

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# **LAS RAMAS DE ALEJANDRO ZAMBRA**

## **Ausencia y alegoría en una escritura extra-viada**

Informe de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciada  
en Lengua y Literatura Hispánica con mención en Literatura

Alumna:

**Camila Susana Muñoz Parietti**

Profesor guía: David Wallace Cordero

**Santiago de Chile Diciembre 2008**



<b>Dedicatoria . .</b>	<b>4</b>
<b>Agradecimientos . .</b>	<b>5</b>
<b>Introducción . .</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 0: Des-marco teórico . .</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: Escribir . .</b>	<b>14</b>
<b>1.1. ...al borde de la escritura . .</b>	<b>14</b>
<b>1.2: ...al centro de la escritura . .</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 2: Carta al mar . .</b>	<b>22</b>
<b>Conclusiones: En busca de una revelación perd-ida . .</b>	<b>31</b>
<b>Bibliografía . .</b>	<b>33</b>
Sitios en Internet (en orden de aparición): . .	33

## Dedicatoria

*A la (sagrada) familia. A mis amigos. A las voces silenciadas.*

**“Entiendo por literatura no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir.”**

**Barthes (1977).**

# Agradecimientos

Agradecimientos a Silvia González

# Introducción

Su-pongamos que él se llama, se llamaba, y se sigue llamando Alejandro. Él se llama Alejandro Zambra y por ahora está más vivo que nunca. Ya lleva varios años escribiendo. De hecho, su primera publicación es en el ámbito de la poesía con “Bahía Inútil” (1998) y, posteriormente, escribe “Mudanza” (2003). Luego, comienza su labor como crítico, que ejerció durante años en “Las Últimas Noticias” como en “The Clinic”. Dentro del ámbito de la narrativa, irrumpe en el año 2006 con “Bonsái” editada nada menos que por Anagrama, una de las editoriales más importantes de habla hispana. Con esta breve novela interrumpe el curso (tranquilo) de la literatura chilena. En el 2007 aparece su segunda novela “La vida privada de los árboles”, consolidándolo como escritor. Las ramas de Zambra comienzan a expandirse a Latinoamérica y el resto de Europa y es traducido a diversas lenguas.

¿Qué es lo que cautiva de su narrativa? Una prosa breve que puede leerse de un viaje ¿Es la cercanía que proyectan los personajes? Una cercanía que a veces nos hace sospechar si ese personaje no es también un vecino nuestro, al otro lado de la pared. ¿Es este narrador que por momentos no lo parece, o que justamente nos devela su condición ficcional? Y así parece desestabilizar la majestuosidad omnipresente del narrador, de la pomposidad que se le atribuye a/en la literatura. ¿O será ese ejercicio de poda en la escritura que él más bien asimila a una actividad poética? Convirtiendo a sus textos en ejercicios híbridos, poniendo en duda una escueta definición genérica.

Para abordar el fenómeno expansivo que ha propagado su breve escritura es necesario olvidarse un poco de toda la pompa que significa la re-velación de un autor para una editorial, el re-vuelo que puede causar entre los mismos escritores y críticos, y centrarse en su escritura. Pero los aspectos mencionados anteriormente bordean su escritura y tampoco se puede prescindir absolutamente de ellos. De hecho, la misma recepción puede traer elementos reveladores. De esta forma, tales aristas deben converger en la escritura y no des-centrarla.

Pretendo abarcar sus dos novelas las cuales poseen características en común: basta con apreciar los títulos dónde se impone la figura del árbol. Ambas novelas están ligadas y no esconden su proximidad: “Bonsái” es la novela que Julián termina de escribir la noche en que Verónica demora en llegar en “La vida privada de los árboles”. Aunque próximas, ambas novelas no comparten raíces: es Zambra quien las define como libros “hermanastros”<sup>1</sup>.

El objetivo es centrarse en la escritura de Alejandro Zambra, desentrañar desde su corpus literario las características de su narrativa. En las páginas de sus novelas se buscará, por ende, qué compone su escritura a través de la importancia que da cuenta el proceso de lectura. Pero como se anunciaba anteriormente sin dejar de apreciar los factores que rodean esta escritura. Por eso también me apoyaré en comentarios publicados, entrevistas hechas ya sea en diarios como en Internet.

Centrarse en su narrativa es hacerse cargo de una reflexión acerca del ejercicio de escribir, desde la puesta en abismo, así como de la literatura, acerca de sus implicancias

---

<sup>1</sup> GARCÍA, J. Art. Zambra se va por las ramas. (1): “Son libros completamente distintos e independientes, que sin embargo conservan un espíritu común. Son, quizás, libros hermanastros, dos hermanastros que pelean bastante pero, dentro de todo, se llevan bien.”.

y consecuencias, acerca de su rol y objetivos, acerca del lector, acerca de las influencias, acerca de la memoria. Pero también de lo que se encuentra un paso más allá, lo que no alcanza a verse, se pierde en el camino o se encuentra en el borde, la vida, la muerte, el olvido, la ausencia y lo que se encuentra tan cercano a nosotros que no alcanza a apreciarse, lo cotidiano, la rutina, las relaciones humanas.

Por las características dadas en la escritura de Alejandro Zambra, según mi lectura, la alegoría es una de las figuras retóricas que llega a abarcar de forma más cabal sus características. La alegoría, indisociable de la memoria, da la posibilidad de invadir y habitar los vacíos des-habitados de sus novelas, posibilitando el surgimiento de voces silenciadas como la de sus personajes o la nuestra como lectores.

De esta forma, este trabajo constará de tres capítulos: el primero de ellos buscará exponer nociones teóricas que facilitarán este estudio. Estas nociones más bien buscan describir aspectos que rodean a la literatura y, por tal razón, la elección del título. Son aspectos que parecen alejarse de ella, aunque se verá la estrechez de estos vínculos. El segundo capítulo, a su vez, dará cuenta de la escritura de Zambra en un doble movimiento: desde sus aspectos paratextuales hasta llegar a las novelas. El último capítulo, como un miembro adosado, un excedente (in)necesario, una defeción defectuosa y defectible, ex-pondrá (una de) estas voces invisibles, siendo la alegoría su razón de ser o parecer. Finalmente, las conclusiones buscarán anudar estos cabos sueltos.

## Capítulo 0: Des-marco teórico

Desde el inicio se puede observar la importancia que poseen las diversas referencias textuales a otros autores en la narrativa de Alejandro Zambra. Esto puede graficarse, de forma sencilla, en la gran presencia de epígrafes que poseen sus novelas. La intertextualidad es un recurso de lectura, que esquematizado en los estudios de Kristeva, con su relectura de Bajtin en los años sesenta, ha permitido una aproximación más profunda a las obras porque ha logrado entre otras cosas poner en el tapete las distintas relaciones que existen entre los textos. Se constituye entonces una red de informaciones que se encuentra virtualmente disponible sólo en el caso de que el lector logre descifrarla. Genette define una intertextualidad explícita como una relación de co-presencia (eidética) entre dos o más textos y, en gran parte de los casos, con la presencia efectiva de un texto en otro. La cita es en su apariencia la más explícita y más literal. Menos explícita pero también literal es el plagio, que sería una toma en préstamos no declarada. Luego, bajo una forma aún menos explícita y menos literal, se encuentra la alusión, cuya comprensión supone una relación entre un enunciado y otro al que remite necesariamente. La segunda intertextualidad es, generalmente, la relación menos explícita y más distante que posee la obra con lo que puede denominarse como paratexto<sup>2</sup>.

La obra literaria es un texto que siempre se encuentra acompañado de producciones, verbales o no (nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones, etc.) que no se sabe si considerarlas partes del texto o no. Son partes que lo rodean, lo prologan y precisamente lo presentan, en el sentido habitual, y en su sentido más fuerte, “por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro”<sup>3</sup>. Es por este para-texto que un texto se hace libro. Tiene esta categoría de umbral y no tanto de un límite o una frontera cerrada. Es una zona in-decisa, de transición y de transacción, siendo el lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público que acompaña la lectura. El paratexto siempre se encuentra legitimado por un autor.

Lo importante es que el paratexto, compuesto por un conjunto diverso de prácticas y discursos de toda especie y épocas, está en servicio de una comunidad de interés o convergencia de efectos. Esta práctica no es constante y sistemática por lo que va modificándose según época, cultura, género, autor, obras, ediciones, etc.<sup>4</sup>

Para definir un elemento de paratexto hay que hacerse una serie de preguntas.

La primera de ellas es dónde se encuentra. Generalmente, se puede relacionar con su emplazamiento respecto al texto mismo. Peritexto es lo que se encuentra “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los

---

<sup>2</sup> GENETTE, Gérard. En: NAVARRO, Desiderio (trad. y comp.). Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana. UNEAC Casa de Las Américas. 1997. p.55: “Es, sin duda, uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”.

<sup>3</sup> GENETTE. Umbrales. México. Siglo XXI. 2001. p.7.

<sup>4</sup> Genette. Op. Cit., p.9: “Es una evidencia reconocida que nuestra época “mediática” multiplica alrededor del texto un tipo de discurso que el mundo clásico ignoraba...”.



intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas”<sup>5</sup>. El epitexto es lo que se encuentra alrededor del texto, “pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos, al principio, en el exterior del libro”<sup>6</sup>: entrevistas, conversaciones, correspondencias, diarios íntimos u otros.

Se puede esquematizar de esta forma: paratexto = peritexto + epitexto

La segunda de ellas es la fecha de aparición de este elemento y también se define respecto a su relación con el texto según su primera edición. Algunos son paratextos anteriores y el más común, que aparece al mismo tiempo que el texto, es el paratexto original.

La tercera pregunta es cuál es su modo de existencia. Generalmente se trata de paratextos de orden textual o al menos verbal: títulos, prefacios, entrevistas, etc., pero también puede ser de orden icónica, material (topografías) o factual. Este último paratexto no tiene es un mensaje explícito sino “en un hecho cuya sola existencia, si es conocida, por el público, aporta algún comentario al texto y pesa sobre su recepción”<sup>7</sup>, por ejemplo, la edad o el sexo del autor, o la fecha de la obra, así como la pertenencia algún grupo o academia o el contexto respecto a la obra.

La cuarta pregunta se relaciona con el estatus pragmático, definido por las características de su instancia o situación de comunicación, tomando en cuenta las figuras del destinador<sup>8</sup>, autor y/o editor, entre otros, y del destinatario, generalmente se conoce como público.

La última pregunta se relaciona respecto a que función posee su mensaje, vale decir, su fuerza ilocutoria. Puede tratarse de una información pura, el nombre del autor o la fecha de publicación, o puede dar a conocer una intención o una interpretación autoral y/o editorial, como en el caso de los prefacios. Puede tratarse de un compromiso, indicaciones genéricas, etc.

En conclusión, el paratexto es un discurso heterónimo, auxiliar, al servicio del texto:

***“La situación espacial, temporal, sustancia y pragmática de un elemento paratextual está determinada por una elección, mas o menos libre, operada sobre una trama general y constante de posibles alternativas de las que no se puede adoptar más que un termino que excluye los demás”<sup>9</sup>.***

Otro concepto que ayudará a analizar la obra de Zambra es el de parergon desarrollado por Derrida en “La verdad en pintura”<sup>10</sup>. Es de interés pues se hace cargo de todo lo que bordea la obra o no parece ser parte de ella. Como se ve tiene afinidad con las nociones de paratexto y peritexto desarrolladas anteriormente.

