

UNA RÁFAGA DE HIJOS ÚNICOS: *UNA VEZ ARGENTINA* (2003)  
DE ANDRÉS NEUMAN, *FORMAS DE VOLVER A CASA* (2011) DE  
ALEJANDRO ZAMBRA Y *EL SISTEMA DEL TACTO* (2018) DE  
ALEJANDRA COSTAMAGNA

*A BURST OF ONLY CHILDREN: ANDRÉS NEUMAN'S UNA VEZ  
ARGENTINA (2003), ALEJANDRO ZAMBRA'S FORMAS DE VOLVER  
A CASA (2011) AND ALEJANDRA COSTAMAGNA'S EL SISTEMA DEL  
TACTO (2018)*

Catalina Olea  
Universidad de Chile  
caolearosen@gmail.com

RESUMEN

La recurrencia de conceptos como “literatura de los hijos”, “novela de la orfandad” o “relatos de filiación” en la crítica literaria chilena y argentina del siglo XXI sugiere que la mirada retrospectiva sobre el pasado familiar y personal es un rasgo dominante de nuestra narrativa reciente. Este artículo quiere explorar qué posibilidades de abrir futuro podemos encontrar en estas obras. Para ello se examinan dos novelas chilenas y una hispanoargentina: *Una vez Argentina* de Andrés Neuman (2003); *El sistema del tacto* de Alejandra Costamagna (2018) y *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra (2011). Según propondré, Neuman moviliza en su libro valores progresistas y posmodernos y, sin embargo, construye un relato monológico y tradicional. Costamagna, por su parte, recurre al imaginario gótico para narrar una liberación parcial del pasado, al tiempo que combina dos tipos de memoria: la memoria aprendida y la memoria encontrada. Por último, Zambra escapa del “círculo vicioso” de la historia y de las relaciones familiares construyendo un texto recursivo, pero en el que se introducen variantes.

PALABRAS CLAVES: literatura de los hijos, novela y tiempo, novela y familia.

## ABSTRACT

The personal and family past seems to be a dominant feature of the Chilean and Argentinean narrative of the 21st century. This article aims to explore what possibilities for opening up the future we can find in these works, usually linked to categories such as “literature of the children.” For this purpose, two Chilean novels and one Spanish-Argentine novel are examined: Andrés Neuman’s *Una vez Argentina* (2003); Alejandra Costamagna’s *El sistema del tacto* (2018) and Alejandro Zambra’s *Formas de volver a casa* (2011). As I will propose, Neuman mobilizes progressive and postmodern values in his book and yet constructs a monological and traditional narrative. Costamagna, meanwhile, resorts to the gothic imaginary to narrate a partial liberation from the past, while combining two types of memory: learned memory and involuntary memory. Finally, Zambra escapes the “vicious circle” of history and family relationships by constructing a recursive text, but in which some variants are introduced.

KEY WORDS: *children’s literature, novel and time, novel and family.*

*Recibido: 20 diciembre 2021.*

*Aceptado: 29 de abril 2022.*

*Paralizante y molesta es la creencia  
de ser un vástago tardío de los tiempos.*

Friedrich Nietzsche

Entre las novelas publicadas en nuestra región a partir del año dos mil hay una parte importante de ellas que viene siendo asociada, hace ya bastante tiempo, a categorías como “novela de la orfandad”, “literatura de los hijos”, “posmemoria” o “relatos de filiación”<sup>1</sup>. Si bien estos conceptos, empleados por la crítica literaria o por

---

<sup>1</sup> En 1997 Rodrigo Cánovas identificó al huérfano como la subjetividad dominante en la Nueva Narrativa Chilena. El término “posmemoria” fue acuñado por Marianne Hirsch para describir las memorias de segundo grado producidas por artistas y escritores de la generación siguiente a la que vivió en carne propia el Holocausto. La define como “una estructura de transmisión generacional inserta en múltiples formas de mediación” (2015: 35). Una discusión sobre la aplicación de este concepto en las narrativas de postdictadura puede encontrarse en: Sarlo, 2012; Gamero, 2015 y en Logie y Willem, 2015. El concepto “literatura de los hijos”, en tanto, señala un cambio de perspectiva a la hora de abordar el período dictatorial en nuestros países, posibilitado por la irrupción en el campo cultural y político de quienes eran todavía niños, o no habían nacido siquiera, durante las últimas dictaduras. Respecto a las particularidades que manifiesta este corpus en Chile puede consultarse Grínor Rojo (2016). Para el caso argentino ver, por ejemplo, Carlos Gamero (2015). Finalmente, la noción “relatos de filiación” tiene su origen en la crítica literaria francesa, pero ha sido utilizada inteligentemente en nuestra región por críticos como Lorena Amaro (2013) y Julio Premat (2016). Según este último, el relato de

los propios escritores, no son equivalentes, todos ellos apuntan a una subjetividad y un trayecto dominantes en la narrativa reciente: hijos que regresan a las casas, los barrios y las familias de la infancia en busca de respuestas, arraigo, modelos literarios, novedad, un objeto de deseo, en fin, todo lo que el presente (postdictatorial o posmoderno) no parece ofrecer. Quienes protagonizan y narran las obras incluidas en este extenso corpus se presentan a sí mismos como “huérfanos bastardos o desheredados” (Premat 2016:117), incapaces de dar sentido al mundo tras “la desaparición literal o simbólica del padre” (Rojo 2016).

