

“Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente”. Conversación con Alejandro Zambra

Nicolás Vicente Ugarte

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
nicolas.vicente.u@gmail.com

Alejandro Zambra (1975) es autor de las novelas *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011) y de los libros de poesía *Bahía Inútil* (1998) y *Mudanza* (2003). También ha publicado el ensayo *No leer* (2010), donde recopila, en parte, sus trabajos de crítica literaria desarrollados en diversos medios escritos.

La obra de Alejandro Zambra es uno de esos extraños casos donde confluyen el éxito editorial con el interés (por no decir, derechamente, los elogios) que ha generado en una parte importante de la crítica académica y periodística. Asimismo, la obra de Alejandro Zambra ha sido llevada al cine por el director Cristián Jiménez, quien estrenó en el 2012 *Bonsái*, basada en la novela homónima de Zambra. De la narrativa de Zambra se ha destacado, entre otros elementos, la poquedad de sus narraciones, sus juegos metaficcionales, la permanente fijación por las historias mínimas, la enmarañada red de citas literarias que hay en sus novelas, la capacidad de visualizar literariamente a “nuevos grupos sociales” y, por último, la manera en que ha abordado la memoria reciente de nuestro país desde una generación que tuvo que ver, con los ojos de la infancia, cómo sus mayores se transformaban en víctimas o cómplices de la dictadura.

La presente entrevista busca poner en diálogo al entrevistado con la hipótesis de que sus tres novelas pueden ser entendidas como una sola novela innominada, en la que se da cuenta del proceso de formación de un escritor (Künstlerroman). Teniendo esta hipótesis como telón, también, nos interesa indagar en la forma en que representa las nuevas clases medias surgidas en la modernización neoliberal, la crisis de referencias de las masculinidades, las relaciones que la escritura de Alejandro Zambra guarda con el convulso contexto actual caracterizado por la irrupción de viejos y nuevos movimientos sociales, entre otros temas.

Por último, aprovecho de agradecer la enorme generosidad que tuvo Alejandro Zambra al abrir las puertas de su casa para esta entrevista. Generosidad que también se expresó en el extenso tiempo que dedicó a la revisión y corrección de sus argumentos e ideas¹.

Recibido: 31 de julio de 2013

Aceptado: 4 de octubre de 2013

¹ Esta entrevista se enmarca dentro del proyecto de investigación Fondecyt *Sobrevivir la megalópolis: adolescentes, masculinidad y medios en la novela de iniciación latinoamericana*,

Novela única, novela de formación

Nicolás Vicente Ugarte: Me da la impresión que podemos leer las tres novelas como una sola novela y, en tal sentido, es una novela que traza un recorrido que va de lo íntimo a lo público. ¿Qué te parece esta idea de leer las tres novelas como una sola novela? Y ¿por qué se traza este camino que va de lo íntimo a lo público?

Alejandro Zambra: Yo no lo había visto de esa manera, de lo íntimo a lo público, pero así como lo dices me funciona. Lo he pensado, sí, considerando la distancia de los narradores. En *Bonsái* hay una distancia grande entre el narrador y el protagonista. El narrador mira a los protagonistas desde una distancia que le permite reírse de ellos, pero también solidarizar con ellos, encubrirlos. Es un narrador explícitamente dispuesto al juego. Me gusta pensar que esa distancia, en *Bonsái*, tiene que ver con la ironía, a veces explícita y cercana al sarcasmo, otras veces mínima, invisible, pero siempre presente. En *La vida privada de los árboles* la distancia del narrador se reduce muchísimo, el narrador y el protagonista están muy cerca, y pareciera que las cosas que le importan al narrador son las mismas que le importan al protagonista, incluso el narrador puede verse como una tercera persona falsa, como una primera persona encubierta. Ahora, en *Formas de volver a casa*, que es una novela en primera persona, el asunto de la distancia es más complejo, porque hay dos primeras personas, o dos planos. De todas maneras, estas ideas mías son posteriores a la escritura, no tengo tanta teoría al momento de escribir. Luego, cuando hablas de tu trabajo, comienzas a construir un discurso y eso tiene que ver con las presiones que ejercen las preguntas. Mi posición es tratar de construir discursos paralelos que no dañen los libros, trato de respetar su ambigüedad. Yo no quisiera decir algo de los libros que los determinara demasiado.