Kant reconoce que la forma de los objetos de los sentidos es bien figura (*gestalt*) o bien juego (*spiel*). En este último caso sería juego de las figuras (en el espacio, mímica y danza)

<sup>5</sup> Genette. Op. Cit., p.10.

<sup>6</sup> Íbidem.

<sup>7</sup> Genette. Op. Cit., p.12.

<sup>8</sup> Genette. Op. Cit., p.13: “...el destinador se define por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida. Las más de las veces se trata del autor (paratexto *autoral*) pero puede igualmente tratarse del editor...”.

<sup>9</sup> Genette. Op. Cit., p.16.

<sup>10</sup> DERRIDA, Jacques. La verdad en pintura. Buenos Aires. Paidós. 2001.

o bien juego de las sensaciones (en el tiempo). Los colores o los sonidos pueden añadirse pero el dibujo, en la figura, como la composición, en el juego, son el objeto propio del puro juicio de gusto. Pero los colores y sonidos contribuyen en sí a una mayor belleza al placer de la forma aunque no son de la misma naturaleza “sino más bien que hace ver esta forma de una manera más exacta, precisa y completa, y además animan la representación por su atractivo despertando y manteniendo la atención sobre el objeto mismo” (2001. p.64).

De esta forma, los ornamentos (*párrerga*), que no son parte integrante de la representación total del objeto sino sólo un aditivo exterior, si aumentan el placer lo hacen sólo mediante la forma, como por ejemplo los marcos de los cuadros, los vestidos de las estatuas o las columnas alrededor de los edificios. Pero si este ornamento no otorga belleza y sólo está para provocar por sí mismo placer se le llama ornato y daña la auténtica belleza.

La etimología daría cuenta de esta noción de fuera-de-obra (*hors-d'oeuvre*), que no sería solamente este estar fuera de la obra, sino que también actúa al lado, pegada o contra la misma obra (*ergon*). Pues un *parergon* se ubica contra, al lado, junto y además del *ergon*, de lo hecho, del trabajo hecho, de la obra. No es ajeno al *ergon*, pues afecta interiormente y a su vez coopera con él interior desde el afuera:

**“Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo. El a-bordo, si quisiéramos jugar un poco con la etimología –por amor a la poética-, nos remitiría al alto alemán *bort* (tabla plancha, borda de un navío). La borda es entonces, rigurosamente hablando, una plancha; y la etimología permite aprehender el encadenamiento de las significaciones. La primera es la de borda de un navío, es decir, una construcción de planchas; luego, por metonimia, lo que bordea, lo que encierra, lo que limita, lo que está en el extremo”<sup>11</sup>.**

Así, el *parergon* es un cuasi-concepto filosófico, en palabras de Derrida, que se puede transportar “*intacta* o *regularmente* deformada, reformada, a otros campos para pedirle que trate nuevos contenidos”<sup>12</sup>. Es un excedente, una adición, una adjunción, un suplemento. Depende de la obra pero se diferencia de ella y del medio. Pero se diferencia de manera distinta que en el caso de la obra, la cual también se diferencia a su vez del medio. El *parergon* se funde a su vez en la obra y en el medio, sin destacarse, pues su función es “desaparecer, hundirse, borrarse, fundirse en el momento que despliega su más grande energía” (2001. p.72).

Otro libro clave de Derrida será “Memorias para Paul De Man”, donde él propone una particular visión acerca de la memoria apoyado por las ideas de este teórico. La memoria es un tema que trasciende en toda la narrativa de Zambra, siendo más explícito en su segunda novela.

Según Sócrates, en Teeteto, el don de Mnemosyne es la cera dónde todo lo que se preserva en la memoria se graba en un relieve dejando una marca. Al preservar la memoria se puede hablar de ésta y de sus implicancias, mientras su imagen (*eidolon*) esté legible.

**“Nunca supe contar una historia. ¿Por qué no recibí ese don de Mnemosyne? A partir de esta queja, y probablemente para protegerme ante ella, una sospecha surge siempre en mi pensamiento: ¿quién puede contar de veras una historia? ¿Es imposible el narrar? ¿Quién puede afirmar que sabe lo que implica una**

<sup>11</sup> Derrida. *Op. Cit.*, p.65.

<sup>12</sup> Derrida. *Op. Cit.*, p.66.

***narración? ¿O, antes que eso, el recuerdo o memoria que reclama? ¿Qué es la memoria? Si la esencia de la memoria maniobra entre el Ser y la ley, ¿qué sentido tiene preguntarse sobre el ser y la ley de la memoria? Hay preguntas que no se pueden plantear fuera del lenguaje, preguntas que no se pueden formular sin confiarlas a la transferencia y la seducción, por encima del abismo”<sup>13</sup>.***

De Man considera que la memoria se encuentra asociada con la figura retórica de alegoría ya que esta posee una de las características esenciales del lenguaje: “...decir lo otro y hablar de sí mismo mientras habla de otra cosa: la posibilidad de siempre decir algo diferente de o que ofrece a la lectura, incluida la escena de la lectura misma.”<sup>14</sup>. Debido a esto, no puede existir una síntesis totalizadora, una narración exhaustiva o una total absorción de la memoria o recuerdo. A su vez también enfatizaba el carácter secuencial y narrativo de la alegoría, por lo que para Derrida, Paul De Man también consideraba en una narración la existencia de la ironía y la alegoría.

La memoria, a su vez, está ligada al nombre propio del individuo y permite la preservación. Incluso cuando el individuo está vivo sabemos que el nombre perdurará, sobrevivirá a él<sup>15</sup>. Se conserva así la memoria y el nombre, la memoria en el nombre, demostrando el gran poder que posee la estructura del nombre, posee cierta función defuncta.

Pero este nombre propio está en nosotros, en nuestra memoria y, a su vez, sobrevive en sí mismo. Esta es la ambigüedad de la memoria, perturbadora, pues al morir el nombre puede seguir ocupándose aunque el portador se encuentre ausente<sup>16</sup>. También, esta ambigüedad se da respecto a la fidelidad que se le mantiene al muerto pues, para Derrida, se da el espacio para una cita, en el sentido de dejar hablar al otro al recordarlo, pero a su vez no sólo se debe limitar a eso. Es la doble ley de la memoria: fuente de la memoria y fuente de olvido.

Pero hay un aspecto negativo, un fracaso: en el fondo, esta memoria nos hace caer en la cuenta inexorable de que el pasado es pasado y queda como tal. “La falla o finitud de la memoria dice algo acerca de la verdad, y acerca de la verdad de la memoria: su relación con el otro, con el instante y con el futuro” (1989. p.68). Pero habría que observar como esta negatividad es también un poder, la apertura de la diferencia ontológica. Y de esta forma se puede decir que el pasado no existe, más bien nos encontramos en un presente con proyecciones hacia el futuro. La memoria permanece con huellas pero son huellas de un pasado que no ha sido presente y permanecen venideras<sup>17</sup>. A su vez, existe una alianza entre quien recuerda y el recordado, comprometiendo a ambos y dónde surge la afirmación, el “sí”, “que es un acto no activo, que no enuncia ni describe nada, que en sí mismo no manifiesta ni define ningún contenido” (1989. p.32). Este “sí” compromete a

<sup>13</sup> **DERRIDA, Jacques. *Memorias para Paul De Man*. Barcelona. Gedisa. 1987. p.25.**

<sup>14</sup> Íbidem.

<sup>15</sup> Derrida. Op. Cit., p.61: “el nombre comienza a acompañarlo en vida, diciendo y portando su muerte cada vez que se lo inscribe en una lista, en un registro civil o una “firma” o signatura [*signature*]”.

<sup>16</sup> Derrida. Op. Cit., p.62: “...la muerte revela que el nombre propio siempre podría prestarse a la repetición en ausencia de su portador, convirtiéndose así en un nombre común singular, tan común como el pronombre “yo”, que oculta su singularidad aun al designarla, que deja caer en la más común y accesible exterioridad lo que no obstante *significa* la relación de una interioridad consigo misma”.

<sup>17</sup> Derrida. Op. Cit., p.69: “...huellas que en sí misma nunca ocupan la forma de la presencia y siempre permanecen, por así decirlo, venideras: vienen del futuro, del *porvenir*”.

guardar memoria y es la ley que performa. La memoria se orienta hacia las modalidades del presente para proyectarse al futuro, aunque constituye la presencia del presente.

Hay memoria pero no hay pasado y es esta la base de todas las alegorías:

**“Si un pasado literalmente no existe, tampoco existe la muerte, sólo el duelo, y esa otra alegoría, incluyendo todas las figuras de muerte con que poblamos el “presente”, las cuales inscribimos (entre nosotros, los vivientes) en cada huella (también llamadas “supervivencias”): esas figuras tendientes hacia el futuro a través de un presente fabulado, figuras que inscribimos porque pueden sobrevivirnos, más allá del presente de su inscripción: signos, palabras, nombres, letras, todo este texto cuyo valor de herencia, tal como lo conocemos “en el presente”, prueba su suerte y avanza, de antemano “en memoria”...”<sup>18</sup>.**

El presente es uno de los pilares de la memoria y así lo demuestra De Man cuando cita a Baudelaire en relación a su concepción de la modernidad: el presente y su representación causan placer, pues es el tiempo el que deja huellas en las sensaciones. Tanto para Baudelaire como para Nietzsche la modernidad “es un olvido o supresión de la anterioridad” (1989. p.71).

La alegoría permite reflexionar acerca de lo que se recuerda y lo que se debería recordar, demostrando una dialéctica de la memoria y del olvido. La alegoría se inscribe en este olvido, pues generalmente se ha entendido la memoria como “recordación” (*erinnerung*).

Para Hegel, la alegoría posee un propósito pedagógico y expositivo dónde el “yo” permanece abstracto, casi gramatical y aún así debe permanecer reconocible. El sujeto se ve separado o desarticulado respecto al predicado y lo mismo ocurre con la alegoría, pues ésta funciona categórica y lógicamente “como la *pedra angular defectiva* del sistema entero”<sup>19</sup>. Reúne en un solo punto todas sus fuerzas y tensiones, representa el “todo en un punto y en todo un instante; lo centra, por así decir, en una periferia, lo moldea, lo representa”<sup>20</sup>. Es así como esta figura incorpora el valor retórico de una metonimia o una sinécdoque (significa algo diferente de lo que dice a través de una figura acerca del sistema) pero no puede reducirse a estas dos figuras, de las cuales también se alimenta: “...simultáneamente otorgarle el derecho de la comunicación (si no la participación no simbólica, no totalizadora) con otras figuras, tal vez con todas las otras, no, precisamente, por semejanza, a través de la voz o por medio de lo *mismo*, sino por la voz o por medio de lo otro, de la diferencia y la disyunción”<sup>21</sup>. Aunque la alegoría es esencialmente narrativa y la ironía momentánea y puntual, ambas forman la retórica de la memoria que “evoca, recuenta, olvida, recuenta y evoca el olvido, remitiendo al pasado sólo para ocultar lo que le es esencial: la anterioridad”<sup>22</sup>. Ambas figuras rompen la idea de un todo orgánico, de una modalidad simbólica de correspondencias analógicas como de una modalidad mimética de representación, donde la ficción y la realidad pudieran coincidir.

Debido a este carácter disyuntivo, la alegoría no puede reducirse a una metáfora, un símbolo, una metonimia o sinécdoque pues éstas designan la totalidad de las cuales

<sup>18</sup> Derrida. *Op. Cit.*, p.70.

<sup>19</sup> Derrida. *Op. Cit.*, p.82.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Derrida. *Op. Cit.*, p.83.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

son parte, característica que la alegoría no puede abarcar, convirtiéndose ella en una “reflexividad desarticulada” (1989. p.84).

