente, espacio y temporalidad, terremoteados doblemente —terremoto del presente y terremoto de la memoria. Se vuelve a la memoria de aquellos que no fueron ni ricos ni pobres, ni héroes ni villanos, a los que la dictadura, en palabras de Espinosa, los afectó tangencialmente. Si, según Richard, durante esos años Chile se escindió en dos campos de discursos, un polo victimario y otro victimado, el protagonista de *Formas de volver a casa* y su familia, no pertenecen a ninguno de los dos. Es desde esa superficie en apariencia anodina que estos relatos rompen con nuestras certezas y proponen retomar y reconstruir una memoria obliterada por la hegemonía política y también literaria. *Formas de volver a casa* es también una reflexión sobre la condición de la literatura hoy y puede leerse como formas de dar sentido al pasado. Es un recorrido literal del protagonista por las calles de Santiago, por lugares que esperan volver a ser (no lugares en el sentido del tér-

<sup>4</sup> Es necesario recordar lo obvio: el carácter minimalista de un texto no tiene que ver, necesariamente, con la extensión física de un texto. Se trata del empleo de ciertos recursos y modo de empleo del lenguaje.



mino que emplea Martín-Cabrera<sup>5</sup>) y un recorrido que adquiere sentido alegórico: es el del texto y el de la memoria; escritura que, como la memoria, como la ciudad, como los personajes, viven de terremoto a terremoto. Esa tensión-acumulación de literatura-memoria constituye el eje crítico del recorrido realidad de la novela que propone la siguiente interrogante: ¿de quién es la memoria?

No se trata de imponer una memoria sobre otra. Se trata de sumar memorias y sumar realidades y sus ficciones. La memoria de la desmemoriada clase media que, reitero, habitaba un espacio y un tiempo difícil de situar, uno de ninguneo que muestra en estos textos la lógica neoliberal contemporánea del Chile actual. Lo hace desnudándose y desnudando el pasado desde la perspectiva de aquellos que se ubican en lo que Ana Ros denomina “Generación post-dictadura” -hombres y mujeres que “crecieron bajo regímenes militares” (4)-, desde la cual se produce una reformulación de la memoria colectiva. Los traumas del pasado no dejan de hacerse presentes, pero lo hacen de modos inesperados y, ciertamente, problemáticos. Lo que se pone en cuestión a través de este ejercicio de la memoria no es solo la brutalidad genocida de los militares, sino también los proyectos revolucionarios que fueron aniquilados. Zambra no entra de modo directo a este debate, ni tampoco busca situarse en el campo explícitamente político. Su acercamiento es mínimo, mas en ese minimalismo radica la fuerza política del texto y de la posibilidad presente y futura de la literatura.

Zambra borrona, difumina, los registros literarios: indica la realidad desde el intimismo que colinda con el “extremo de lo coloquial”; transmite, como señala un crítico, “una sinceridad real” (Gandolfo), cuenta la historia de la historia. Hace realidad de la ficción y ficción de la realidad: el recorrido del lenguaje en *Formas de volver* equivale al recorrido peripatético del protagonista y al recorrido de la memoria que el texto traza. Al final el narrador (que bien podría ser el de Bonsái) reflexiona: “Pienso en los muertos de ayer, de mañana. Y en este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo.” Y se queda mirando los autos pasar por las calles, donde viajan niños que mañana recordarán el auto en el que viajaban con sus padres. Un final que se abre al pasado y al futuro, pero lo hace desde el intersticio de

5 En *Radical Justice* Martín-Cabrera distingue su uso del que efectúa Augé.



la memoria; hay melancolía, pérdida, pero también necesidad (y certeza) de futuro. Este gesto final de inmovilidad del narrador, de *stasis* minimalista, nos conecta de golpe con otros finales, con previos sentidos de final, que hablaban de otras épocas y de otras gentes en la historia.<sup>6</sup>