N.V.U.: Esta novela única puede rotularse como la novela de formación de un escritor donde se pasa de transcribir el libro de otro o de imaginar que se transcribe el libro de otro y terminar produciendo un libro que no se sabe si es propio o ajeno, a escribir una novela que se define como necesaria. En tal sentido, te quisiera preguntar por la figura (la visión y el rol) del escritor en tus novelas.

A.Z.: En *Bonsái* está esta figura de Gazmuri que es como el escritor de verdad, que pone a prueba al aprendiz de escritor o al aspirante a escritor o al poeta secreto. Siento que esa imagen es generacional. Creo que fuimos puestos a prueba y que básicamente nuestros padres, y después nuestros profesores, desconfiaban de nosotros, de que fuéramos capaces de hacer algo. En parte porque el ambiente en los noventa era bastante desolador y elíptico, una gran impostura, montada por los medios, por los políticos de casi todas las tendencias. Era una dictadura disimulada, Pinochet estaba ahí y la ficción consistía en creer o en hacer creer que a pesar de esa presencia

1960-2011 dirigido por la Dra. Catalina Forttes. Aprovecho también de hacer extensivo mi agradecimiento a Catalina por sus valiosos comentarios, sin ellos el diseño de esta entrevista hubiese sido muy distinto.

vivíamos en el mejor de los mundos. Nosotros nos sentíamos al margen de todo eso, y en el espacio donde estábamos, la academia, aprendíamos a ser inteligentes y eso de algún modo era dejar de lado los sueños creativos, más juveniles.

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. Estaba, entonces, la posibilidad de convertirse inmediatamente en viejo, y la manera más directa era repetir lo que los profesores decían. La figura del ayudante es esa, el profesor chico, que fingía tener un conocimiento que no podía tener. Me interesaba y me interesa esa impostura, la del que finge haber leído, por necesidad, en el caso de *Bonsái* es un juego amoroso, pero también un juego obligatorio, una manera de protegerse. En *La vida privada de los árboles* está la figura del profesor taxi, que trata de hacerse un espacio en el sistema, pero que posee poco conocimiento sólido, por eso siempre termina citando a Parra o a Benjamin o Borges. A mí me importan esos problemas, porque hacer crítica o hacer clases de literatura eran cosas que lidiaban con esta sensación culposa de no haber vivido y no haber leído, porque los jóvenes siempre sienten que no han leído. 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. Me pareció que en la imagen de un hombre joven cuidando un bonsái, apartado del mundo, había algo sobre los años noventa. Él sabe que no hay un centro, pero no puede evitar buscarlo. Y crecimos reprimidos, como esos árboles. En *Formas de volver a casa* el escritor se naturaliza, está escribiendo, está haciéndose cargo de una búsqueda estética, está escribiendo una novela que quiere escribir y no una novela que tiene que cumplir expectativas. Es un escritor, para bien o para mal. Me interesó la posibilidad de abrir ese espacio en el segundo y cuarto capítulo, porque me parece que el proceso de escritura de un libro es un proceso muy hermoso y complejo, me interesaba narrar la incertidumbre que acompaña a todo libro y a algunos los acompaña tanto que ese libro nunca llega a escribirse. Y, por otra parte, me interesaba cuestionar la autoridad del narrador, que el narrador sintiera el peso del ejercicio que estaba haciendo, que es finalmente un ejercicio autoritario, y está escribiendo sobre el autoritarismo por lo tanto no puede ser ciego a su propia naturaleza autoritaria. Es un narrador que decide aparecer para no ser autoritario, señalando sus propios límites. Esos problemas técnicos me interesan porque son también problemas morales. Para mí la novela tiene que ver con cómo se experimenta el proceso de escribir sobre un tiempo. Ahora, a la hora de narrar la infancia todo está lleno de incertidumbres, la infancia es una ficción, la viviste pero no lo recuerdas, son imágenes que te cuentan y a la incertidumbre que acompaña cualquier narración sobre la infancia tienes que sumarle haber crecido en dictadura. Que es algo que convierte en amargo cualquier recuerdo feliz, porque todo los recuerdos

se tiñen de una opresión a la hora de contarlos, porque éramos frívolos si recordábamos, por ejemplo, anécdotas sobre fútbol vividas en la dictadura.

N.V.U.: En la línea de lo anterior, las novelas de formación clásica dan cuenta de la trayectoria de un personaje que, al final, logra encontrar o no encontrar un lugar en la sociedad. Sin embargo, los personajes de tus novelas parecieran estar pegados, o suspendidos, tratando de dar con un lugar que no logran encontrar ni delimitar.