Según ha insistido la crítica, son narrativas que, a contrapelo del presentismo dominante, buscan establecer un diálogo con el pasado personal y colectivo en sociedades donde los medios para acceder a él se perciben como rotos, agotados, pervertidos, ya sea por el trauma de las últimas dictaduras, o bien, por el desdibujamiento de la tradición y del sentido histórico aparejado a la modernidad tardía. Desde cualquiera de estas perspectivas, se las ha celebrado por refrescar la postdictadura argentina y chilena con nuevas perspectivas y preguntas, así como por repensar la novela como un “espacio de encuentro entre lo íntimo y lo público” (Premat 2016). Sin embargo, a lo largo del tiempo este corpus (así como las etiquetas con las que se lo describe) no ha dejado de levantar también interrogantes o cuestionamientos, los que podríamos resumir como sigue: estas narrativas tan obsesionadas con el pasado y los espacios privados de la familia, ¿pueden ser estética o políticamente rupturistas? Estas exploraciones acotadas a la familia nuclear o a la experiencia personal, ¿pueden superar las condiciones fragmentarias del presente para generar una visión más amplia del mismo? Tras la búsqueda obsesiva del padre ¿no hay un anhelo de autoridad patriarcal? Tras la importancia de la memoria y la infancia, ¿una huida del presente y las responsabilidades de la vida adulta? ¿Qué tan heterogéneo es este corpus y, por tanto, el discurso de la memoria que elabora? ¿Son los novelistas los que están “pegados” con la temática filial, la posmemoria y la autoficción? ¿O son los críticos los que se obsesionan con determinadas etiquetas y entradas de lectura?<sup>2</sup>

Las tres novelas que examinaremos aquí se enmarcan en este terreno, estas tensiones: *Una vez Argentina* (2003, 2014) de Andrés Neuman; *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra y *El sistema del tacto* (2018) de Alejandra Costamagna. Sus autores, nacidos entre 1970 y 1977, comparten la experiencia de haber sido niños

---

filiación “funda un diálogo de apropiación y linaje, no solo con las historias familiares sino, más ampliamente, con la literatura del pasado” (117).

<sup>2</sup> Respecto al apego a la autoridad de los padres véase, por ejemplo, Ignacio. Álvarez (2013). En relación con la homogeneidad de lecturas y memorias, ver María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano (2016). En cuanto al hartazgo con la autoficción, puede consultarse Consuelo Olguín (2019).

durante las últimas dictaduras y la de haber llegado a la “conciencia ciudadana en un contexto de derrota” (Drucaroff, 2011): el menemismo y los primeros años de la transición chilena. Pero que, al momento de escribir estas obras, habitan un espacio o un momento favorable para la memoria, para el balance del pasado social o biográfico: Neuman publica la suya en su país de adopción, España; Costamagna y Zambra tras “el viento de primavera” que representaron las movilizaciones estudiantiles del 2006 y el 2011 y que “vendría a refrescar la postdictadura nacional” (Rojo, 2016, vol. I: 209). Se trata por lo demás de obras bastante visibles, algunas de ellas premiadas y extensamente leídas por la academia<sup>3</sup>. Las familias que se representan en ellas tienen diferentes orígenes, formas y estilos, pero todas pueden identificarse con la clase media.

Ahora bien, pese a sus muchos puntos de encuentro, aquí me interesa explorar también sus diferencias, sus singularidades, a la hora de elaborar la figura del hijo y describir su regreso al pasado (de ahí el título de este artículo). Me interesa, asimismo, examinar estos textos a partir de algunos de los dilemas esbozados más arriba sobre el tópico de la filiación en la narrativa reciente. Veremos que, pese a movilizar en su libro valores progresistas y posmodernos, Neuman construye un relato monológico y tradicional, donde el escritor se define como tal solo al interior de la familia. Costamagna, por su parte, narra una liberación parcial del pasado en la que se contrapone la trayectoria de dos personajes, al tiempo que se combinan dos tipos de memoria: la memoria aprendida y la memoria encontrada. Por último, en el apartado dedicado a la novela de Zambra bosquejaremos una lectura alternativa para una obra que ha sido construida, e insistentemente leída, como un relato generacional de la dictadura, pero que, según creo, también puede asociarse a la experiencia de la modernidad.

#### UNA VEZ ARGENTINA: UN LINAJE DE MÚSICOS Y PINTORES<sup>4</sup>

Según Elsa Drucaroff, quien dedica a Neuman varios párrafos elogiosos en *Los prisioneros de la torre* y hasta lo usa de epígrafe, esta novela está escrita “con pulsión utópica”, puesto que explora “un modelo de conducta social diferente” (413). En concreto, la de reparar el “quiebre de la transmisión generacional” (originado en el silencio y/o la tergiversación del pasado reciente) trabajando “lo íntimo, lo entrañable” (413). Agrega Drucaroff: “La relación con el pasado es libre. El joven invoca a las generaciones anteriores sin ira ni reverencia; si hay que reclamar, reclama [...]”

<sup>3</sup> *Una vez Argentina* fue finalista del Premio Herralde el año 2003; *Formas de volver a casa* fue finalista del Rómulo Gallegos el 2013; *El sistema del tacto* fue finalista del Premio Herralde el 2018 y ganadora del Premio Círculo de la Crítica el año 2019.

<sup>4</sup> Publicada por primera vez en 2003 por el sello Anagrama, esta novela ha sido revisada y ampliada por su autor en más de una ocasión. Aquí cito de la edición de Alfaguara 2014.

Se cumple así en *Una vez Argentina* lo que para esta generación es un milagro: hubo transmisión [de la experiencia histórica] y por eso hubo debate” (415).

