



Alejandro Zambra

“HAY QUE ESCRIBIR FICCIÓN PARA DECIR LA VERDAD”

Ya con Bonsai (2006), su primera novela, Alejandro Zambra se había posicionado como uno de los más interesantes exponentes de la narrativa chilena reciente. Tras La vida privada de los árboles (2007), Zambra está de vuelta con Formas de volver a casa (Anagrama, 2011) una crónica íntima del choque generacional entre quienes vivieron la dictadura de Pinochet y aquellos niños de esos días que, veinte años después, apenas empiezan a construir su versión de los hechos.

POR CARLOS ACEVEDO

—En *La Vida Privada de los árboles* el narrador apunta que la única novela posible es una sobre las olimpiadas de 1984 y *Formas de volver a casa* comienza con el terremoto de 1985. ¿A qué responde ese leve movimiento de fechas?

—Hay un episodio que le hace pensar al protagonista que debiera escribir sobre su infancia, o que el único libro que sería lícito que el escribiera es ese libro sobre la infancia. No sé muy bien cómo lo cambié, pero, en verdad, el terremoto del 85 creo que significó un comienzo en la vida de muchos. O sea, un comienzo que no estaba previsto. Una especie de despertar a lo que estaba sucediendo también metafóricamente en Chile. De todos modos, ese es el tiempo que me interesaba retratar. A veces pienso que hasta el terremoto del 85 lo único que estuvimos haciendo fue mirar televisión.

—En la novela está muy presente la idea de la muerte, ¿tiene que ver con ese momento?

—Ayer estuve pensando, cosa que no se me había ocurrido todavía, en que las primeras historias que yo escuché, las primeras historias que me contaron, me las contó mi abuela y eran historias sobre el terremoto del 39, terremoto en el que había muerto casi toda su familia, en Chillán, en el sur de Chile. Cuando ocurrió el terremoto del 85, en mi imaginario yo conecté esos relatos con lo que estaba sucediendo. Y luego, en la universidad, o un poco antes, en el colegio, me daba la impresión de que la gente se podía dividir entre quienes tenían muertos en su familia y quienes no los tenían. Muertos que eran los muertos de la dictadura, en su mayoría. Lo que sucedió en el terremoto del 85 es que por primera vez se hizo presente la situación de que todo ponía venirse abajo de repente. Y que vivir era una manera de experimentar el duelo, de no haber muerto. Vivir con esa conciencia de que era posible morir... Cuando somos niños nos sentimos inmortales.

—La novela se cierra con un nuevo terremoto, también...

—Cuando ocurrió el terremoto del 2010 mi novela se modificó mucho, me vi obligado a replantearla entera. Un poco porque había estado ficcionando con otro terremoto y otro poco porque los chilenos estamos acostumbrados a los terremotos. Al punto de que, del año 85 al 2010,

han habido muchísimos temblores muy fuertes que si sucedieran en España serían considerados terremotos y que para nosotros son movimientos gracioso del suelo, pequeñas bromas de la naturaleza. Nosotros vivimos con la conciencia de que el suelo puede moverse. Y eso, sin siquiera plantearlo como una metáfora, marca la sensibilidad que podemos tener.

—En varias entrevistas has comentado que te interesa retratar, precisamente, esa sensibilidad chilena.

—Creo que tengo poca imaginación, en verdad. Pero tengo buena memoria... hago la broma de que tengo buena memoria involuntaria. Al momento de escribir no me pongo en la situación de quién está inventando algo. Tampoco en la situación de quién está simplemente recuperando cosas ya ocurridas. En verdad, tiendo a hablar más bien del lugar donde vivo y de la gente que conozco. No tengo la sensación de andar buscando historias, como se supone que hacen los novelistas.

—Un poco como lo que dices acerca de la poética de Ribeyro, Levrero o Josefina Vicens en *No Leer, ¿no?*

—A mi me gustan mucho esos escritores. Además, es una literatura que puede teorizarse mucho, pero que finalmente deja ver que la honestidad en literatura es muy compleja. O sea, es posible y es compleja. Y que para ser honesto a veces hay que ficcionar. Hay que escribir ficción para decir la verdad, digamos.

—Eso entronca, al menos en tu narrativa, con un abandono de tu fondo de teoría literaria, que es a lo que se suele recurrir cuando no se sale a buscar historias...

—A mi me interesa mucho la disolución de la teoría. Creo que crecimos con el prestigio de la teoría encima y nos gusta mucho la teoría. Pero al escribir la disolvemos, la modificamos y finalmente, creo yo, que los libros valiosos son aquellos que desestabilizan los presupuestos literarios. También tengo un fondo, creo yo, antipoeético. Porque en Chile o nerudeas o haces especie de antiliteratura que hace Nicanor Parra. Yo me siento mucho más cercano a Nicanor Parra.