A.Z.: Yo creo que estos personajes no creen mucho en la redención, que es como el mecanismo narrativo clásico en una dirección o en otra. En los libros yo no he tratado de postular algo. Lo que me interesa, en general en los libros, es captar la complejidad de algunos procesos, algunos escenarios, no solucionarlos. Entonces, claro, tal vez es una novela de aprendizaje donde nadie aprende nada. O donde se aprende que los procesos no terminan, que no es posible cerrarlos, clausurarlos.

La vida privada de los árboles es una novela sobre un deseo de maduración. Es, primero, una novela contra la literatura, contra *Bonsái*, más que a favor de ella. Este tipo escribe un libro pero este libro no importa nada mientras no llegue su mujer. *Formas de volver a casa*, por otro lado, es la novela de un descalabro, un personaje que ya se fue a la mierda. Y sí, efectivamente el personaje va envejeciendo, de Julio a Julián y de Julián a este personaje innominado han pasado años y esta persona de *Formas de volver a casa* no tiene nada, no tiene casa aunque aparentemente sí la tiene, pero no le sirve de nada porque está muy solo, no tiene familia. Quizás los demás sienten que no ha fracasado pero lo que él siente es un fracaso. Hay un deseo de narrar porque esa narración podría legitimar para él mismo lo que ha pasado. En *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* no hay familia, los personajes no tienen familia. *La vida privada de los árboles* hay un intento de concebir una familia, que es un intento muy consciente y consistente, es un amor pleno, o todo lo pleno que puede ser un amor no ingenuo. Hay un intento de arraigo, quizás postrero, quizás no totalmente fallido.

Literatura y clase

N.V.U.: Se puede leer, también, como la novela de formación de un ciudadano de clase media, que pasa de vivir en barrios sin historia, aquellos que no salen en el juego metrópolis, a vivir en las calles cercanas a las que salen en el juego. Sobre este aspecto me gustaría saber ¿cuál es tu visión sobre esta “nueva clase media” que surge en la modernización neoliberal?

A.Z.: Esos barrios o poblaciones –porque “villa” es, al fin y al cabo, en el sentido en que se usó la palabra en los ochenta, un eufemismo– eran muy diversas, y lo siguen siendo, aunque han cambiado mucho. En ese tiempo se trata, en general, de una clase media baja ascendente, básicamente eran en su mayoría matrimonios que se acababan de casar y postulaban al subsidio y les daban esas casas. Ninguno vivía cerca de Maipú, eran de Quinta Normal o de Renca, de la clase media-baja tradicional, si se puede decir así. La identidad era un problema porque no había ritos y había que inaugurarlos, pero una dictadura no favorece los ritos reales, todo es privado, silencioso.

No se hablaba de política, todo el mundo era muy cauto, el peligro estaba a la vuelta de la esquina. Y paradójicamente tenías cierta ilusión de libertad, los niños estábamos todo el día en la calle.

Por otra parte, la clase media, ¿qué es? Un tipo que gana cinco millones se declara de clase media, porque claro, no es exactamente millonario, gasta un montón de plata en mantener su estatus, pero el que gana cien mil pesos también dice que es de clase media. Va muy bien con la personalidad del chileno, equilibrarse a la medianía. Para mí, que venía de Maipú a estudiar a Ñuñoa, era muy claro que esa clase media no era la mía, que eran otros circuitos, que era un mundo que me parecía atractivo de otra manera, pero no me pertenecía. Cuando el presidente Lagos decía que era de clase media, que había estudiado en el Instituto Nacional y la Universidad de Chile, decía algo muy distinto de lo que yo podía afirmar. Él venía de una clase media tradicional que tiene una historia, una mística, que mi clase media no tenía.

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. Ahora bien (digo "ahora bien", ¡estoy imitando a Lagos!), yo creo que en cierta medida la literatura te desclasa, el arte te desclasa, la actividad intelectual te desclasa. Mi formación, en ese sentido, fue excepcionalmente pluralista, tuve suerte, tuve acceso muy temprano a una experiencia plural del mundo, y estudiar literatura fue una manera, a la postre, de prolongar esa experiencia. Esas comunidades que funcionan en torno al mito de la inteligencia (como el Instituto Nacional) o del talento (como el mundo literario) tienen lados atroces, pero también es cierto que ponen en relación a sujetos que de otro modo nunca hubieran interactuado. La literatura no tiene clase, te pone en contacto con los demás, en diálogo y, por ende, surgen comunidades donde no importa el dinero o el color de la piel, importa qué tan bueno eres y qué ideas estás aportando a ese diálogo. Suena idealista esto, y lo es, hay demasiada gente tonta también en esas comunidades, Chile también es clasista en esos ámbitos, pero en un grado menor, o al menos con la noción de que eso no corresponde. Yo tuve la ventura de encontrarme con gente de verdad, personas de esas con alma y todo, un grupo muy diverso, no solo socialmente sino también generacionalmente. La literatura te pone en un lugar de diálogo y de confrontación real.