La alegoría habla (a través de) la voz del otro, destacando otras dos figuras, fantasmales también, como la prosopopeya y la parábasis, que a su vez le otorgan al texto un carácter fantasmal. En un texto fantasmal donde estas huellas se vuelven precarias. La prosopopeya es la figura en la cual el escritor hace hablar a los personajes ausentes, lejanos, fallecidos, seres ficticios, abstractos o personificados. A su vez, la parábasis es cuando el escritor parece alejarse del tema que está tratando con aspectos aparentemente secundarios o complementarios. Antiguamente, en la tragedia griega esto se daba a través del corifeo cuando se dirigía directamente al público y aludía a temas que no se tratan en la obra.

Para Derrida, los textos analizados de Paul De Man siempre presentan una promesa relacionado al pensamiento que se proyecta hacia el futuro, de la experiencia del advenimiento del por-venir (*venue de l'à-venir*), “demuestran –vuelven y envuelven al mismo tiempo- la estructura preformativa el texto general como promesa, incluyendo la del texto demostrativo” (1989. p.103). El acto de lenguaje es el de una promesa preformativa dónde la ambigüedad no se puede dominar o purificar, pero cuyo *acto* no se puede anular. Esta promesa es imposible pero inevitable. El lenguaje habla *de y por sí mismo*, siendo esa su única instancia<sup>23</sup>.

De Man llama “alegoría de la ilegibilidad” cuando lo performativo no puede alcanzarse ni distinguirse de un constantivo, permaneciendo siempre irreductible, constituyéndose como una aporía. Pero esta aporía no debe entenderse de forma negativa sino como una experiencia que “da o promete el pensar del sendero, provoca el pensar de la posibilidad misma de lo que aún permanece impensable o impensando, en verdad imposible”<sup>24</sup>. Esta aporía provoca un brinco de memoria y un desplazamiento del pensar que permite un nuevo pensar de la disyunción. Y esta aporía “evoca, antes que prohibir, más precisamente, promete a través de su prohibición, un pensamiento otro, un texto, el futuro de otra promesa”<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Derrida. Op. Cit., p.106: “el lenguaje no es el instrumento gobernable de un ser parlante (o sujeto) y que su esencia no puede aparecer a través de ninguna otra instancia salvo del mismo lenguaje que lo nombra, lo dice, lo da al pensamiento, lo habla”.

<sup>24</sup> Derrida. Op. Cit., p.136.

<sup>25</sup> Íbidem.

# Capítulo 1: Escribir

## 1.1. ...al borde de la escritura

***“Hay que ir más despacio, casi torpemente. Obligarse a escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado.”***

**George Perec (1974).**

Alejandro Zambra (1975) comenzó sus publicaciones en el género de la poesía. De hecho, él ha comentado que la idea de “Bonsái”<sup>26</sup> surgió como un proyecto de poesía pero que luego de escribir una serie de poemas, no dio a gusto y se transformó en el libro en prosa.

Habría que retroceder un poco: la idea de esta escritura surge de la visión de las imágenes de los artistas Cristo & Jeanne Claude, artistas visuales que se dedican a intervenir espacios. El escritor chileno cayó en una de las imágenes de la serie “Wrapped Trees” donde estos artistas envolvían árboles. Es el concepto de árbol en-cerrado el que rescata Zambra y que posteriormente verá también en los bonsáis, pues en cierta época del año también deben ser envueltos para protegerlos de las variaciones climáticas.

Habría que adelantarse un poco: luego de terminar el manuscrito Zambra lo envió a un par de editoriales chilenas donde no obtuvo respuesta. Y como dice una canción de Dylan “when you got nothing, you got nothing to lose”, en este caso algo así como cien planas de Word, Zambra envió el manuscrito a España.

La sorpresa fue la buena respuesta que tuvo del mismo Jorge Herralde, fundador de Anagrama, la mayor editorial independiente en la lengua española, “un editor independiente, pero uno que ha construido un imperio”<sup>27</sup>. Editorial que, entre otras cosas, sólo había publicado a un puñado de chilenos; entre ellos, Bolaño.

Ahí comienza esta historia secundaria, una de las pistas falsas donde uno se podría perder al leer a Zambra.

Entrar a una de las editoriales más grandes del habla hispánica con un engendro extraño, una no-novela, una novela- resumen, o justamente una novela-bonsái, causó cierto escozor a algunos y una impresión muy favorables en otros. La polémica surge entre otras cosas por la idea de generación al más puro estilo goiciano: ¿la (des)aparición de una camada de escritores? Punto inestable, pues en los noventa surgió una gran cantidad de escritores, algunos de los cuales se sentían bastante lejanos de la llamada Nueva Narrativa Chilena.

La polémica acerca de la Nueva Narrativa Chilena surgió, entre otras cosas, por la postulación al Premio Nacional de Literatura de 2006 y el trabajo crítico que había realizado Alejandro Zambra pues se fraccionaron dos grupos entre escritores y críticos literarios. Tarde o temprano esta pugna hubiera existido, tan sólo por el hecho del surgimiento de nuevas voces que en aquel entonces se hacía cada vez más notorio. Quizás lo que producía

---

<sup>26</sup> ZAMBRA, Alejandro. Bonsái. Barcelona. Anagrama. 2006. A continuación se seguirá citando esta edición, por lo que sólo se especificará las páginas entre paréntesis.

<sup>27</sup> ESTÁN apareciendo excelentes escritores en Latinoamérica. El Mercurio. Santiago, Chile, 2 marzo, 2008. E-2, E-3.

más enfado en el caso de Zambra era su antiguo trabajo de crítico que, justamente, criticó a más de alguno. Su novela causó un remezón porque despertó la antigua querrela de nuevo y lo viejo que renace cada cierto tiempo. Un remezón que Bolaño decía se necesitaba en la literatura chilena y que él causó con “Los detectives salvajes” que dividió a otro grupo de escritores. Zambra reconoce su admiración por la obra del fallecido autor, la cual también comenzó en el ámbito de la poesía. Afirma que Bolaño logró unir la prosa elevada con una cultura popular, cuestión que ya había realizado Enrique Lihn y Nicanor Parra<sup>28</sup>, por quienes tampoco oculta sus preferencias. Para Zambra, entre otras cosas, Roberto Bolaño había logrado leer de cierta manera a esos autores lo que se vio reflejado en su literatura. Lectura que a su vez se ve reflejada en la escritura de Zambra. La muerte al padre habría que ubicarla mucho antes de la rencilla provocada en el 2006 o por 2666.

Para el 2007, se publica “La vida privada de los árboles”<sup>29</sup> que, a juicio de muchos, fue una consolidación del escritor. A estas alturas, la polémica que causó Zambra con su primera novela lo tiene algo aburrido y sorprendido porque muchas veces sintió que las críticas venían de gente que no había leído su novela: **“ lo único polémico que había era que se publicara en Anagrama, cosa que a mí me puso muy feliz y que permitió que el libro también llegara a otros lugares y a otros lectores, quienes por supuesto no han percibido ese aspecto. La polémica es extraliteraria, totalmente”** <sup>30</sup> .

Por ahora, Alejandro Zambra sigue estando bajo el alero de Anagrama que busca publicar los libros de sus autores respaldados. Esta “política de autor” se ve reflejada por ejemplo en su página Web donde en la sección noticias se puede seguir el rastro de las diversas traducciones, premios y conferencias que se están llevando a cabo de los escritores.

La figura del autor comienza a configurarse con lentitud a medida que la sociedad occidental se aleja de la Edad Media y se adentra en la Ilustración descubriendo el prestigio del individuo. Esta figura se consolida con la sociedad burguesa, en el momento en que este escritor se encuentra liberado del tutelaje de la corte y mecenas. Para Cerda, con la consolidación del sistema capitalista, el acto de escribir se ve inserto en la producción y comercialización del tipo de las mercancías<sup>31</sup>.

El imperio del Autor, se ve en los manuales de historia literaria, las innumerables biografías de autores, entrevistas de revistas y otros: “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones...”<sup>32</sup> y, así, la explicación de la obra se busca en quien la ha producido, como si la ficción fuera siempre la voz de una sola y misma persona que entrega sus confidencias.

<sup>28</sup> ZAMBRA. Art. Muy lejos del “boom”. (2): “Contra ese divorcio lucharon Gabriela Mistral, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier o Gonzalo Millán; se atrevieron, cada uno a su modo, a escribir, a buscar un lenguaje chileno y a la vez personal. Violeta Parra se atrevió a descubrirlo, a crearlo y, por si fuera poco, a cantarlo. El gran tema secreto de la literatura chilena es ese abismo entre lo que se dice y lo que se escribe.”

<sup>29</sup> ZAMBRA. La vida privada de los árboles. Barcelona. Anagrama. 2007. A continuación se seguirá citando esta edición, por lo que sólo se especificará las páginas entre paréntesis.

<sup>30</sup> CÁRDENAS, M<sup>a</sup> T. Art. La literatura no salva a nadie. (3).

<sup>31</sup> CERDA, Manuel. La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo. Tajamar Editores. Santiago de Chile. 2005. p.59.

<sup>32</sup> BARTHES, Roland. La muerte del autor. En su: El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona. Paidós. 1987a. p.66.

Barthes indica que antiguamente el libro era concebido como un después del autor posicionando a ambos en una misma línea: “se supone que el Autor es el que nutre al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo”<sup>33</sup>. Pero, el escritor moderno nacería a la vez que su texto, escrito eternamente en un aquí y un ahora, en un acto más ligado a lo performativo dónde la enunciación no tendría más contenido que este acto por el cual ella misma se realiza, siendo imposible instaurar un solo sentido. Así, se hace primordial la idea de un presente dado tanto en la escritura como la lectura, dónde la idea de autor se desdibuja y permeabiliza sus límites. Esto da pie para que el lector en busca de un(o) (de los tantos) sentido(s) se convierta a su vez en un autor.

## 1.2: ...al centro de la escritura

***“Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos.”***

**George Perec (1974).**

Si existe una pregunta para formular sería: ¿qué es la literatura para Alejandro Zambra? La reflexión con la que Derrida comienza “Memorias para Paul De Man” hace eco acá: la dificultad de contar una historia y, de ser posible, ¿cómo se cuenta historia?, ¿cuál historia es más válida?

Cómo se había explicado anteriormente, “Bonsái” se gestó como una imagen ligada a la poesía. “La vida privada...” se dio a su vez por el deseo de utilizar un verso de Andrés Baudry del poema “Nostalgia de cosas que no he vivido”. En ambos casos, surge entonces una imagen que desea ser utilizada y que se va desarrollando a medida que se escribe, sin saber muy bien para dónde se va, como una travesía a la deriva. Es lo mismo que se describe en la segunda novela: “Julián sólo atiende las imágenes y las acoge y luego las olvida. Tal vez desde siempre se ha limitado a seguir imágenes...” (p.20)

La literatura en Zambra se desarrolla con una fuerte reflexión acerca de sí misma, también llamada función de metaficción o metanarrativa. Es así cómo ya sea en los personajes, las acciones o el mismo narrador se van desarrollando situaciones y/o reflexiones que den espacio para pensar acerca de la ficción, la narración y la escritura.