Indudablemente estamos frente a un relato “raro” dentro de la narrativa argentina y chilena reciente, generalmente signada por la culpa, el silencio, el trauma y hasta “la mancha temática del filicidio” (Drucaroff 2011). Asumir la perspectiva del hijo no equivale aquí a hablar desde una posición subalterna. Es el hijo narrador quien cita al presente a sus padres y antepasados para interrogarlos, agradecerles, o reprenderlos paternalmente por sus faltas y omisiones (no está demás destacar que a todos ellos los tutea con una confianza muy... ¿argentina? ¿española? ¿de clase?). Antes que como un huérfano o un desheredado, el narrador se nos presenta como un vástago ufano de su linaje: “en nuestra familia no han faltado músicos ni pintores” (185), y que además cuenta con numerosos parientes a ambos lados del Atlántico. Se trata además de una obra optimista, cuyo narrador declara sin ironía ni dudas su fe en la memoria y en el poder sanador del relato para abrir un futuro diferente: “contar conduce a amar lo que se cuenta” (171); “La memoria mañana es gozne nuevo” (286). Sin embargo, pese a su singularidad y su innegable “pulsión utópica”, debo reconocer que no comparto el entusiasmo de Drucaroff por esta novela. Que ella se me hace, por momentos, empalagosa, pedagógica y, en el fondo, tradicional. Para intentar precisar estas impresiones voy a centrarme a continuación en una de aquellas ocasiones en que el narrador invoca a sus antepasados para examinar los aspectos menos luminosos de su familia.

Se trata del capítulo dedicado al bisabuelo Martín Casaretto, personaje que el narrador caracteriza como ambiguo: respetada figura pública, socialista ferviente, impulsor de “innumerables actividades cooperativas” (181) y autor de una *Historia del movimiento obrero en Argentina* es, a la vez, un tirano doméstico que obliga a su esposa a lavarle cada noche los pies, después de haberla tenido todo el día en la cocina (182). Neuman lo invoca así: “Bisabuelo Martín, ¿cuántos fuiste? ¿a cuál recuerdo? Conociendo tus historias, no puedo admirarte tanto” (185). El joven historiador familiar se encuentra aquí en una situación parecida (una réplica en pequeña escala) a la de muchas feministas y progresistas de hoy en día: cómo juzgar a esas grandes figuras de la cultura vanguardista o pop del siglo XX (desde Picasso a Michael Jackson) que hoy sabemos, o reconocemos, que fueron machistas y/o abusadores impenitentes. Neuman, que quiere preservar su novela de cualquier brote patriarcal, se apresura a ponerse del lado de su sufrida bisabuela (“casi analfabeta”) y a recordar, junto con ella, los nombres de las sufragistas argentinas que fueron sus contemporáneas: Carolina Muzzilli y Alicia Moreau (185). Sin embargo, el autor tampoco quiere salir por el atajo moralizante de condenar a su antepasado a la hoguera. El desarrollo de esta historia nos revelará que la duplicidad del personaje es, en cierta forma, extensiva al conjunto del clan familiar y, de refilón, a buena parte de la sociedad argentina. Mirando una fotografía de su bisabuelo en la que este exhibe unos “rasgos un tanto aindiados” (183), Neuman decide iniciar una pesquisa que lo llevará a descubrir tres cosas. La

primera es que las raíces italianas de su familia “son perfectamente apócrifas” (184), puesto que el apellido Casaretto se lo habría inventado el mismo bisabuelo para no tener que usar el de su padre, “un pudiente caballero de raíces francesas” que nunca quiso casarse con su madre, “una mestiza de ascendencia indígena y vasca” (183). La segunda es el escaso interés que demuestra su familia por explorar esta posible raíz indígena dentro de un linaje europeizante o, en general, por discutir las creencias e ideas heredadas. La idea negativa que el bisabuelo se formó en su época sobre el peronismo, dice el narrador, será “unánimemente transmitida a las generaciones siguientes, tan poco propensas a debatir su tesis como a rastrear su origen mestizo” (184). Finalmente, el narrador descubre que este bisabuelo escribió en su juventud algunas poesías, lo que le permite establecer con él una complicidad inesperada y sellar así una suerte de reconciliación: “Sabés que en la familia no han faltado músicos ni pintores. Música con imágenes, esa es nuestra memoria. Pero no hubo nadie en las palabras. Y creí que estaba solo escribiendo estas, bisabuelo Martín. Hasta que conocí el secreto de tus versos de juventud” (185). Que los versos en cuestión sean malos (se trata de una oda a Sarmiento escrita por un aficionado) le da al narrador una última oportunidad para poner a este personaje “en su lugar” antes de cerrar el capítulo. Sin abandonar el tono bonachón que lo caracteriza, Neuman le dice a su bisabuelo que es un poeta mediocre:

Tu cívico poema sarmientista, bisabuelo, no carece de ripios. Sus serventesios son conmovedoramente laboriosos. A mi gusto le sobran epítetos morales y, si te digo la verdad, se me hace largo. Pero hay también hallazgos lindos, metáforas que suenan tuyas [...] Hay rimas divertidas (¡peñasco y Damasco!) y tus impecables endecasílabos delatan el oficio de un lector (¿acababas de empaparte de Rubén Darío?) que soñó con ser poeta. Perdón si te soy franco. Al fin y al cabo somos familia” (186).