—¿Crees que esa diferencia podría definir a tu generación?

—Yo creo que hay muchas escrituras y que nadie está buscando construir un horizonte común, estéticamente hablando. Y eso a mi me gusta, me gusta que no haya un dogma dando vueltas. Me parece que lo que uno puede encontrar son escritores muy interesantes, muy sólidos, de mi generación y anteriores, como Marcelo Mellado, como Cynthia Rimsky, como Alejandra Costamagna, como Álvaro Bisama. Me parece que hay muchos escritores muy interesantes. Lo que no hay es una propuesta grupal que intenta poner ciertas ideas *a priori* a propósito de la literatura. Yo me identifico más bien con una libertad extrema. Si me junto con mis amigos escritores y alguien empieza a decir cómo tienen que ser o

cómo no tienen que ser las novelas, nos morimos de risa. Me parece que tampoco hay horizontes temáticos que valga la pena enfatizar como propios.

—En tu obra hay una relación muy estrecha con el humor. Pero, ésta vez, lo omites en un par de escenas que se repiten. Por ejemplo, en la conversación del protagonista a solas con su madre. El humor se pierde, digamos, en el tramo que hay de el diario a la novela.

—Lo que sucede ahí, en verdad, es que el diario es ficción. Por supuesto, tanto en la parte de ficción como en la de supuesta no ficción hay mucha realidad. Y, no sé, algo de lo que hay en esa conversación tiene que ver con alguna conversación que yo alguna vez tuve con mi madre. Más bien, yo pensaba que esa conversación podía tener dos niveles. Puede ser un nivel serio o un nivel cómico, pero me parece que las escenas duplicadas, en el fondo, obedecen incluso a la indecisión de no saber cómo narrarlas. Qué es lo que sucede cuando te estás riendo con tu madre y estás, de algún modo, reconstituyendo tu pasado desde ese humor y que es lo que pasa, subterráneamente, si te quedas con el sentido profundo de las cosas que se están diciendo ahí.

El humor... Si hubiera que transformarlo en un lema, yo diría que la literatura es humor y melancolía.

—¿En qué estás últimamente? Algo se dijo por ahí de La literatura de los hijos, un ensayo largo, que compartiría título con la tercera parte de Formas de volver a casa.

—En verdad, como que se entremezcla la escritura. Tengo un libro de cuentos, que se llama *Berta Bovary*, que tiene que ver mucho con esta novela. Y también un libro de poesía, que se llama *Borradores*, que está conectado con los que salen en esta novela.

Y el ensayo también existe. Es un ensayo en el que hablo de muchas obras literarias, pero sobre todo de cinco. Entre ellas un libro que me parece realmente lo más bello que yo he leído en mucho tiempo, un libro de Jorge Barón Biza que se llama *El desierto y su semilla*. Es una maravilla de libro, un libro importante, un libro que me ha suscitado muchas preguntas. El ensayo es el lugar donde poner esas preguntas, creo yo.

—Siempre formulas preguntas, e inclusive te das respuestas. En un artículo llamado "El Cíclope", apuntabas que tu vida cabría en una página a doble espacio. *Bonsai*, de alguna manera, podría responder a eso y en Formas de volver a casa retomas esa idea para negarla.

—Pero son respuestas parciales. Yo pienso que se escribe siempre un mismo libro. Pero no en el sentido de Baudelaire o de Gonzalo Rojas, digamos, sino que cada vez veo que la necesidad de escribir se vuelve inevitablemente presente. Se presentiza, digamos. Y lo que ha cambiado es el que escribe. El que cambia es el sujeto. Ya no podría escribir *Bonsai*. Ya no podría escribir *La vida privada de los árboles*. El libro que acabo de escribir es un libro que me tocaba escribir en este

momento. Me da la impresión de que todos estos años he estado pensando en lo mismo y lo que hay son variaciones en la forma de pensarlo.

Creo que crecimos un poco con ese rollo de que nuestras vidas eran muy simples. Bueno, que en nuestras vidas no habían novelas. No habían grandes novelas que las contarán, digamos, en comparación con las novelas que podrían escribir nuestros hermanos que fueron, como dice la canción de Makiza, hijos de la rosa de los vientos. Que crecieron en distintos países, en el exilio. Siempre pensé que esas eran las verdaderas historias. Pero, claro, resulta que también tienes una historia propia y que también quieres interrogar las fotografías familiares y buscar en ellas. Buscar profundamente en ellas y encontrar lo que hay allí, digamos. Creo que crecimos creyendo que la novela era de los padres, que crecimos siendo secundarios en la foto. En esa sensación o en esa convicción nos amparamos. Nos rebelamos, pero también nos amparamos.