En “Bonsái” no hay tiempo para perderse, la trama de la novela está en el primer párrafo:

***“Al final ella muere y él se queda sólo, 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. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura:”*** (p.13)

El resto, que se puede asociar al desecho, la sobra, el excedente, es lo que constituye la otra gran parte del libro, una parte que se caracteriza porque justamente nadie la sabe contar muy bien. Nadie sabe contar muy bien la historia de estos dos estudiantes de literatura que se aman con pasión, logran leer cosas en común y disimular las diferencias, pero que buscan por sobre toda las cosas diferenciarse del resto. Ellos buscan separarse del mundo,

---

<sup>33</sup> Barthes. Op. Cit., p.68.



en esta relación cómplice que pensaron definitiva. Emilia y Julián se posicionan en un lugar marginal, dónde no desean pertenecer a un grupo mayoritario y luchan por oponérsele, pero fracasan igual.

Cuando el narrador en el primer párrafo utiliza respecto a Julio el verbo “llamar” en presente, hace quiebre no sólo con la condición de Emilia, ya muerta, sino que asemeja el presente del enunciado con el de la enunciación. Se crea la sensación de un presente que tanto los personajes como los lectores comparten. A su vez, se asocia el nombre con la existencia del personaje: Emilia una vez muerta deja de cumplir años pero uno puede acercarse a su historia, convocarla al bautizarla. Deja de ser sólo un “ella” y pasa a ser Emilia que, de hecho, es un “fue”. Es en este sentido que hay que tomar el primer epígrafe de Kawabata<sup>34</sup>: la joven de su libro no cambia por que está fuera del tiempo real. Retomando el pensamiento derridiano, convocar a Emilia es también vaciar de singularidad el nombre propio, al repetirlo, al suavizar la relación interna de un individuo con su nombre. Por ende, hay un doble movimiento que acerca y separa, dejándonos en este entre medio.

La literatura se alza como un excedente que va paralelo al binomio vida/muerte, pero que también lo atraviesa, se desplaza a través de estos dos polos, abarca al abismo. Es la literatura la que permitirá conocer a los personajes, conocer su relación y rellenarlos de características, diferenciándolos de pronombres (im)personales. La literatura permitirá conocer este entre medio pero no va a cambiar el hecho que ella murió y él no<sup>35</sup>. La literatura es una ilusión, dice algo pero parece decir otra cosa, dice algo pero no dice nada.

Julio y Emilia son ilusiones también: “conviene pensarlos como personajes” (p.33) recomienda el narrador que, también, divide a los otros personajes en secundarios: a medida que se alejan de los protagonistas se van alejando de la trama. Pero acá no hay un núcleo, pues el bulto que lograron ser durante un tiempo los dos estudiantes de literatura se disuelve y los otros miembros comienzan a errar en diversas direcciones, sin anclarse, piezas de puzzles sin un motivo para armar.

La aparición de Gazmuri hace presente la figura de cierto tipo de escritor. Él se alza como un dinosaurio literario: ha escrito seis o siete novelas incomprendidas que hablan sobre la historia chilena reciente, escribe a mano, mira con suspicacia las cortas novelas de moda. La presentación de su libro, el cual titula “Sobras”, muestra una dinámica dada entre el escritor, el crítico y la editora, dónde cada uno en su rol se mueven bajo gestos muy mecánicos, relacionándose entre sí, necesitándose en esta cadena alimenticia/económica.

Posteriormente, surge la figura de Julio como escritor, cuando comienza a hacer su versión de la novela del viejo escritor. Julio, de manera conciente o no, relaciona su historia con lo vivido con Emilia y, principalmente, con la lectura de “Tantalia” que comienza a permeabilizarse en el argumento que comenta a María<sup>36</sup>. Ella va haciendo preguntas que él va incorporando en su argumento: así la planta-homenaje es un bonsái hecho por el hombre, de dónde Julio sacará el título y la mujer de la historia será traductora al igual que María. En “Bonsái” escrita por Julio se ve como la participación de un otro ajeno al

<sup>34</sup> “Pasaban los años, y la única persona que no cambiaba era la joven de su libro”.

<sup>35</sup> p.41: “No por saber una cosa se la puede impedir pero hay ilusiones, y esta historia, que viene siendo una historia de ilusiones, sigue así:”

<sup>36</sup> p.71: “Cuando jóvenes cuidaban una plantita. ¿Una plantita? ¿Un bonsái? Eso, un bonsái. Decidieron comprar un bonsái para simbolizar en él el amor inmenso que los unía. Después todo se va a la mierda, pero él nunca la olvida. Hizo su vida, tuvo hijos, se separó, pero nunca la olvidó. Un día se entera de que ella ha muerto. Entonces decide rendirle un homenaje. Todavía no sé en qué consiste el homenaje”

escritor va conformando el argumento a medida que se comenta. Por otro lado, Gazmuri tiene cinco cuadernos escritos que en la novela de Julio terminan siendo cuatro: es una escritura más breve, con caligrafía fingida y frenética. De hecho, al terminar el primer cuaderno “borronea algunos párrafos, derrama café e incluso esparce huellas de cenizas en el manuscrito” (p.75). La escritura de Julio deja huellas, leves trazos que remiten a otra cosa. Es una escritura manchada, sucia, con cenizas, desperdicios, sobras. Es a la vez fingida, porque busca ser la voz de Gazmuri, pero termina siendo la suya propia. Para Julio, la escritura está estrechamente ligada con la forma. Por eso, relaciona escribir con cuidar un bonsái: árbol que se está guiando en su crecimiento, lo que indica el importante rol que posee quien manipula la planta y, aún así, hay algo de imprevisible en su desarrollo. En ese sentido, la ortopedia con alambres da cuenta del trabajo necesario no sólo en el árbol sino en un texto escrito. Es sobre todo esta llamada poda lo que caracteriza la escritura de Zambra que ha sido descrita como breve, muy cercana a la síntesis que se da en la poesía y en los haikus, y que él ha reconocido en su admiración adolescente de los primeros poemas de Ezra Pound.

Finalmente, Julio hace un bonsái, que es un manuscrito, una escritura, un homenaje tanto a María como a Emilia, las dos mujeres que se fusionan.

La inserción del dibujo (p.34) muestra un bonsái que Julián ha demorado semanas en elaborar: lo que vemos resulta ser literalmente la imagen dibujada. Debajo de ésta aparece la descripción: es un árbol en precipicio. Se consolida la idea de que la novela será un ejercicio de re-flexión acerca de la literatura, acerca de escribir. El árbol en precipicio, es el texto, la escritura, en precipicio, vale decir, en abismo. La puesta en abismo es el recurso utilizado dónde también se busca reflexionar acerca del acto de escribir dentro de la misma escritura. Esto se reafirma al colgar los dibujos de Emilia-María en el espejo, el espejo como instrumento que también sirve para reflejar-se. En este caso, es tapado por los dibujos, por el artificio o el simulacro del dibujo/texto/homenaje que a su vez se ocultan la figura de Julián. Por otro lado, este mismo dibujo es el que se presenta en la portada con un color rosado que remite al color de los cerezos (típico de Japón) y un lugar común de la tópica amorosa, que roza lo cursi. Entonces, desde un elemento paratextual como el de la portada se evidencia también lo que será la novela por leer, que a su vez tiene eco al interior de la novela con la inserción del mismo dibujo en blanco y negro: dos espejos que se reflejan y confluyen, desde el exterior hasta el interior, o viceversa.

En “La vida privada...” también se muestra la trama desde el inicio:

***“Pero no es ésta una noche normal, al menos no todavía. Aún no es completamente seguro que haya un día siguiente, pues Verónica no ha regresado de su clase de dibujo. Cuando ella regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver” (p.16)***

Esta vez se sabe cuando terminará el libro pero existen dos posibilidades: hay una incógnita que se resolverá a medida que transcurra el argumento. Esto permite crear suspenso y a su vez indica que el narrador a diferencia del de “Bonsái” tiene prácticamente la misma información que el personaje de Julián o por lo menos no revelará más a los lectores. Se muestra entonces lo que será la estructura de la novela<sup>37</sup>: el repaso de un pasado difuminado, de carácter fragmentario, en el que Julián transitará una y otra vez ante recuerdos olvidados o ya guardados, sepultados. Esto para intentar comprender una

---

<sup>37</sup> p.21: “Tendido en la cama, de la pieza blanca, Julián enciende un cigarro, el último, el penúltimo, o acaso el primero de una noche larga, larguísima, fatalmente destinada a repasar los más y los menos de un pasado francamente brumoso”

situación en la que se ve sumergido, en la que no recibe respuesta aún de Verónica. Al estar tendido en la cama, esperándola, se da cuenta del carácter a la deriva que ocurre con su repasar, asociando cama con barco y naufragio. Por otro lado, la idea de la pieza blanca remite a la de una página en blanco dónde aún no todo está escrito. Existe incertidumbre y la congoja que ésta acarrea.

***“Sería preferible cerrar el libro, cerrar los libros, y enfrentar, sin más no la vida, que es muy grande, sino la frágil armadura del presente. Por ahora la historia avanza y Verónica no llega, eso conviene dejarlo a la vista, repetirlo una y mil veces: cuando ella regrese la novela se acaba, el libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a regresar” (p.38)***

La premisa de la llegada de Verónica se repite, recordando constantemente que esto es una novela y cuando terminará. También hay una división respecto a la literatura y la vida: cerrar los libros es darle prioridad a esta última, relegando a los libros, la literatura, la escritura y por ende la lectura a un espacio ajeno. Se puede considerar a la literatura como una “sobra” de la vida, que la bordea y que la aborta también. Por otro lado, la realidad se asocia principalmente con el presente, siendo el único momento dónde se puede tener conocimiento de ésta. La vida es una inmensidad inabarcable que debe ser aprehendida por una de sus partes, por este presente de características contradictorias. La armadura es una protección ante la violencia. Nuevamente surge la imagen de algo dividido, de un adentro y un afuera, dónde la armadura da cuenta de cierta estructura o esqueleto que remite a otra cosa. Pero esta armadura es frágil, por lo tanto su función se ve malformada, quedando prácticamente como un accesorio que oculta otra cosa.

Esa misma noche de la espera de Verónica, Julián ha terminado una novela que le había costado años escribir, un libro de recortes y anotaciones que resulta ser “Bonsái”, la primera novela escrita por Alejandro Zambra, pero que tiene ecos con la novela que escribió Julio. Ambos “Bonsái” dan cuenta del proceso de escritura: una escritura que se ha dado más bien restando, que sumando, un libro de recortes o anotaciones. Ambas novelas comparten a su vez la imagen de un hombre observando un bonsái, “conmovido por la posibilidad de una obra de arte verdadera” (p.29): Julián recibe de regalo de unos amigos un bonsái para que comience a escribir su novela. A su vez, Julio escribe que su personaje en homenaje a un antiguo amor hace un bonsái. Luego de vender sus libros, Julio hace también un bonsái. Hay que recordar que el bonsái se ha asociado con la idea de texto y la escritura, por lo que la imagen de un hombre observando a un bonsái es una reflexión acerca de la narración y la ficción. Así, la vida comienza a imitar a la literatura, una literatura que está en proceso, que se va escribiendo. En otro momento, Julián que vive en un departamento dónde se escucha el ruido proveniente de la calle reflexiona si no es mejor registrar esos diálogos anónimos más cargados de vida que el libro que intenta escribir. Posteriormente decide cambiar de estrategia: comenzaría a llevar un registro minucioso del bonsái para que “casi automáticamente la vida comenzaría a colarse en los datos seguros, objetivos, que iría recabando” (p.48). Para Zambra, la escritura que se puede llevar a cabo es la que tenga relación con la experiencia personal, esto relacionándolo con la dificultad de narrar una historia, por lo que recurre a elementos que para él sean conocidos, reconocibles. Es por eso que en ambas novelas, la literatura indisociable de la escritura, se encuentra ligada con la memoria y el pasado. Este pasado se ha descrito como ficticio pues es altamente manipulable y siempre tiene la característica de ser presente cuando se rememora, por lo que la línea que une vida y literatura tiene direcciones para ambos lados, son lados que se van nutriendo entre sí.