Estamos frente a un pasaje, como muchos otros al interior de este relato de tono sentimental, más complejo de lo que puede parecer en una primera lectura. En él se cuestiona el imaginario europeizante que modela al grupo familiar y nacional (un imaginario que va desde Sarmiento a los parientes vivos del narrador); se denuncia el machismo de la izquierda tradicional; se nos pone en guardia contra la tendencia (nacional y familiar) a reproducir dócilmente las ideas heredadas sobre el peronismo (a favor y en contra); o se apunta al origen ficticio o imaginario (que no necesariamente falso) de toda identidad: el apellido del bisabuelo es un apellido inventado, pero es también un nombre que se escogió libremente, que se prefirió por sobre el heredado y con el que se firmó una obra propia<sup>5</sup>. Análogamente, el narrador protagonista “rescata”

---

<sup>5</sup> Otro tanto se nos cuenta del apellido Neuman, comprado o robado por el bisabuelo Jacobo a un alemán para escapar de la leva forzosa que pesaba sobre los judíos en la Rusia

lo que le parece positivo de su legado familiar y cultural (los “hallazgos lindos” del ingenuo poema del bisabuelo); mientras toma distancia de todo aquello que no quiere cargar como herencia: su exceso de “epítetos morales”, su nacionalismo ingenuo, su socialismo conservador, su machismo.

En resumen, la novela nos ofrece aquí un modelo alternativo para tramar la historia nacional y familiar: uno que toma partido por los sujetos ignorados por la historia, antes que por los próceres (Sarmiento, el propio bisabuelo); que privilegia la memoria y su lógica asociativa, antes que el pensamiento causal y el relato cronológico; que reivindica insistentemente la rama femenina de la familia, que moviliza valores anti patriarcales. Con todo, me parece que de este pasaje (y de la novela en general) se pueden derivar dos corolarios que no dejan de ser bien tradicionales: el escritor se reconoce como tal solo al interior de la familia y dentro de la familia todo se perdona.

Otro tanto podemos concluir respecto a la forma del texto. Por una parte, las interpelaciones del narrador a sus familiares vivos y antepasados extintos constituyen una estrategia ciertamente interesante para yuxtaponer distintos tiempos, invertir las jerarquías familiares, alivianar a la historia de parte de su peso y de ensayar, tal como celebra Drucaroff, una relación más horizontal con el pasado. Por otra, sin embargo, no hay en esta obra otras voces, otro nivel narrativo, una distancia irónica entre la perspectiva del narrador y lo narrado. Pese al tono conversacional de *Una vez Argentina*, pese a las muchas preguntas que formula su narrador, al final en ella se impone una sola voz, la del propio Neuman quien, como una suerte de patriarca benévolo, reparte cumplidos y suaves reprimendas entre su familia novelesca.

### *EL SISTEMA DEL TACTO: FE EN LA ERRATA*

Según veremos en este apartado, Alejandra Costamagna construye su familia novelesca en diálogo con la literatura de terror. Aunque en su relato no ocurre nada sobrenatural, está lleno de imágenes, tópicos, citas y metáforas que remiten directa o indirectamente al género: fantasmas, monstruos, locos, altillos abandonados, casas ruinosas que amenazan con sepultar a sus moradores, niños endemoniados, “genealogías defectuosas”, “herencias malditas”, linajes que se extinguen, en fin, todos aquellos triunfos macabros del pasado que animan a la literatura gótica de ayer y hoy. Y, sin embargo, su novela describe una liberación parcial del pasado<sup>6</sup>. Para ello la escritora

---

zarista: “Mi bisabuelo salvó su vida cambiando de identidad y renaciendo extranjero. En otras palabras, haciéndose ficción” (15).

<sup>6</sup> La recurrencia de los elementos góticos y fantasmagóricos dentro de la narrativa de postdictadura, así como su eventual moderación, son fenómenos que ya han sido destacados por la crítica literaria. Elsa Drucaroff, por ejemplo, ha relacionado la presencia de lo fantasmal

chilena contrapone las trayectorias de sus dos protagonistas, a la vez que combina dos nociones de memoria: una basada en el hábito y otra en la imagen (Bergson).

Comencemos describiendo a grandes rasgos la estructura y el argumento de esta obra. La historia transcurre en dos cauces paralelos: el primero de ellos tiene lugar en Campana, Argentina, durante diciembre de 1978, cuando el estallido de una guerra entre las dictaduras chilena y argentina parece inminente. La narración se focaliza en Agustín Coletti, un tipo apocado y solitario a quien su madre le ha enseñado desde chico “que el mundo es un lugar muy peligroso” (84) y que, habiendo incorporado esa lección, apenas sí sale de su casa para asistir a un curso de dactilografía. El otro cauce temporal de la novela transcurre en una fecha próxima al presente cuando Ania Coletti, la sobrina chilena de Agustín, regresa a Campana mandatada por su padre para asistir a la agonía de su tío y a la consiguiente extinción de esa rama de la familia. A estas dos historias paralelas se suman una serie de documentos y textos intercalados: fotos familiares en blanco y negro; entradas de una enciclopedia que Ania leía de niña (“Nebulosa”, “Chile, evolución política”, “Calculadora de bolsillo”); un “Manual del inmigrante italiano” fechado en 1913 y heredado de algún antepasado; el cuaderno de dactilografía de Agustín; algunas cartas intercambiadas entre los parientes italianos; y los bizantinos argumentos de unas novelitas de terror (*Los niños diabólicos*, *Pánico en el paraíso* y *La herencia maldita*), género al que son aficionados varios personajes de la novela.