N.V.U.: En tus novelas se problematizan a las clases medias surgidas en la modernización neoliberal desde la relación que tienen con la literatura. Se habla de casas sin libros, de bibliotecas construidas a partir de ediciones económicas y de gustos literarios alejados del "buen gusto". ¿Por qué es importante para ti rescatar este segmento de la ciudadanía, tan ausente de representación en nuestra literatura, desde sus hábitos o gustos literarios?

A.Z.: A mí siempre me ha interesado indagar el espacio social que ocupa la literatura hoy en día. Y en particular en un ámbito en el cual su lugar está deslegitimado. La literatura no pareciera tener un lugar, ni siquiera en el espacio bastardo del entretenimiento, en ninguna clase, menos en la clase media de Maipú o de La Florida. Y, sin embargo, existe, porque somos muchos los lectores que venimos de esos lugares. Pero es como una desviación, no es la norma. Mi respuesta, entonces, es que eso me interesa mucho, indagar ahí.

Por ejemplo, un pasaje hacia el final de *La vida privada de los árboles* donde la niña está leyendo, en el futuro, un texto literario, me interesa cómo los textos funcionan efectivamente, sobre todo en el grupo de los “no lectores”, o de los lectores “no literarios”, comunes y corrientes. ¿Qué significan los libros en el mundo ahora, un mundo que no quiere, aparentemente, literatura? Me interesa también la soledad del lector. Alguien que lee parece estar perdiendo el tiempo impunemente. Y los lectores son gente que ha aprendido a estar sola, a no angustiarse por la soledad. En *Formas de volver a casa* está ese choque entre dos universos. Por un lado, el de la buena literatura entrecomillas, el de la pedantería, el de la impostura de la academia, del estudiante legitimado por los estudios. Y por el otro lado está su mamá que es completamente impresionista, y está en el espacio de la entretención. Exploro las formas en que chocan esos dos mundos.

Periodismo y Academia

N.V.U.: Durante el siglo veinte el escritor buscaba un lugar en el periodismo, ya que ahí podía vivir de la escritura y acceder a un medio que lo conectaba con sus lectores y con las distintas redes de la producción cultural. En cambio, tus personajes buscan en la academia un lugar que les permita el ejercicio de la escritura. Mi pregunta es: ¿Qué se gana y/o qué se pierde en ese viaje del periodismo a la academia?

A.Z.: En mi caso, yo he hecho periodismo y he trabajado cantidad de cosas que no tienen nada que ver con la literatura. Nosotros todavía nos hacíamos la pregunta si hacer el magíster o no, por ejemplo. Porque había muy poco trabajo, piensa tú que hace quince años las universidades privadas no impartían literatura, no había trabajo o había muy poco trabajo. Entonces, los que no lográbamos entrar en los circuitos de legitimación internos, o sea, los que no repetíamos lo que los profesores querían que repitiéramos, estábamos fritos. Y algunos que sí repetían la lección, que no la cuestionaban, tampoco encontraban trabajo.

Yo creía que iba ser profesor universitario a los dieciocho años, me gustaba escribir y era mi gran pasión, pero estudiar literatura fue una opción consciente. El futuro consistía en hacer clases de literatura y no en un colegio sino en universidades, en la Universidad de Chile, en rigor. Las cosas sucedieron de otro modo y yo también me fui volcando o, por así decirlo, “fragilizando” hacia la creación. Tuve que trabajar de telefonista, de cartero, de junior, de editor de textos pedagógicos, bibliotecario y, sobre todo, como alegremente me llamaba David Wallace, de “medio pollo”, o de medio pollo de medio pollo... Lo digo sin resentimiento, no me quejo, mi caso no es excepcional, fuimos muchos los que tuvimos que “diversificarnos”. En algún momento tuve la oportunidad de hacer crítica literaria en prensa, y eso fue súper bueno porque a mí me parece que me ayudó a depurar muchas cosas. La universidad te alfabetiza en alguna dirección y también te invisibiliza otras dimensiones de la realidad, empiezas a hablar raro y te juntas con pura gente que habla raro y nadie entiende lo que dice el otro, pero no importa.