Julián no deseaba escribir una novela sino posicionar en algún lugar sus recuerdos<sup>38</sup>. La memoria está asociada al dolor, a un peso que se distribuye por el cuerpo que desvía la médula, la columna vertebral. Rememorar se vuelve un ejercicio doloroso, por tal razón, es posible suponer que él juegue a no tener familia durante un tiempo o que ante la certeza de que Verónica finalmente no llegará, él alcance vagos recuerdos de infancia. Una certeza en la que algún momento se resguarda Julián es la de que pertenece a una familia sin muertos. Esto también está relacionado con la literatura pues a diferencia de sus compañeros de universidad Julián no heredó libros de sus muertos. Así, los libros se traspasan en generaciones, transmitiendo historias que a su vez son historias familiares, dando cuenta de los dueños anteriores. Uno de esos días de 1984, cuando él se recuerda como niño, su padre llega con decenas de libros de literatura universal, española y chilena de color beige, rojo y café respectivamente, de ediciones populares, páginas gruesas y amarillas. Los libros son recordados y caracterizados por su soporte físico y los elementos paratextuales.

En este momento es cuando otro elemento paratextual provoca ruido: el epígrafe de Peréc que dice “no tengo recuerdos de infancia”. ¿Cómo explicarse entonces que el recuerdo de infancia de Julián sea tan nítido? Pareciese que el libro de Zambra se construyera en una paradoja, relacionada con todo lo que desencadena la ausencia de Verónica. Este epígrafe, posteriormente, es puesto en boca de Daniela, cuando Julián imagina el futuro de ella. En ese sentido, el hecho de no tener recuerdos de infancia puede relacionarse con el deseo in-consciente de no querer recordar, de aceptar el carácter ficticio del pasado, de buscar la recuperación un trozo perdido y escondido.

Cuando Julián comienza a recordar estos episodios de infancia, reflexiona que quizás el único libro valioso de escribir sería uno que relatara aquellos días<sup>39</sup>. Imagina un libro hipotético, con un capítulo muy breve acerca de lo que este niño de 1984 sabe y otro infinitamente largo acerca de lo que el niño no sabe. Así, se remarca otra de las características de la escritura de Alejandro Zambra: más bien ligada por lo no dicho que por lo dicho, por lo suso-dicho, dicho por debajo, dicho oblicuamente.

El recuerdo de la familia de Julián esperando el toque de queda se opone al de otras familias, por ejemplo, las que no juegan, dónde nadie conversa<sup>40</sup>. La familia de Julián juega *Metrópolis*, un juego de mesa que da cuenta de la ciudad dividida según las comunas, dónde gana quien mejor sabe invertir el dinero. El juego de mesa representa en pequeño lo que en el Santiago de aquel entonces ocurría: una ciudad que se organiza según nuevas variantes económicas que re-construyen una ciudad y una sociedad en base a ciertas prioridades. La inserción de Chile en el sistema norteamericano data de la época posterior al golpe militar<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> p.47: “...simplemente deseaba dar con una zona nebulosa y coherente donde amontonar los recuerdos. Quería meter la memoria en una bolsa y cargar esa bolsa hasta que el peso le estropeará la espalda”

<sup>39</sup> p.68: “Definitivamente ha perdido el tiempo con su idea fija de los bonsáis. Ahora piensa que el único libro valioso de escribir es un relato largo sobre aquellos días de 1984. Ése sería el único libro lícito, necesario”.

<sup>40</sup> p.71: “los adultos redactan cartas que nadie va a leer, los niños hacen preguntas que nadie va a contestar”.

<sup>41</sup> AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Pp. 55: “Después de los militares ya no hay modernización que no implique integración en el mercado global capitalista. Éste fue, sin duda, el papel central de los regímenes militares: purgar el cuerpo social de todo elemento que pudiera ofrecer alguna resistencia a una apertura generalizada al capital multinacional. El boom que terminó con el bombardeo a la Moneda porque en retrospectiva el 11 de septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un periodo histórico en el que *las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista liberador*.”

Otro punto importante que configura la concepción de escritura de Zambra es la lectura, proceso indisociable de escribir. Es a través de la lectura que se termina el trayecto de escritura, así como lo plantea también Barthes<sup>42</sup>. Es por eso que en las dos novelas se ve constantemente a los personajes leyendo. Julián imagina a Daniela leyendo su novela, la cual le dedica. Daniela imaginada por Julián a los treinta no soporta la absurda comedia de los novelistas, evidenciando los recursos utilizados por los narradores: “vamos a hacer como que había un mundo que era más o menos así, vamos a hacer que yo no soy yo, sino una voz confiable, un rostro blanco por donde pasan rostros menos blancos, semioscuros, oscuros.” (p.100)

El lector debe dejarse engañar, suspenderse, para aceptar la trama, los personajes, el mundo que está representando en el argumento. Daniela lee buscando aspectos de sí mismas, “fogonazos de un pasado remoto” (p.102), los mismo fogonazos que han surgido en Julián esa noche. Al leer, ella no subraya los pasajes que prefiere sino los que siente Julián le ha robado, dónde puede encontrar su lenguaje. Pero así como en la historia de los dos estudiantes, las palabras “anticipan una revelación que no llega” (p. 103), lo mismo ocurre con Daniela. No se encuentra y tal ausencia tampoco le desagrada. Después de la lectura del libro de su padrastro, su vida no ha cambiado.

**Julián también entra en su propia ficción pues así como “La vida privada...” son las narraciones que él inventa al hilo para hacer dormir a Daniela, la misma novela de la que es parte se llama así, por lo que su historia también puede ser una de estas narraciones. De esta forma, “La vida privada...” daría cuenta de las historias cotidianas, algunas veces olvidadas, con personajes comunes de clase media y sus relaciones frágiles e inconsistentes.**

**Así como en “Bonsái”, en la segunda novela la fotografía de la portada también da cuenta de la estructura de ésta: dos ventanas, una con la persiana abajo y que representan las dos partes en las que se divide la novela. La primera es la llamada “Invernadero” dónde se narra la noche en la que Julián espera a Verónica. “Invernadero” también remite a un ambiente cerrado que busca proteger a las plantas del exterior. Julián se encuentra apartado, Verónica está al otro lado. La ventana abierta daría cuenta de la segunda parte, llamada “Invierno”, en la que Julián y Daniela salen a la calle, a la intemperie. De la misma forma, la ventana abierta indica que se puede observar hacia el interior o el exterior, pero siempre cumpliendo la idea de una “ventana indiscreta”. Pues, los lectores nos adentramos a la vida íntima de Julián, rompiendo la privacidad que puede otorgar una ventana o muro. La ventana abierta es este final abierto, es la exposición de lo negro, la nada, la tinta que cubre la hoja, la falta de respuestas y de sentido. No se sabe por qué Verónica no ha regresado, ya que es una persona ausentada, ni que ocurrirá con su hija y marido. Sólo está la certeza de que ha transcurrido la noche, que es el día siguiente y ella no apareció: la novela, por ende, finaliza.**

<sup>42</sup> Barthes. Op. Cit., p.71: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector...”

## Capítulo 2: Carta al mar

***“Somos la tarjeta, si quieres, y como tal somos contables, pero por más que busquen nunca nos encontrarán”***

***Derrida (1980).***

Verónica:

No te veo. Llevo rato esperándote. Desde que comenzaste a faltar en la pieza azul como a las diez de la noche. Tú tenías que llegar en ese momento, cuando intentaba hacer dormir a Daniela y seguir nuestra rutina, tan perfecta en su fragilidad. Le conté un cuento de "La Vida Privada de los Árboles" pero estaba algo distraída. Me hizo la pregunta acerca de teñirse el pelo, supongo que ya lo habló contigo y traté de disuadirla. No sé de dónde ha sacado esa idea del pelo. Sé que tú no estás de acuerdo. Dirás que es sólo una niña, que tiene ocho años, que no vale la pena estropearse así el pelo... Bueno, eso lo dije yo, pero estaba pensando en qué es lo que dirías tú o lo que le dijiste cuando lo hablaste con ella. Jugué a ser tú, sólo un momento. Pero ahora ya no quiero jugar a eso. En realidad, querría jugar a no ser yo, ser una voz en off y distanciarme. Pensar que esto es una novela, que todo es ficción. Ponerme a un margen, a un lado, y mirarlo desde ahí. Que todo esto ya haya acabado, se haya cerrado el círculo y uno pueda hablar de algo finito. O por lo menos bordearlo. Podría jugar a ser uno de mis alumnos y decir...

Todo comienza así, o por lo menos esta novela: Verónica no llega. Verónica es la madre de Daniela y fue a una clase de pintura, pero no llega. Mientras en su departamento, Julián, el padrastro, le cuenta una historia para dormir a la niña. En ese momento, es Julián quien se percata de esta ausencia, de esta relativa ausencia, pues Verónica falta "ligeramente en la pieza azul" (p.42). Julián sabe que en cualquier momento ella debe llegar. Es parte de la rutina, de lo cotidiano, de estos personajes. Pero esta rutina se ha roto, la fisura da pie al argumento de la novela y sólo la existencia de esta fisura, de la grieta, permite que la novela continúe. De hecho, la novela termina cuando llegue Verónica o cuando definitivamente Julián acepte que ella no llegará. Verónica es un personaje ausente en toda la novela, ésta finaliza sin que ella llegue, pero su presencia es, en efecto, protagónica en la narración. Pues es a través de su ausencia que Julián comienza a re- visar partes de su vida. Digo "a través" porque Julián atraviesa la noche, atraviesa su pasado y sus sentimientos. Digo también "través" porque este re-pasar no es recto ni seguro. Es una travesía y el barco puede encallar, naufragar o seguir a la deriva.

Ya me traicioné. Dije "...ésta finaliza sin que ella llegue", pero esta noche aún no termina. No quiero que termine la noche pues será la con-firmación, el trazo seguro, de que no llegaste y no pude esperar más.

Re- visar, es ver con más atención y cuidado, donde el prefijo me obliga a hacer una mirada detenida y repetir hasta el infinito este acto. O por lo menos, durante esta noche. Te materializo en/por los recuerdos, Verónica pero te vuelves más vaporosa, sin consistencia. Pues los recuerdos, por muy atados que estén a nosotros, al hacerse presente pierden su ser-en-sí. Quiero decir, los recuerdos son del pasado y al a-cercar-los al presente dejan de ser parte de lo que son: se vuelven una mentira. Es imposible aprehenderlos en su totalidad, pues también conllevan todo lo que no queremos recordar.

Ahora que lo pienso, eres tú también una mentira, eres falsa. Y no lo digo respecto a tu forma de ser, o de pensar o qué sé yo. Ahora yo te espero, te espero a ti, espero a alguien, pero este “alguien”... no es más que una realidad lingüística, porque aquí y ahora no estás acá. A-hora, eres lenguaje y un nombre que llamo. Lenguaje eres y lenguaje serás. Eres un “tú” vacío que estoy llenando de significados. No sabes lo lentas que se están tornando las horas. Una tortura, una tortuga, una tort-hora...