Tío y sobrina están contruidos como figuras simétricas. No solo comparten la misma sangre y “las mismas iniciales” (A.C, que es lo que quedó del nombre de la novelista)<sup>7</sup>, sino que también conservan, pese a su edad, cierto aire infantil o adolescente rastreable en las espinillas de él y en los bluyines gastados de ella, en la inadecuación

---

en la narrativa del período con la persistencia del trauma social: lo que los escritores argentinos de la postdictadura estarían representando a través de tanto fantasma y tanto “muerto viviente” es el regreso ominoso de lo reprimido, esto es, el pasado dictatorial y el pasado revolucionario (294 y ss.). Logie y Willem, por su parte, han planteado que el tópico del regreso al hogar dentro de la narrativa de los “hijos” (chilenos y argentinos) tiene un carácter menos siniestro que en la generación de Diamela Eltit o Tununa Mercado. Al menos en un pequeño corpus de estas novelas, afirman, es posible “vislumbrar la posibilidad de efectuar un retorno a un tiempo en que todo era mejor, a un pasado remoto situado antes de la herida, que se materializa espacialmente en el hogar” (9).

<sup>7</sup> Según afirma la autora en una entrevista con Diego Zúñiga, su intención original era escribir una obra documental sobre su familia paterna utilizando su propio nombre. Sin embargo, dice, durante el desarrollo del proyecto fue desplazándose hacia la ficción: “DZ: ¿Entonces en alguna versión anterior de la novela Ania se llamó Alejandra Costamagna? AC: Al principio sí, pero cuando me liberé del Costamagna el personaje empezó a tomar otro camino. Creo que fue muy liberador ese momento, porque seguía hablando de cosas que son súper autoreferenciales,



social de ambos, en su desamparo, en su resistencia a (o en su incapacidad para) llevar una vida adulta convencional y, sobre todo, en su dependencia económica y emocional respecto a sus padres. Podría decirse que ambos comparten una misma desgracia: la de ser hijos únicos o, más bien, ser únicamente hijos, es decir, no haberse emancipado de esa condición, no haber alcanzado aun la mayoría de edad. Para estos personajes hamletianos, ser “hijos” equivale a una identidad: el “hijo de Nélida”, la “hija de don Juan Coletti”, “ella es la única hija de su padre” (71); a la vez que un obstáculo para actuar o un pretexto para no tener que hacerlo: “él es solo el hijo de Nélida y Arnoldo. Él no tiene carácter ni dinero ni facultades” (36), “la niña es una niña y no puede cambiar la historia” (15).

Desde una perspectiva amplia, Agustín y Ania funcionan muy bien como metáforas del escritor. Los persistentes esfuerzos de Agustín por dominar la técnica de la dactilografía, así como los nuevos propósitos que Ania se formula tras hurgar en el archivo familiar: “Volver atrás”, “zigzaguear”, “ponerse en el pellejo de los demás” “convertirse en otros”, “no encomendarse a su historia minúscula” (128), permiten asociar ambos personajes con al oficio de la escritura. De manera más específica, podríamos leer en esta pareja un comentario autoreflexivo de la escritora respecto al grupo de escritores chilenos con los que suele asociársela: los “hijos”. La imagen de Agustín tecleando torpemente en la máquina de escribir de su madre, llenando inútilmente páginas enteras con la palabra “hijos” o recibiendo una nota mediocre por sus tareas de dactilografía es, en este sentido, bastante patética. Corresponde a la cara fracasada del escritor, el que no consigue liberarse de la sombra de sus padres reales o literarios, encontrar una voz original, ir más allá de las palabras o realidades que les son más próximas:

La palabra ‘hijos’ aparece en varias páginas. Tal vez porque es fácil de teclear, piensa Ania. En la máquina la hache está bajo la i, la i arriba de la jota, la o en el piso siguiente y la ese un poquito más allá, pero en la misma línea de la hache y de la jota. El hijo de Nélida podría haber escrito la palabra en singular y hubiera sido aún más simple. Con dos dedos habría disparado una ráfaga de hijos únicos: hijo, tatatatá, hijo (110).

Agustín nunca logrará salir de la casa de sus abuelos. Incluso después de la muerte de los viejos, seguirá viviendo en la “covacha” (14), la “caverna oscura” (44), “la madriguera” de la calle 9 de Julio. Allí seguirá tecleando en vano, sin encontrar jamás la palabra que andaba buscando, aquella “que lo traiga de vuelta o lo saque para siempre” (85). Ania, en cambio, abandonará la casa en ruinas de los antepasados

---

pero con una libertad que me da más movimiento también”. *La Tercera* en Internet. 3 de febrero 2019.

(tal como hace el horrorizado visitante de la casa Usher), escapará (de momento) del peligro de ser “devorada por el tiempo” y emprenderá el viaje de regreso a Chile. “Ya no a sustituir al padre”, se dice, “sino a sí misma” (169). Es probable que aquí la espere la noticia de la muerte de su padre, pero al menos el territorio de lo íntimo le ofrece algunas chances de sanación: una relación de pareja, un gato y, sobre todo, el proyecto de cultivar un jardín propio, de hacerse “un nido de tilonorrinco producido como una obra de arte” (90). En fin, a través de estos dos personajes (que perfectamente pueden ser leídos como uno solo) Costamagna traza una suerte de evolución, una trayectoria positiva, pero acotada, para los escritores que crecieron en dictadura: desde la melancolía hacia un duelo posible; desde una subjetividad (y una literatura) castrada por el pasado hacia otra que se reafirma a sí misma; desde un espacio privado concebido como una prisión hacia... pues hacia otro espacio privado, si bien, liberado esta vez “de los recuerdos y de la sangre” (181). La “historia minúscula” a la que Ania no quisiera encomendarse parece ser aquí la frontera que ni ella ni los narradores de postdictadura pueden traspasar. Como si más allá de ese límite hubiera un continente perdido o irrepresentable.