Hacer crítica literaria, crónica, docencia universitaria, o investigación son opciones de trabajo. Soy parte de una generación que ha trabajado en lo

que ha salido por ahí sin una noción tan estable del futuro. Mi caso, como el de muchos, fue el del que siguió estudiando pero no porque creyera ciegamente en la academia sino porque había alguna beca y era una manera de mantenerse, de hacer algo. No sé cómo eso se traduce en mis libros, pero imagino que hay mucho de eso. Yo no tengo una relación tan convencional con la academia pero la conozco bien. Me interesaba lo que hacían mis profesores, algunos de ellos son para mí verdaderos maestros, como Soledad Bianchi o Bernardo Subercaseaux o Federico Schopf (quien sería más bien mi antimaestro), entre otros, no miro en menos la academia, para nada, y tampoco me gusta cuando miran en menos a los escritores. En general, me interesa entender las cosas más que ignorarlas o simplificarlas.

Yo creo que el mundo académico debe reconciliarse con la creación, y viceversa. Porque también hay muchos escritores fomentando esta división. Hay muchos escritores intentando desesperadamente montar un pequeño negocio y en el camino pierden el decoro y toda noción de rigor artístico. Razonablemente, sí, la gente tiene que vivir de algo, pero quiero pensar que un escritor debe llevar la reflexión más allá del servilismo, de la reducción del texto a nivel de producto. Todas esas ideas de cautivar al lector, salir a buscar historias...

Masculinidades

N.V.U.: ¿Te parece que se puede establecer una relación entre esta parálisis del o los protagonistas con una cierta crisis de los modelos de masculinidad o formas de ser hombre? *Formas de volver a casa* es una novela muy paradójica, en el sentido de que el protagonista les exige a los padres un compromiso, una forma de ser, que él tampoco tiene o cumple.

A.Z.: De algún modo mi generación estaba destinada a ser o creerse mejor que nuestros padres o ser peor que ellos. Para algunos fue muy difícil matar al padre, porque el padre estaba muerto, o había sido una víctima, un héroe. Y sin embargo a veces era igualmente necesario. Para otros fue más fácil, pero quizás demasiado fácil, porque si tu padre no estaba comprometido políticamente eres inmediatamente, con un poquito de esfuerzo, con unos cuantos tuiteos biempensantes, mejor que él. Esa perspectiva es falaz, en más de un sentido, de partida por la obvia diferencia que supone escribir en democracia, por imperfecta que sea, en relación con lo que debe haber sido escribir en dictadura. Mi generación ha debido enfrentar ese espejeo, esas contradicciones. Pienso que el narrador de *Formas de volver a casa* no llega a creerse mejor que sus padres. No es algo que tenga resuelto, la última imagen de la novela apunta a eso, ni a una reconciliación ni un alejamiento. Es una ajenidad, una situación indefinible.

El protagonista se siente un poco ridículo recriminando a los padres, también porque es un libro sobre cómo asumir esa memoria. El protagonista es un sujeto que al interior de la novela está siendo cuestionado por los demás, también su autoridad como narrador, la mujer lo molesta porque él se arroga el derecho a escribir, pero él tampoco es alguien que esté intentando, como muchos escritores intentan, apoderarse de un tema y vestirse con ropas que no son suyas. Sin embargo, es justamente de eso de lo que

la mujer lo acusa, de haber aprovechado una historia que no era de él para contarla. Por otra parte, la mamá lo jode también porque descubre en él una huella de dogmatismo, muy de estudiante de literatura por lo demás, y en el fondo le dice si no se ha puesto a pensar que los libros que lee son puras leseras, que no comunican nada.

Sí, puede ser lo de la ausencia de referentes masculinos, de hombres mayores que sean admirados, porque en el fondo las figuras masculinas, en los ochenta, eran todas autoritarias. No había ninguna que no lo fuera, desde Pinochet pasando por Don Francisco, que se burlaba de los concursantes, hasta llegar a los padres. Sí, a mí me interesa mucho este tema, hay una masculinidad que ha debido reformularse en función de la reformulación o rearticulación de lo femenino en términos más concretos. Ahora, decirlo así también es como reportaje de la revista *Ya*: "ahora los hombres saben que también deben cambiarle los pañales a las guaguas". Eso es bien caricaturesco, yo no siento que haya habido un momento en mi vida en que yo haya dicho: tengo que no ser machista. Yo salí así por los lugares en que estuve o, probablemente, por la influencia de algunas mujeres que siempre admiré instintivamente. Quizás simplemente soy mamón.