Barthes en “Fragmentos de un discurso amoroso” reflexiona que este discurso es de una extrema soledad y por esta razón se hace necesario estudiarlo como simulación, alejándose del carácter descriptivo del texto y creando una escritura dramática, que dé protagonismo al lenguaje por sí sólo y al “yo” de la enunciación: “pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla por sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (1987b. p.13). Verónica, en el relato no habla, o habla sólo a través de la voz de Julián que la desvirtúa. Julián es la voz en off que se encuentra frente a un muro pintado de blanco, a una página en blanco y habla, escribe para sí: “Su verdadera profesión es sumar voces” (p.80). Barthes también agrega que debido a la utilización de este discurso en múltiples aspectos y esferas, un discurso a la deriva, “no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una afirmación” (1987b. p.12). Pero en este caso, ¿existe realmente una afirmación? ¿Una afirmación de la persona amada? ¿Una afirmación de la presencia de Verónica? En este relato, existe una rotunda negación, Verónica no está. O paradójicamente, está presente sólo en su ausencia. Este rellenar del “tú” también se da en el libro de Barthes donde las figuras analizadas pueden ser llenadas según convengan a la historia personal. “Cada uno puede llenar este código según convengan a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado. Es como si hubiese una Tópica amorosa, de la que la figura fuera un lugar (topos). Ahora bien, lo propio de una Tópica es ser un poco vacía: una Tópica es, por estatutos, a medias codificada y a medias proyectiva (o proyectiva por codificada)” (1987b. p.14).

Hojeo, le doy una ojeada, paso a través también de Barthes, del libro de Barthes digo. Inevitable me detengo en “El ausente”, p. 34... (Me pregunto si es aceptable poner notas al pie de página de una carta. ¿Eso no está reservado sólo a las escrituras de carácter analítico, de orden académico? Podría utilizar una *posdata* pero presentarla al final de la carta no tiene sentido, lo que quiero agregar no está fechado después, es un paréntesis, o un ex – curso que, justamente, se va agregando a medida que escribo. Por ende, tampoco es un *post scriptum*. Quizás la próxima vez utilizaré una nota al pie. Te reirás cuando leas esta carta de forma de-formada, aunque todavía no decido si entregártela...)

***Ausencia: Todo episodio de lenguaje que pone en escena la ausencia del objeto amado –sean cuales fueren la causa y duración- y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono.***

Me aferraré a la palabra “duración”, esto tiene que terminar. Terminará cuando llegues, sí.

***2. Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero: la Mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta, las Hilanderas, los Cantos de tejedoras dicen a la vez la inmovilidad (por el ronroneo del Torno de hilar) y la ausencia (a lo lejos, ritmos de viaje, marejadas, cabalgatas). Se sigue de ello que en todo hombre que dice la ausencia del otro, lo femenino se declara:***

***este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado...***

Seguiré con los comentarios: no me ofende estar feminizado. Interesante esto de estar des-doblado, de tener varios roles. Soy un sujeto escindido e incompleto. (En otra parte, el mismo Barthes declara que el texto es un tejido, pero no tomándolo como producto (finito) sino pensándolo como un texto que se hace, se genera, en un perpetuo entrelazado. Estoy tejiendo, soy Penélope esperando, y (des)hago constantemente mis palabras.) Acá también habla del carácter ficcional de la ausencia, ¿ves Verónica? Ahora eres un personaje de novela y así yo también. Y entonces decir como un autor que no existe: cuando alguien no llega, en las novelas, piensa Julián, es porque le ha sucedido algo malo. Pero esto no es, por fortuna, una novela: en cosa de minutos Verónica llegará con una historia real, con un motivo razonable que justifique su tardanza, y entonces hablaremos de su clase de dibujo, de la niña, de mi libro<sup>43</sup>, de los peces, de la necesidad de comprar un celular, de un pedazo de budín que queda en el horno, del futuro y tal vez un poco, también, del pasado.

***3. A veces ocurre que soporto bien la ausencia. Estoy entonces “normal”: me ajusto a la manera en que “todo el mundo” soporta la partida de una “persona querida”(…). Si se soporta bien esta ausencia, no es más que el olvido. Soy irregularmente infiel. Es la condición de mi supervivencia; si no olvidara moriría.***

Yo soy regularmente fiel, por eso estoy esperando. Además no te quiero olvidar, ¿por qué debería hacerlo?

***5. Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti). Sé entonces lo que es el tiempo presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia.***

El género epistolar refleja muy bien esta situación. Hay un “yo” de la enunciación, yo te anuncio y te anuncio, te presento, escribo en presente, y estás “tú”, lejana, a quien me dirijo. Derrida en los “Envíos” de La tarjeta postal (2001) lleva al extremo esta situación, reconociendo en el prólogo que él no tiene certeza de quién escribe, para quién, con qué propósito. Firmantes y remitentes, destinatarios y receptores no son necesariamente los mismos, se confunden, varían según cada tarjeta postal, puede ser muchos o (ning)uno. Esta experimentación puede ser una impresión desagradable pero establece “un vínculo, sin discreción, con algo de tragedia. Le impide a uno ajustar las distancias, tomarlas o perderlas” (2001. p.15). Lo que gusta a este remitente incógnito, es que las tarjetas postales circulan, aún dentro de un sobre, como una carta abierta pero ilegible (2001. p.21). Y continúa: en las tarjetas postales no se sabe que está delante, qué está detrás, aquí o allá, el anverso o reservo. ¿Qué posee más importancia en la tarjeta postal? ¿La imagen o lo que está detrás, el mensaje o el texto al pie, o la dirección? Y en este caso, ¿qué importa más? ¿La destinación que es el origen, este departamento en el que no estás, la destinataria que eres tú ausente, o el remitente que soy yo pero te hago hablar a tí? ¿Qué importa menos? Este remitente X dice en algún momento: “...y todo comienza como una destinación sin domicilio, la dirección no es ubicable a final de cuentas” (2001. p. 36). Todo comenzó porque tú estás inubicable. En otro lugar, X comenta que lo postal siempre está en deuda, *en reste*, siempre en la lista de correos, *en poste restante*... Se puede esperar al destinatario pero éste puede, por (des)ventura, no llegar. Escribir sobre el soporte, es

---

<sup>43</sup> En este momento de la conversación, te comentaré acerca de esta carta.



también escribir en torno a él, le sigo robando palabras de la boca/mano a Derrida (2001), "...lo deformato, emprendo su destrucción mientras lo muestro, a él, en el proceso de ser lo que se destruye, cae hecho pedazos, *pièces* un poco teatrales(...). Tú entiendes que ésa es la insoportable partición del soporte". La insoportable levedad del soporte... De esta carta, eres la lectora id(e)a(l) (es majadero repetir que no estás, pero es un golpe constante que me quebranta) y, por mientras, te rastreo, se alza la posibilidad de un espacio y por ahora con eso es suficiente<sup>44</sup>. Mientras siga escribiendo, puedo esperarte, puedes aún cruzar esta puerta. La carta estará echada cuando la finalice.

En esta carta me abismo<sup>45</sup>... Me siento como el personaje de la pintura de Friedrich, del hombre frente al mar. Yo estoy frente y tú eres ese abismo profundo y estoy en el linde, no sé si saltar al vacío o si ya estoy cayendo. ¿Al vacío de qué? ¿De esta página, de esta escritura, de la soledad? Soy un sujeto romántico por excelencia. Estoy enfermo, tengo caspa (y de por sí la caspa no tiene nada de firme).

***La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (...). La ausencia se convierte en una práctica activa... Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte.***

Cierro el libro. Ya no quiero leer a Barthes (no quiero pensar en la muerte y expresamente he hablado de ésta con un artículo indefinido para que no te toque aún). Pero cerrar a Barthes no significa que tú aparezcas, no cruzas el umbral, sigues un paso más allá de la puerta. En mi novela, en nuestra novela, la trama continúa aunque el libro se cierre.

Con todo esto he recordado unos versos de Lihn: "porque estás más adentro de mí que yo mismo/ o existo porque existes/ o yo no sé quién soy desde que sé quien eres". Me encantaría dedicarte estos versos, pero creo que...~~en el fondo de este abismo, sigo hablando de mí mismo...~~ Con qué des-carro te estoy convirtiendo en un objeto de estudio, eres una forma acabada pero inalcanzable. ¿Cómo hablar de ti entonces...?. "Y cuando te llamo amor mío, amor mío, ¿te llamo a ti o al amor mío? Tú, amor mío [monstruo mío], ¿acaso es a tí a quien así nombro, es a ti a quien me dirijo?" (Derrida. 2001. p.17).

Me desvío: una de las características que rescata Martín Cerda del ensayo es su carácter fragmentario, errático y proyectado al futuro. Montaigne fue el padre del ensayo moderno y fue uno de los primeros que ocupó el vocablo "ensayo"<sup>46</sup>. De la misma forma, relaciona la figura del ensayista pensador con la del navegante que

***"...después de sobrepasar el horizonte de lo conocido, se queda, por así decirlo, fuera del mapa, enfrentado a la pura peripecia y, por ende, sin otra información***

<sup>44</sup> BARTHES, Roland. El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 enero de 1977. México. Siglo XXI. 1987c. p.12: "Es preciso que yo busque a ese lector (que lo "rastree") sin saber dónde está. Se crea entonces un espacio de goce. No es la "persona" del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía."

<sup>45</sup> *Abîme*: abismo. *Abîmer*: es abismarse, hundirse, estropear. Estropeado, daño. Dueles.

<sup>46</sup> Cerda. Op. Cit., p.26: "*Exagium*, en efecto, significó inicialmente el acto de "pesar algo", de someterlo a prueba frente a una contingencia hasta ese momento inédita. Este primer significado sobrevive, desde Montaigne hasta hoy, en el empleo que damos al vocablo "ensayo". Tú sí que pesas, ¡más que una montaña! (Está bien, este es el chiste más fome que pude haber tirado. Además tendría que explicarte que Montaigne se parece a *montagne* en francés y a esas alturas ya estarías mirándome con el ceño fruncido pensando que te quise decir gorda y no me atreví. Pero hablar de ti se hace difícil, es una ex-cursión a una montaña dónde no ves la cima).

**que la que, por pericia o inspiración, obtiene cada nuevo día de navegación. Algo de esa perípeca náutica sobrevive en la experiencia del tanteo que siempre sugiere, como lo señaló Theodor W. Adorno, la palabra “ensayo”: tanteo es un modo de orientarse hacia lo desconocido y no descubierto”.**

Me desví solo para llegar a ti. Tanteo en la oscuridad, moldeando en el aire tu figura. Me desví para llegar a mí: ensayo, ensa-yo, primero estoy yo. Y yo estoy porque escribo. Pero yo quiero hablar de ti, o de nosotros, de esta familia, dónde no importa que Daniela no sea mi hija (de todas formas aparezco de vez en cuando en sus dibujos, ¿no?). No es que inventemos que somos una familia feliz, lo somos en verdad, aunque sea un departamento estrecho soy parte de una nueva intimidad, con ustedes dos. Era un departamento vacío, sin muebles, con el bonsái moribundo esperando por ustedes. Tuve que trabajar más, pero no me importó. Tenemos una vida apacible, con cuentas por pagar, con tardes de domingo viendo Tim Burton, ayudando a Daniela en sus tareas, clase media, dos peces: Cosmo y Wanda... Teníamos nuestra rutina en lo cotidiano, aquello que pasa cuando no pasa nada, nada nuevo, “aquellas cosas que por el hecho de contar con ellas, de “tenerlas a mano”, ni siquiera las divisamos” explica Giannini (1985. p.44). La rutina, que proviene de ruta (tal vez de rueda), indica la ruta que vuelve a hacerse día a día, “un trazado circular que regresa siempre a su punto de origen (...), señala un tiempo que vuelve a traer *lo mismo*” (1985. p.45). La ruta señala como punto de partida el domicilio, inicio y meta. Es el domicilio el regreso a uno mismo, un simbólico regreso al útero, “un recogimiento cotidiano en un domicilio personal conformado por espacios, tiempos y cosas que me son *disponibles*” (1985. p.46). Aún no llegas, estás afuera, en la calle. Más allá de esta pared, de este lenguaje, de la punta de mi lengua...