Por ahora, sin embargo, baste con decir que Zambra lee nuestro presente con la convicción de que aquello que aún llamamos literatura es más insuficiente que nunca, pero también más necesario. Y en esa paradoja radica la posibilidad de cambio más allá de la ficción y más acá de la realidad. Su recurso minimalista, su escritura minimalista es una apuesta por una literatura que tiene mucho para decir, pero que lo hace recordándonos que cada palabra encierra en sí misma un universo y que la tarea de la lectora es devolverle a ella, a la palabra (como a la página en blanco) su sentido pleno desde la posición mínima ante la cual se enfrenta. La realidad que nos ofrece Zambra se construye necesitada desde el lenguaje y desde él se nos devuelve convertida en una ficción en la cual no podemos distinguir las fronteras que se establecían. El desafío entonces (el llamado hubiésemos dicho hace unos años) es enorme: rescatar la potencialidad política transformadora de esta literatura; en su consciente incapacidad de cambiar el mundo –desde su inmovilidad minimalista– hallar la razón y la potencia de la urgente y paradójica necesidad de llevar a cabo esa transformación; volver a recordar, también, como se vuelve a querer: revolucionar la memoria de la historia que queremos como nuestro futuro.

---

6 Pienso en *Más afuera* de González Rojas, en *La novela del perseguido* y, sobre todo, en *La viuda del conventillo*, de Alberto Romero, con su protagonista, la Eufrasia, la viuda, que al final se queda mirando el paso del tiempo, mientras reflexiona que de lo único que se trata es de vivir por vivir. Por cierto, se necesitaría todo un libro para explicar y hacer sentido de este vínculo entre las novelas de Zambra aquí aludidas, de su realismo minimalista y realismo social, y la maravillosa novela social realista de los años 30. Este trabajo sería parte de una genealogía del realismo latinoamericano. Véase mi *Revoluciones que fueron. ¿Arte o política?*, para una discusión y análisis de la narrativa realista de los años 30.



## Bibliografía

- ARRIAGADA, PÍA** (2013): "Vinculaciones híbridas: El vínculo social en cuatro textos narrativos chilenos recientes." <http://letras.s5.com/az291108.html> Accedido el 7 de mayo.
- ESPINOSA, PATRICIA** (2011): "La historia a cuestas." *Las Últimas Noticias*. Mayo 20. <http://letras.s5.com/az130611.html> Accedido el 6 de mayo, 2013.
- FUMAGALLI, ARMANDO** (2013): "El índice en la filosofía de Pierce." *Anuario Filosófico XXXIII.3* (1996). <http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html> Accedido el 6 de abril.
- GANDOLFO, PEDRO** (2011): "La novela de Zambra." *Revista de Libros. El Mercurio*. Mayo 22, 2011. <http://letras.s5.com/az120611.html> Accedido el 2 de mayo, 2013.
- HORNE, LUZ** (2011): *Literaturas reales: Transformaciones del realismo en la narrativa Latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LASH, SCOTT** (1990): *Sociology of Postmodernism*. Londres: Routledge.
- LUDMER, JOSEFINA** (2010): *Aquí, América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Martín-Cabrera, Luis. *Radical Justice: Spain and the Southern Cone beyond Market and State*. Lanham: Bucknell UP, 2011.
- NOEMI VOIONMAA** (2013): Daniel. *Revoluciones que no fueron. ¿Arte o política?* Santiago: Cuarto Propio.
- PROMIS, JOSÉ** (2007): "Persistencia del Bonsái." *Revista de Libros. El Mercurio*. Junio 3. <http://www.letras.s5.com/az240408.html> Accedido el 8 de abril, 2013.
- RICHARD, NELLY** (2000): *La insubordinación de los signos: (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ros, Ana** (2012): *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave.
- STRICKLAND, EDWARD** (1993): *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana UP.
- Valdés, Marcela**. "Seed Projects: The Fiction of Alejandro Zambra." *The Nation*. <http://www.thenation.com/article/seed-projects-fiction-alejandro-zambra#> Accedido el 3 de marzo, 2013.
- WOLLHEIM, RICHARD** (1995): "Minimal Art." *Minimal Art: A Critical Anthology*. Ed. Gregory
- Battcock Berkeley, CA**: University of California Press, pp. 387-399.
- ZAMBRA, ALEJANDRO** (2006): *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2007): *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2011): *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