Ahora bien, para lograr salir de la casa en ruina, Ania ha tenido primero que recorrerla y “confrontar el recuerdo con la ruina” (79). Estas son quizá las escenas más poéticas de la novela. El patio está “poblado de una vegetación salvaje” y en el suelo de baldosas hay “un nido de hojas y uvas reventadas” (56). Son aquellas uvas negras, “de cáscara gruesa como la misma memoria, gelatinosas por dentro” (44), que Ania solía comer durante sus vacaciones en Campana, y que ya habían sido evocadas por la protagonista en los primeros capítulos de la novela, cuando en la fiesta de cumpleaños del padre, al probar un puñado de uvas piensa “en ella y su padre cortando racimos para el viaje de vuelta a Chile” (26). En las paredes de la casa vacía cuelgan viejas fotos familiares donde “todos los retratados están muertos”. Todos, menos el padre de Ania, el “niño peinado con un jopo algo ridículo” (58). En el cajón de un velador encuentra un grupo de objetos insignificantes (lapiceras sin tapa, un calendario de 1983, una bombilla de mate, un mazo de cartas, etc.), pero capaces de hacerle sentir que recupera todas sus vidas pasadas y perdidas: “Ania se siente extrañamente acompañada. Es como si hubiera estado conversando con todas las edades que alguna vez tuvo” (59).

En su artículo sobre la literatura de los hijos Sergio Rojas postula que estos solo pueden elaborar memorias individuales, privadas, parciales, porque carecen de experiencia histórica colectiva. Porque no pueden evocar el acontecimiento histórico, el momento decisivo que nunca protagonizaron y cuya posibilidad les ha sido vedada, afirma, es que escriben rememorando lo cotidiano, lo insignificante, lo condenado desde siempre al olvido. Sin embargo, lo que este hermoso pasaje de la novela de Costamagna revela, más allá de la lectura generacional, es que “para evocar el pasado bajo la forma de imagen [...] es preciso saber apreciar lo inútil” (Bergson: 96). Y que

los objetos de la infancia perdida no tienen, después de todo, otro valor que el que les presta el paso del tiempo.

En sus paseos por la ciudad de Campana, en tanto, Ania descubre palimpsestos inesperados. Por ejemplo, el que conforma el monumento a los inmigrantes que adorna la plaza principal de Campana, donde una mano anónima ha pintado un grafiti alusivo a la impunidad de los victimarios de la última dictadura: “el único lugar para un genocida es la cárcel” (102), sobre la leyenda original: “Como ola detrás del océano vino de Italia a Campana” (89). Ni Ania ni el narrador extradiegético de esta novela concluyen nada a partir de esta superposición. El personaje trata de pensar en una posible conexión, pero “su mente es ahora una pantalla en blanco” (167). Es tarea del lector atribuirle algún sentido. Ver en él, por ejemplo, el choque de dos formas de hacer memoria (la monumental y la de la denuncia política) que no son las de la escritora. O, quizá, una alusión velada a otra tragedia contemporánea apenas sugerida en el texto: la de “los últimos naufragos del Mediterráneo” (40), aquellos inmigrantes africanos que no lograron alcanzar las costas de Europa, y que no tienen monumento alguno.

Finalmente, Ania y Agustín, la dactilografía y el deambular por la ciudad, nos remiten a la distinción propuesta por Henri Bergson entre “memoria- recuerdo” y “memoria- hábito”. De estas dos memorias, dice el filósofo francés, “una imagina y la otra repite” (96); una nos ofrece una representación del pasado en forma de imagen, es la memoria “pura”, mientras que la otra lo actúa en el presente; una es espontánea y la otra depende de la voluntad. Ambas “van codo a codo y se prestan mutuo apoyo” (99), puesto que la primera necesita del cuerpo para activar el pasado latente. El aprendizaje de la dactilografía se relaciona directamente con la memoria- hábito: para dominar la técnica es necesario repetir un mismo esfuerzo. El aprendiz debe acostumbrarse, hasta que le resulte “natural”, a aquella “actitud táctil” descrita por el manual de Agustín: sentarse en una posición erguida, conservar una distancia adecuada respecto a la máquina, disponer los brazos, las manos y los dedos de una determinada forma (126). El objetivo último del “sistema del tacto” es lograr escribir a gran velocidad sin “mirar en absoluto el teclado” (111). La visita de Ania a Campana, en tanto, representa una incursión por la “memoria recuerdo”, pero esta sólo es posible cuando ella se sustrae de la acción presente, cuando se distrae, cuando se deja llevar por ciertas percepciones corporales... en otros términos, cuando adopta una “actitud táctil” que va en sentido contrario a la rigidez del manual. En este sentido, se trata de una novela que sigue un poco el camino de Proust: son determinados “signos sensibles” (Deleuze, 1972: 180) —por ejemplo, el gusto y el tacto de las uvas, las tapas verdes de un libro leído en la infancia, “el cambio de aire” que anuncia el otoño, la visión repentina de unos objetos olvidados en un cajón, una “puntada en la nuca”, etc.— las que le permiten a Ania situarse *de golpe* en el pasado (y aquí encontramos quizá un sentido para el motivo del golpe en la cabeza que recorre toda la novela: es gracias a la memoria espontánea y su relación con el cuerpo que podemos recuperar las imágenes perdidas

del pasado). Otro tanto vale para el azar, la equivocación, la ensoñación, el caminar sin rumbo por la ciudad, acciones que le permiten a Ania descubrir o recordar. Podríamos decir, parafraseando el lenguaje de la enciclopedia, que la autora tiene “fe en las erratas”. Fe en su potencia para convocar el recuerdo, producir lenguaje poético y producir también conocimiento. Al contrario de la directora de la escuela en que trabajaba Ania, que exalta la disciplina y la rectitud (18), al contrario de los diferentes instructivos que figuran en la novela, Costamagna, tal como Proust o como Bergson, valora lo involuntario, la percepción y el rodeo como vías para llegar a la verdad, la imagen poética o el recuerdo<sup>8</sup>.