A medida que escribo me siento más ex-puesto<sup>47</sup>. Todos mis referentes tambalean y pareciese que es más seguro resguardarse en ser una voz sin rostro, sin rastro, o ser otra voz. Estoy puesto al lado de, fuera de mí, porque los recuerdos me llegan e intento en vano entender cómo hemos des-em-boca-do en esta situación. Pero la pregunta, si la hay, permanece abierta, una boca abierta dónde las palabras no salen. Nadie puede responder la pregunta, sólo tú. Puedo ser otra voz, continuar con el juego del en-sayo y vestirme con las ropas de otro, porque si en el fondo el lenguaje me obliga a decir algo<sup>48</sup>, yo también puedo per-vertirlo, hacerle trampas. ¿Acaso no es ese el juego de la literatura? Vamos a hacer como que había un mundo que era más o menos así, vamos a hacer que yo no soy yo. Soy una mujer loca que habla sola. Soy una estudiante que escribe un ensayo. Pongamos que ella se llama Camila (le pondría Emilia pero seguramente te confundirías con la joven de “Bonsái”) y que es una estudiante de Literatura. Quizás termine haciendo clases de literatura japonesa sin saber nada de japonés, pero como yo podrá salvar la situación camuflando alguna frase de Benjamin, Borges o Parra (aunque hace rato que estoy manoseando a Barthes).

Camila escribiría esto: Quizás la única forma de leer literatura sea escribiendo literatura. Quizás la única forma de criticar un texto es aceptando mi crisis. Quizás la única forma de abordar un texto sea convirtiéndome en autor. Quizás la única forma de ser autor es siendo

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. Barthes por Barthes. 1978. p.89: “Es en efecto cuando divulgo lo privado de mí mismo cuando más me expongo: no por el riesgo del “escándalo”, sino porque así presento mi imaginario en su consistencia más fuerte, y el imaginario es precisamente lo que ofrece un blanco a los otros, lo que no está protegido por ningún vuelco, ninguna dislocación”.

<sup>48</sup> Barthes. 1987c. p.118: “El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: *ordo* quiere decir a la vez repartición y conminación. Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir”.

lector a su vez. Barthes describe que la escritura es la destrucción de toda voz y de todo origen. Es un lugar neutro, compuesto, oblicuo, “al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”<sup>49</sup>. Así, el texto es descrito como “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”<sup>50</sup> que sólo se activa con la existencia de la figura del lector que logra otorgar sentido. No hay que confundirse, tampoco es el sentido único, la verdad con mayúscula, la revelación máxima. La idea de lecto-escritura también se ve en Benjamin cuando declara que la más gloriosa forma de adquirir libros para la biblioteca personal es escribiéndolos uno mismo<sup>51</sup>. Existen múltiples sentidos que logran ser reunidos en el lector, lugar de destino, pero Derrida afirma que las cartas no siempre llegaban a su destino, no siempre son leídas<sup>52</sup>. La figura del lector también se desestabiliza.

Julián escribe esto: estoy en crisis.

Benjamin escribió esto, en "Dirección Única" (y todo esto parece una calle sin salida, una boca de lobo): “El alejamiento penetra como un tinte en aquel que desaparece, impregnándole de un suave ardor”. Toda la frase está compuesta de expresiones opuestas que se fusionan: alejar y penetrar, desaparecer e impregnar, suave ardor... es la escritura, la tinta, que permite este desplazamiento, que logra esta tensión.

Derrida escribió esto:

***“Me dices que tu también escribes para un muerto que no conoces (estoy perfectamente convencido de ello, cada vez más) y al que yo represento. Entonces me matas por anticipado (es cierto que a menudo espero tus señales cuales si fueran sentencias de muerte), pero también devuelves a la vida. ¿Crees que estemos en tratos con aparecidos muy peculiares o será más bien que tal es el destino de toda correspondencia? ¿Acaso nos atareamos en torno a una tumba o más bien, como todo mundo...? Ambas cosas, seguramente, una depende de la otra.” (2001. p.155)***

Estamos muertos desde que nacemos, desde que nos nombran, desde que invocamos.

Karla decía: Soy sola. No tengo padres, no tengo familia, soy sola. Y yo no la corregía en esa incongruencia. Como si a través de esta dis-torsión en la estructura de la frase ella quisiera remarcar aún más el carácter solitario de su persona. “Estar sola” es una situación pasajera y delimitada. “Ser sola” es una condición inherente a la persona, constitución de un ser, que a su vez se encuentra vaciado en origen. Es un origen borrado y tachado de forma voluntaria.

C. escribe: Julián juega a no tener familia, a borrar sus raíces y permanecer sin dónde sujetarse, ser sujeto, en otras palabras. Intenta borrar una historia pasada y por tal razón la remembranza del recuerdo de su familia jugando Metrópolis está bajo un velo tan espeso y brumoso: el recuerdo se activa recién ante una situación de extremo dolor, donde el "ser solo" se hace latente. Este ser solo, es prácticamente na-cer (ser) sólo y la situación vivida por Julián y otros personajes parecen confirmarlo.

<sup>49</sup> Barthes. 1987a. p.65.

<sup>50</sup> Barthes. Op. Cit., p.69.

<sup>51</sup> BENJAMIN, Walter. Cuadros de pensamiento. Buenos Aires. Imago Mundi. 1992. p.108.

<sup>52</sup> Derrida. 2001. p.40: “...la prueba, pero viva justamente, de que una carta puede siempre no llegar a su lugar de destino, y que por ende nunca llega a él. Y está bien así, no es una desgracia, es la vida, la vida vida, vencida, la tragedia, por la vida que aún sobrevive”.

**"Verónica es una mujer que no llega, Karla era una mujer que no estaba. La madre de Karla es una mujer que se fue y que volvió cuando nadie la esperaba. Karla es una mujer que no estuvo. Karla es una mujer que estuvo pero no estuvo." (p.52)**

En "Bonsái" también se encuentran estos personajes solitarios. La reunión de Julio y Emilia ocurre por accidente y, posteriormente, se consolidan como una relación, con omisiones, verdades incómodas, cigarros eternos, libros entre sábanas y lecturas en voz alta. También ocurre un quiebre: en el momento en que leen "Tantalia" ambos sienten que el final de ellos está escrito. Cuando estuvieron juntos fueron felices, disimulando diferencias, conformando una vanidosa intimidad, encerrados "en la violenta complacencia de los que se creen mejores, más puros que el resto, que ese grupo inmenso y despreciable que se llama el *resto*" (p.26). El "ser solos" también lo vive ese resto, los personajes secundarios: la amistad de infancia de Emilia y Anita se pierde ante una calentura del esposo de esta última, el matrimonio de ellos fracasa, Andrés termina siendo un padre inexistente para sus hijas, la madre de Anita constantemente se queja de sus problemas conyugales, Gazmuri se ve desaseado porque su mujer ya no lo aguanta, María se va a España "porque tiene que irse, pero sobre todo porque no tiene motivos para quedarse" (p.74)

Y en "Bonsái" escribo mi propia des-gracia sin saberlo (así como el amor desgraciado de los libros y las putas del que habla Benjamin): Emilia y Julio se separan. Emilia y Julio son estereotipos, clichés, lugares comunes<sup>53</sup>. Son endo-tópicos, viven su amor en la literatura, intentan asimilarse a ella, borrar sus diferencias. Pero es imposible. Ellos se sentían colmados y eufóricos desde un texto de placer, el que no rompe con la cultura, dónde la lectura se hace confortable. Esta carta es tan cursi como ellos, a simple vista... pero no, ya sabemos que la simple vista no sirve, que los límites están cuestionados. Esta es una carta de goce, lleva a la desaparición pues pone en estado de pérdida, desacomoda, desestabiliza, pone en crisis mi relación con el lenguaje<sup>54</sup>.

Lihn diría: acercar nuestra historia a la de otros/ podándola del exceso que somos,/ distraer la atención de lo imposible para atraerla sobre las/ coincidencias,/y no insistir, no insistir demasiado:/ ser un buen narrador que hace su oficio/ entre el bufón y el pontificador (en Epílogo). En "Bonsái" decidí tomar cierta distancia, de-velar el artificio justamente en la imagen manipulada de un árbol en miniatura, pero ser un narrador tampoco me ha salvado. Ahora esa distancia irónica se ha esfumado. Ya escribió Parra que los poetas bajaron del Olimpo... los personajes también. Y lo más cerca que estuve de ahí fue en 1984. ¿Dónde guardar el pasado? ¿Qué pasado? ¿El que se olvida o el que permanece?<sup>55</sup> Porque jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. "Quizás esté bien así" concluye Benjamin<sup>56</sup>.

Somos solos. A Karla nunca alcancé a amarla, la dejé de amar un segundo antes de comenzar a amarla. Amé la posibilidad del amor y luego la inminencia: la idea de un bulto moviéndose dentro de unas sábanas sucias.

<sup>53</sup> Barthes comentaba que los signos de la lengua sólo existían al ser reconocidos, repetidos: "En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *arrastra* en la lengua" (1987b. p.120).

<sup>54</sup> Barthes. 1987c. p. 25: "*Texto de goce*. El placer en pedazos, la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. (...) Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo".

<sup>55</sup> Derrida. 2001. p.111: "Lanzo un desafío a todas las lenguas del mundo, todas, para que traduzcan algún día lo que nosotros, a falta de otros argumentos, habiendo agotado nuestras fuerzas, llamamos "el pasado"".

<sup>56</sup> Benjamin. Infancia en Berlín hacia 1900. . p. 76.

Vaciamiento de significado, sujeto intransitivo, es un envoltorio de paquetes japoneses como lo describe Barthes en "El Imperio de los Signos" (1991):

**"De esta manera, la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, vale por lo que esconde, protege y, sin embargo, designa ...); pero aquello que encierra y significa, se retrasa por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo(...); de envoltorio a envoltorio el significado huye, y cuando al fin se le atrapa (siempre hay un algo en el paquete, por pequeño que sea), es insignificante irrisorio: el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío sino vaciado(...)". Pero acá incluso el cuerpo se encuentra tapado, es un bulto.**

Karla es una atopía<sup>57</sup>, Verónica es una atopía<sup>58</sup>, la idea de una experiencia común es una atopía<sup>59</sup>. Soy solo - fragmento de angustia<sup>60</sup>. Cartas por pedacitos, rotas de antemano, recortadas, vueltas a cortar y cotejar<sup>61</sup> ...

¿Qué será de nosotros ahora? ¿Qué será de Daniela? "Si yo me muero no quiero que la niña viva con Fernando" dijiste. Daniela es el futuro. En el futuro de/para ella que imagino quiero salvarla del presente, hacer una promesa que tenga el germen de cumplirse, aún una posibilidad pequeña, lejana. Una aporía. Daniela, de treinta años, leerá "Bonsái", porque el placer del texto se da por la práctica de la lectura, no existe otro tiempo y otro espacio. Sé que a ella no le gusta la farsa de los narradores, pero así como la lengua se pervierte también existen lecturas perversas<sup>62</sup>. Ella aprenderá el dogma, el único dogma y quizás me recuerde, su único padrastro, quizás recuerde los cuentos de los árboles y piense en la belleza frágil de los árboles enfermos...