Justamente lo que me interesa de lo masculino es esa reformulación. Yo no me di cuenta hasta que estuvo escrito, pero en *La vida privada de los árboles* es el hombre el que está en la casa y no la mujer; la mujer está afuera, la mujer es la que puede no llegar, la mujer es la que puede dejar al hombre. También tiene que ver con una idea de lo femenino que me parece atractiva, me interesa esa ajenidad, ese relampagueo. Me interesa el amor como tema, también. Creo que en mi generación ha sido muy vacilante, cobarde, en su relación con el amor, esta ha sido muy compleja y a la vez no hay respuestas claras porque los que no fueron cobardes y se la jugaron por una relación amorosa se fueron a la mierda igual. Pero sobre este tema cualquier cosa me parecería una simplificación.

Escribir en la contemporaneidad

N.V.U.: Leí *Formas de volver a casa* al poco tiempo de su publicación y mientras leía la novela mi universidad estaba en toma y el país vivía la movilización social más importante de la posdictadura. Leer en ese contexto me hizo pensar que la novela y lo que sucedía en las calles eran síntomas de algo común ¿piensas que puede haber un vínculo ahí?

A.Z.: Claro, cuando la novela se presentó, el 10 de mayo de 2011, estaba a punto de estallar el conflicto estudiantil. Me gusta pensar en esa sincronía. La importancia de lo que sucedió el 2011 es inmensa, porque cambió la agenda y resucitó la esperanza en los cambios verdaderos, a pesar de los numerosos portazos que recibieron y siguen recibiendo los estudiantes. Supongo que el esfuerzo de ellos le da sentido retrospectivo a las marchas de los noventas, porque siempre ha existido un movimiento, la gran diferencia es que esta vez hay una generación que nació en democracia, jóvenes que no tienen miedo y que no tienen por qué entender el miedo de sus padres, que somos nosotros. Mi novela habla sobre los padres pero el narrador-personaje podría ser el padre de uno de esos niños que decidieron

repetir de curso el 2011. Y muchos de esos padres se ven reflejados en la causa de sus hijos.

No nos enorgullecemos del pasado, ni de la infancia ni de la juventud, y en algún momento la posibilidad de omitirlo fue, para mi generación, tentadora. Pero hay que narrarlo, y narrarlo bien. Los años noventa en particular fueron muy difíciles de narrar, parece que no hubiera pasado nada, y la verdad es que pasaban muchas cosas pero éramos incapaces de procesarlas o asumirlas. Por lo pronto, yo pienso que la dictadura recién empezó a terminar cuando tomaron preso a Pinochet en Londres. Yo creo que *Bonsái* es una novela sobre ese tiempo. Éramos árboles reprimidos entonces, nos alambraron en una cierta dirección, para que fuéramos a favor de la corriente.

Volviendo a *Formas de volver a casa*, yo siempre desconfié de la novela generacional, me molestaba esa representación de la juventud en los noventa, porque pienso que también era un modo de fijarnos, de neutralizarnos. Mostraban una juventud que yo sentía que no era la mía. Fuguet, por ejemplo. Sin embargo, a pesar de esa desconfianza, de pronto me vi escribiendo una novela que sí se hacía cargo de esa dimensión. Desde ese punto de vista, *Formas de volver a casa* es una novela que yo en otro momento me hubiese negado radicalmente a escribir. Por otra parte, no es tanto una novela que relate "hechos", yo la veo más como una novela realista sobre algunas imposibilidades del realismo. Hay un narrador que sabe que su relato es representativo pero a la vez no quisiera aprovecharse de eso. ¿Cómo narrar así? ¿Para qué, por qué narrar? Me costó construir la sintonía, me demoré muchos años en la novela. Mis novelas son muy cortas, entonces hasta da vergüenza decir que uno se demoró tanto tiempo, pero yo estuve muchos años pensando en ese tiempo, en la infancia, en el dilema de la memoria. Hay algunos textos que son muy importantes también como, por ejemplo, *Infancia en Berlín hacia el 1900* de Walter Benjamin.