### FORMAS DE VOLVER A CASA: COMPORTARSE COMO HIJO ÚNICO

*Formas de volver a casa* fue publicado el 2011, el mismo año de las grandes movilizaciones estudiantiles en Chile, es decir, cuando en nuestro país comienza a hablarse de la irrupción de una nueva generación en el espacio público (“la generación sin miedo”), o de una inflexión en el período histórico de la postdictadura (la crisis o el inminente “derrumbe del modelo”). Desde entonces la novela y su autor han concentrado una impresionante cantidad de bibliografía crítica, tanto así que algunos hablan del “fenómeno Zambra”. Sin embargo, parte de esa producción académica tiene un aire demasiado familiar. Tal como plantean María Belén Contreras y Rodrigo Zamorano, prima en ella “un afán de periodización” que identifica a Zambra con una generación o grupo “representativo de una cierta experiencia histórico-social” —la de haber sido “testigos secundarios de la catástrofe política, histórica, cultural y social nacional”— y “que buscan articular literariamente una memoria y una narrativa del después de la derrota” (65). Para los autores, este “consenso crítico” se debe tanto a una falta de la producción académica, “que gira en torno a un reducido número de temas, autores e inquietudes comunes” (65), como a un problema de la novela de Zambra marcada, según afirman, por “una lógica policial que se esfuerza en imponer una lectura única del texto desde el texto mismo” (53).

Ciertamente, el consenso crítico del que hablan estos autores es algo que tiende a pasar cuando la academia se obsesiona con algunos temas o etiquetas y

---

<sup>8</sup> En relación con el valor de lo involuntario en la obra de Proust, Deleuze afirma: “El gran tema de *El tiempo recobrado* es este: la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’; mucho más importante que el filósofo, el poeta [...] el poeta aprende que lo esencial está afuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar. El *leit motiv* de *El tiempo recobrado* es la palabra *forzar*: impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar” (178). Y lo que fuerza a pensar, dice Deleuze, es el signo (180).

cuando ciertos textos o autores son demasiados programáticos. Me parece que ambos fenómenos confluyen aquí: el interés de la crítica literaria por explorar y explotar la “narrativa de los hijos” y la intención de Zambra de elaborar un relato generacional sobre la dictadura, así como de entroncar su novela con la posmemoria europea o con los “relatos de filiación” (Amaro 115). Sin embargo, ¿es este un texto “descifrado” del que ya no podemos decir nada nuevo? ¿legible en una sola dirección? ¿determinado, como dicen Contreras y Zamorano, por una “lógica policial” y “una grandilocuencia solapada” (53)? Aquí quisiera proponer que los tópicos de la filiación y del regreso al hogar en esta novela pueden ser leídos no solo en relación con la experiencia de las generaciones de postdictadura, sino también con dos aspectos de “la experiencia de modernidad” (Berman). El primero apunta a una trayectoria típicamente moderna: un individuo abandona su medio de origen (en este caso su clase social) para convertirse en escritor y luego, al momento de escribir, regresa siempre a ese origen que dejó atrás. El segundo, en tanto, remite a aquella “molesta y paralizante creencia” de haber llegado tarde “para hacer nada mejor” en el escenario del arte y de la historia que, según Nietzsche, agobia a los sujetos y las sociedades modernos (107).

El personaje del escritor en *Formas de volver a casa* no es un heredero feliz, seguro de la autoridad de su voz para invocar al pasado, tal como lo era el narrador de la novela de Neuman. Se trata más bien de un “hijo desacomodado” (Amaro, 2013: 117) que no comparte ni los gustos, ni los hábitos culturales ni las ideas políticas de sus padres y, al mismo tiempo, un hijo “bien portado” y afectuoso, que visita a sus padres con regularidad, que los trata respetuosamente de “usted”, que se conmueven ante la vista de su padre en pijama o ante el gesto con que su madre sostiene el cigarro (132-136). Un hijo que oscila permanentemente entre el gesto edípico (y moderno) de matar a los viejos y el anhelo (igualmente moderno) de recuperar el pasado, de volver a ser un hijo protegido y regañado (75). Un hijo atrapado, lo mismo que sus padres, en sus roles convencionales: “el hijo que recrimina, una y otra, vez a sus padres” (131); el padre que niega o guarda un “silencio hosco” (129); la madre que intenta algún tipo de mediación y que termina siendo sermoneada por hijo y marido (14 y 132). Cada uno de ellos repitiendo, además, sus propios lugares comunes. El padre, lugares comunes autoritarios, “al menos en ese tiempo [la dictadura] había orden” (129). La madre, lugares comunes sobre la tolerancia, la reconciliación o el fin de la lucha de clases (133-134). El hijo, lugares comunes sobre las responsabilidades individuales y colectivas bajo la dictadura: “Todos estaban metidos en política, mamá. Usted también. Ustedes. Al no participar apoyaban a la dictadura” (132). Pero que acto seguido se

siente inseguro de su discurso: “siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento” (132)<sup>9</sup>.