¿Pero por qué no llega(s)?

Pregunta abierta

Elipsis

Hiato

Grieta(estoy despierto)

C., desde su inicial, intenta completar el círculo, entenderlo de alguna forma con alguna figura (ilusamente sigue creyendo que esto trata de círculos... siempre habrá algo que se le escape): En ambas novelas queda ese gusto amargo esa sensación de que se nos quiso

<sup>57</sup> Para Barthes (1987b), la atopía se relaciona con lo inclasificable, original e imprevisible, figura de verdad alejada de todo estereotipo (la verdad de los otros).

<sup>58</sup> De tí no puedo hablar.

<sup>59</sup> No dis-topía, ni u-topía (fin de realizarse), sino el no-lugar, inestabilidad.

<sup>60</sup> Barthes. 1978. p.101: "Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué?".

<sup>61</sup> Derrida. 2001. p.29.

<sup>62</sup> Barthes. 1987c. p.76: "Muchas lecturas son perversas, lo que implica una escisión. (...) el lector puede decir en todo momento: *sé muy bien que no son más que palabras, pero de todas maneras...* (me conmuevo como si estas palabras enunciaran una realidad)".

decir algo, otra cosa que no se encuentra de manera explícita, que dentro de la misma escritura se tachó, se escondió en uno de sus pliegues<sup>63</sup>. Los pliegues de las sábanas.

J., desde su inicial, un anzuelo que no pesca nada, nada a la deriva, flota: en esta carta<sup>64</sup> el país imaginario eres tú y yo sigo naufragando. Benjamin decía que la vida privada era dispersa, porosa y entreverada.

Esta es mi vida

privada

de felicidad y de pobreza...

---

<sup>63</sup> Benjamin. 1992. p. 116: "Esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera. Rastelli\*\* sabía esconder cosas en el aire. \*\*Rastelli, Enrico: Conocido malabarista italiano (1816-1931). [N. de la T.].

<sup>64</sup> Y sin acto de magia igual haz desaparecido...

# Conclusiones: En busca de una revelación perd-ida

***“La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o dijeron algo que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esta inminencia de una revelación que no se produce, es, quizás, el hecho estético.”***

**Jorge Luis Borges (1950).**

Es interesante analizar la situación de un escritor como Alejandro Zambra pues permite poseer una visión de lo que ocurre en la literatura chilena actual. Claramente, es una visión parcial que, a su vez, da cuenta del surgimiento y de una gran pluralidad de voces que hay en el ambiente. En este caso, llama la atención la publicación de la primera novela de un escritor joven en una de las editoriales más reconocidas en el ámbito hispánico. Este reconocimiento y legitimación demuestra las características que se están presentando en las escrituras actuales, ya sea hispánicas como latinoamericanas, y que podrían datarse desde el post-estructuralismo con todo el pensamiento respaldado por diversos autores tales como Kristeva, Barthes, Derrida, De Man, etc.

En estas obras existe una fuerte reflexión acerca del acto de escribir. Esto da pie para que se utilice, por ejemplo, la puesta en abismo, por lo que en estos argumentos pululan personajes asociados al ámbito literario, ya sea académicos, escritores, traductores, críticos y otros que buscan profundizar las implicancias de la escritura. A mi parecer esto, puede ser un arma de doble filo: puede caerse en los laberintos de la literatura sin un hilo de Ariadna que guíe o justamente abrir caminos inexplorados. Por otro lado, hay una constante presencia de textos, citas y alusiones a otros autores y obras lo que permiten hacer conexiones fructíferas que alimentan la lectura y que a su vez desestabilizan la idea de origen y originalidad. A su vez, se desestabiliza el referente lo que inevitablemente conlleva un pensamiento acerca del lenguaje, modo de aprehensión de la realidad. Finalmente aparece con mayor protagonismo el lector, dónde leer se presenta como un acto de re-escritura, espacio en el que se puede re-unirse momentáneamente el sentido extra-viado.

Las dos novelas de Alejandro Zambra presentan cabalmente estas características por lo que pueden inscribirse en una corriente a nivel mundial pero, paralelamente, buscan retratar la imagen de cierta realidad chilena. Es este doble movimiento, de dis-tensión, el que ha preferido explorar el escritor: una reflexión de nivel teórico se ha instalado en el pan de cada día. Pues uno de los rasgos que caracterizan su escritura es la presencia de personajes de clase media reconocibles. En la primera novela, de hecho, existe un tono aún más irónico y distante respecto a estos personajes, evidenciando lo inestable de su condición, lo irrisorio de sus intentos de pertenecer a un grupo selecto, cuando, en el fondo, continúan siendo personajes de clase media con pequeñas aspiraciones y frustraciones. En la segunda novela, la distancia del narrador disminuye hasta hacerse prácticamente inexistente: nos hundimos como lectores en la vida del protagonista y sus recuerdos, haciéndonos partícipes de éstos. Siguen siendo personajes de clase media, que

han surgido desde la configuración de una nueva sociedad posterior al golpe de estado de 1973.

La escritura en Zambra se configuran como “esos dibujos raros que hay que mirar hasta que aparezca encima una figura, un dragón, un oso, el rostro de alguien” (2007. p.90). Se leen por lo que no dicen, por lo que aluden y eluden. Se leen abarcando un fragmento de algo que queda incomprendible. Se iluminan brevemente episodios e imágenes para después caer en la oscuridad absoluta, esa oscuridad que se da luego que una película finaliza y aún no prenden las luces de la sala. Ese instante intermedio que a uno lo encuentra desprevenido, entre medio de algo. Y quizás por mucho que uno se concentre no aparecerá ninguna figura extraña, ningún dragón, porque no hay nada que se sintetice o explique en una imagen totalizadora y abarcadora: todo está ahí, muy cercano, muy sencillo pero desperdigado. Con algo de suerte, podrá vislumbrarse el rostro de alguien que uno ha olvidado, recuerdos guardados, sensaciones, frases dichas, etc. Por tal razón la alegoría, junto a la ironía, se alza como una de las pocas figuras que pueden dar cuenta de estos fragmentos de escritura. Ambas son figuras que apuntan a algo diferente del sentido literal, una discontinuidad entre el significado y el signo, lo que invita a re-pensar (en) una lectura que no sea lineal.

De esta forma, para leer sus novelas es necesario ser un lector atento, que esté conciente de su rol activo dentro del proceso de lectura y, por ende, de escritura. Debido a las elipsis que existen en su narrativa es posible invadir los espacios vacíos que éstas representan. En la ausencia de una voz se desestabiliza el orden que representa el lenguaje, invitando al lector a convertirse en una presencia en el texto. Texto que ha sido caracterizado como un tejido de citas que se remontan a un origen vacío, dónde el pasado se ha revelado en su carácter ficticio dando cuenta de la alegoría de la memoria. Lamentablemente en este trabajo no ha sido posible rastrear todas las citas intertextuales a las que se aluden dejando el espacio para futuros estudios al respecto.

La escritura de Zambra se da por la fruición y el goce, la necesidad imperiosa, quizás banal pero urgente, de plasmar una imagen sin saber que sucederá. En ese sentido, se entiende que el escritor no se sienta seguro en la pequeña certeza que (se cree) poseen los autores, la figura social que se crea en torno a ellos, como si fueran pequeños dioses que rigen la moral de los lectores. A diferencia de lo que puede pensar Barthes, la figura del autor sigue siendo un hecho innegable en la literatura actual. El aura del autor sigue invadiendo las hojas y la comercialización para su distribución de la cual es parte la literatura se alimenta de esta figura fantasmal.

Sus novelas no buscan dar cuenta de cierto estilo o género, pues no hay seguridad de cual será el producto final. En este caso, ha resultado una obra que da cuenta de su artificialidad, difícil de clasificar, donde la importancia reside en como los personajes se relacionan con estos mundos imaginarios otorgados por la literatura y como a su vez nosotros como lectores nos relacionamos con los libros. De esta forma, sólo tomando conciencia de la aporía referencial que surge en el lenguaje es posible tomar una posición respecto a ella. Así como Blanchot (1990) comenta que la escritura no tiene importancia y que a partir de eso se decide la relación con la escritura, uno tiene la posibilidad (o el deber) de formular una promesa como un mensaje en una botella lanzada al mar.



# Bibliografía

- AVELAR, Idelber. Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Cuarto Propio. Santiago de Chile. 2000.
- BARTHES, Roland. [1975] Barthes por Barthes. Caracas. Monte Ávila. 1978.
- \_\_\_\_\_ [1968] La muerte del autor. En su: El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona. Paidós. 1987a. p.65-71.
- \_\_\_\_\_ [1977] Fragmentos de un discurso amoroso. México. Siglo XXI. 1987b.
- \_\_\_\_\_ [1973] El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 enero de 1977. México. Siglo XXI. 1987c.
- \_\_\_\_\_ [1970] El imperio de los signos. Barcelona. Mondadori. 1991.
- BLANCHOT, Maurice. La escritura del desastre. Caracas. Monte Ávila. 1990.
- BENJAMIN, Walter. Dirección Única. Buenos Aires. Taurus. 1990a.
- \_\_\_\_\_ [1950] Infancia en Berlín hacia 1900. Buenos Aires. Alfaguara. 1990b.
- \_\_\_\_\_ Cuadros de pensamiento. Buenos Aires. Imago Mundi. 1992.
- CERDA, Manuel. [1987] La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo. Tajamar Editores. Santiago de Chile. 2005.
- DERRIDA, Jacques. [1986] Memorias para Paul De Man. Barcelona. Gedisa. 1989.
- \_\_\_\_\_ [1978] La verdad en pintura. Buenos Aires. Paidós. 2001.
- \_\_\_\_\_ [1980] La tarjeta postal: de Sócrates a Freud y más allá. México. Siglo XXI. 2001.
- GENETTE, Gerard. [1982] La literatura a la segunda potencia En: NAVARRO, Desiderio (trad. y comp.). Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto. La Habana. UNEAC Casa de Las Américas. 1997. pp. 53-62.
- \_\_\_\_\_ [1987] Umbrales. México. Siglo XXI. 2001.
- GIANNINI, Humberto. Cronología de lo cotidiano. Revista de Filosofía. Vol. XXV-XXVI: 37-44, nov. 1985.
- PEREC, Georges. [1974] Especies de Espacios. Barcelona. Montesinos. 1999.
- ZAMBRA, Alejandro. Bonsái. Barcelona. Anagrama. 2006.
- \_\_\_\_\_ La vida privada de los árboles. Barcelona. Anagrama. 2007.

## Sitios en Internet (en orden de aparición):

(1) GARCÍA, Javier. Zambra se va por las ramas. [en línea] La Nación. 25 de febrero, 2007.

<[http://www.lanacion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20070224/pags/20070224205042.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20070224/pags/20070224205042.html)> [consulta: diciembre 2008]

(2) ZAMBRA, Alejandro. Muy lejos del “boom”. [en línea]

<<http://letras.s5.com/az280808.html>> [consulta: diciembre 2008]

(3) CÁRDENAS, María Teresa. La literatura no salva a nadie. [en línea] Revista Literaria Azul@rte. 22 de abril, 2007.

<<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2007/04/mara-teresa-crdenas-la-literatura-no.html>> [consulta: diciembre 2008]

BORGES, Jorge Luis. La muralla y los libros. [en línea] La Nación (Arg.) 22 de octubre, 1950.

< [http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=814407](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=814407)> [consulta: diciembre 2008]