Bonsai, en particular, es para mi es un libro muy sobre los años noventa, aunque eso no es de ninguna manera explícito en el libro. Pero lo que sucedía en los años noventa era que, de pronto, Chile se había levantado en democracia, que el día anterior era una dictadura, y se generó una especie de frenesí o falsa alegría. La falsa alegría de ser un país que había curado sus heridas de una vez y para siempre y que ahora dialogaba con el mundo. Con tonterías sobre que Chile era el Jaguar de Latinoamérica o qué sé yo. Pero quienes teníamos quince o dieciséis años no sentíamos esa alegría, no la veíamos. No nos llegaba ese discurso. Y crecimos con una cierta melancolía. Buscando algo que no sabíamos muy bien qué era, en un momento hiperinteligente en el que todo se funcionalizaba.

—¿Ha tenido continuidad ese discurso?

—Yo creo que de eso no hemos salido, en Chile. Lo veo ahora, con Piñera. Lo que está de moda sigue siendo lo funcional, lo extremadamente servicial al sistema. Veo que Chile, en ese sentido, se ha convertido en, no sé... lo que sucede con Hidroaysén: van a hacer mierda el sur de Chile y no les importa nada. Son capaces de aguantar las manifestaciones más grandes porque hay objetivos económicos, que son los que realmente nos gobiernan. Las cosas, no creo que hayan cambiado tanto.

Ahora, en *Formas de volver a casa* me interesaba construir una reflexión sobre la libertad. Sobre la libertad que tenemos y que hoy día consideramos tan natural, digamos. La libertad de decir que Hidroaysén es una mierda. O la libertad que me tomo yo de decir en la novela que a Pinochet le gusta el pico, digamos, o que Pinochet era un hijo de puta. Es extraño como cambia todo porque en principio eso no le molesta a nadie, por ende tiene menos valor.

Yo pensé mucho en que la generación de mis padres era la

generación, también, de escritores que escribían con censura. O sea, lo que debe ser escribir un libro con censura. Yo no puedo imaginarme eso. Yo no puedo imaginar que alguien quiera controlar lo que yo digo. Me parece abrumador solo imaginarlo. En *No Leer* hablo de un libro de Diamela Eltit, de *Lumpérica*, que ella escribió pensando en el censor. O sea, en como torcerle la mano. En como pasar la censura, en como hacer que su libro fuera igualmente publicado y leído y dijera las cosas que ella quería decir. Eso me parece abrumadorísimo... y en general esa palabra, abrumador, ese adjetivo, es el que yo siento más próximo al momento de hablar de los años ochenta. Todo es abrumador. Es abrumador pensar que ese país de mierda, que en ese tiempo era Chile, de todas maneras era un lugar donde lo pasábamos bien.

Hay un poema hermoso de Jaime Gil de Biedma, que se llama "Intento formular mi experiencia de la guerra", en que habla de eso, de esa sensación, de tener nueve o diez años y pasarlo muy bien en un viaje familiar mientras tu país es un campo de batalla. Es como difícil eso. Es difícil convivir con ese problema de la inocencia y de la culpa, el tema de la inocencia y de la culpa. Yo quería escribir una novela que no fuera un discurso sobre la inocencia o sobre la culpa, solamente. Es muy fácil golpear el pecho, también. Y es muy fácil también decir: bueno, yo no tengo responsabilidad.

—En la novela describes esa situación. Cuando las opiniones del protagonista son anuladas por sus padres en base a un "tú no habías nacido".

—También esa es una sensación muy desagradable que teníamos todos en mi generación, eso lo escuchamos muchísimas veces.

—En *Formas de volver a casa* también retratas cómo ha evolucionado ese conflicto entre padres e hijos, en una casa donde empiezan a haber libros.

—Tiene que ver con cómo el protagonista está muy consciente de haber construido su propia historia. Y en buena medida es la idea de la casa sin libros que estaba en *La vida privada de los árboles*. Él ha llenado su casa de libros y ha construido su propio universo. Pero ha olvidado algo: que los otros también, que sus padres también han construido entretanto su universo. Un universo de *best-sellers*, de reproducciones baratas de pinturas clásicas pero, finalmente, un universo con el que él tiene que ser capaz de dialogar. O sea, a mi me interesaba poner en situación eso también. Existe la posibilidad de que la madre que lee a Carla Guelfenbein tenga la razón, y que Carla Guelfenbein sea la buena escritora y que Coetzee sea el malo.

Creo que nos hinhamos de arrogancia y, también, vivimos en un universo paralelo. En un universo peligrosamente paralelo, digamos, donde lo que sucede es que nos volvemos incapaces de dialogar. Nos volvemos incapaces de dialogar con nuestros propios padres porque nos sentimos orgullosos, especialmente, de las barreras que hemos construido. ■