En todas las versiones de la historia el personaje masculino parece, al menos en una primera instancia, condenado a romper con sus parejas, a situar su objeto del deseo en el pasado, a asistir con desagrado a la repetición de los mismos roles y de las mismas discusiones que, de niño, le hicieron desear “una vida sin padres” (87), a escoger la aparente soledad de su oficio: “Al escribir nos comportamos como hijos únicos. Como si hubiéramos estado solos siempre. A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir” (83). Hay ciertamente un dejo melancólico en esta imagen del escritor “huérfano de hermanos” y un eco romántico —y, si se quiere, altisonante o demodé— en la aureola de soledad que lo distingue. Sin embargo, me parece que la cita puede ser leída también como una reafirmación de la literatura, una respuesta a esa “molesta creencia de haber llegado tarde para hacer nada mejor” (Nietzsche 107). “Comportarse como hijo” único es apostar en cambio por la posibilidad de conquistar una palabra propia, pese a todos los hermanos mayores que nos preceden, y pese a los diagnósticos sobre el agotamiento de la novela o la muerte de la literatura (Premat 2016).

Desde esta perspectiva, el acto de volver a la casa de los padres no es solo una compulsión de repetición, ni una nostalgia de autoridad. “Pero voy a ir”, afirma una vez más el narrador principal en la última página, pese a que su madre ha intentado disuadirlo por teléfono: “Estamos bien [...]. Quédate ordenando tus libros [...]. No te preocupes por nosotros” (164). Si el personaje regresa es porque para producir su relato debe dar un rodeo por el pasado. Análogamente, si la narración regresa sobre las mismas escenas es para romper el círculo de la eterna repetición introduciendo la variante. Finalmente, de la relación del personaje con sus padres podría decirse lo mismo que Marshall Berman decía respecto a la relación del modernismo con el pasado: “Si alguna vez el modernismo consiguiera desprenderse de sus chatarras y sus andrajos y de los incómodos eslabones que los atan al pasado, perdería todo su peso y profundidad, y la vorágine de la vida moderna se lo llevaría inevitablemente” (365).

Más allá de las “modas académicas” y las estrategias de posicionamiento en el campo cultural de los escritores recientes, la recurrencia del tópico de la filiación (en la narrativa y en la crítica) expresa ciertos rasgos de la temporalidad dominante entre finales del XX y las primeras décadas del XXI. Como señala Julio Premat, “escribir hoy implica no solo integrar ritmos y tecnologías inéditos, o buscar formas de diálogo entre diferentes códigos de representación, sino ante todo [...] tomar posición ante el

---

<sup>9</sup> Como vimos en el apartado anterior, Alejandra Costamagna retoma esta idea del manual de comportamiento. Los hijos de esta novela heredan ciertos manuales de sus padres, o los incorporan inconscientemente a sus acciones, a sus discursos. Pero también fantasean con cambiarlos, los reescriben o, finalmente, se dejan llevar por el anti-manual de las erratas.

pasado, buscar en el pasado el fundamento, deshacerse de los imperativos del pasado, o transformarlo en proyección rupturista hacia el futuro” (120). El regreso al pasado familiar o personal en estas tres novelas es un rodeo para reencontrarse con la historia pública, liberarse de los mandatos heredados y los traumas, producir lo nuevo o, al menos, la variante, como en el caso de la novela de Zambra. Por supuesto, las estrategias de estos autores tienen también sus riesgos: el de quedar atrapados en la realidad más próxima, como le ocurre al personaje de Agustín en la novela de Costamagna; el de producir un relato endogámico y edulcorado a partir de la memoria familiar, como me temo que ocurre con la novela de Neuman.

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Ignacio. “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”. Jornadas *En el país de Nunca Jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, Santiago, 2 y 3 de octubre del 2013.
- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística*. 29 (2013): 109-129.
- Bergson, Henri, y María Pía López. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Trad. Morales Vidal, A. México: Siglo XXI Editores, 2012.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena, nuevas generaciones: El abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- Contreras, María Belén, y Rodrigo Zamorano. “Autor, autoridad y policía en *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra”. *Mester*. XLIV (2016): 51-72.
- Costamagna, Alejandra. *El sistema del tacto*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Hirsch, Marianne. *La Generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- Logie, I. y Willem, B. “Narrativas de la postmemoria en Chile y Argentina: la casa revisitada”. *Alternativas* 5 (2015): 1-25.
- Neuman, Andrés. *Una vez Argentina*. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 2015.

- Nietzsche, F.W. *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. Madrid: Edaf, 2000.
- Olguín, Consuelo. 2019. “Patricia Espinosa: “Los narradores chilenos están pegados en la autoficción”. [en línea] *Fundación La Fuente*.  
<https://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/>. [Consulta: 11 de julio de 2019].
- Premat, Julio. “Fin de los tiempos, comienzos de la literatura”. *Eidos* 24 (2016):104-123.
- \_\_\_\_\_. “Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra”. *Taller de Letras*. 60 (2017): 87-105.
- Rojas, Sergio. “Profunda superficie: memoria de lo cotidiano en la literatura chilena”. *Revista Chilena de Literatura*. 89 (2015): 231-56.
- Rojo, Grínor. “Estética por sustracción o acerca del perturbado tiempo de los niños”. *Las novelas de la dictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* vol. I, Santiago: LOM, 2016.
- Rosa, Hartmut. *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Zambra, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2018.