

WRAPPED TREES: UNA LECTURA DE *BONSÁI*, DE ALEJANDRO ZAMBRA**Wrapped trees: a reading of Alejandro Zambra's *Bonsái*****Autor:** Felipe Toro¹**Filiación:** Universidad de Chile, Santiago, Chile.E-mail: felipetorofranco@gmail.com**RESUMEN²**

Este estudio que busca aproximarse a la novela corta *Bonsái*, de Alejandro Zambra, en tanto proyecto –atendiendo a sus tentativas versiones anteriores- para luego analizar la construcción grotesca de su forma y establecer un mapa de relaciones con respecto a la novela chilena reciente.

Palabras clave: novela chilena del siglo XXI, grotesco, orfandades.**ABSTRACT**

This work reads *Bonsái*, the first novel of the Chilean writer Alejandro Zambra, as a project (regarding and contrasting its previous version). We also analyze its grotesque form to finally make relationships between the novel's structure and the corpus of the recent Chilean narrative.

Keywords: Chilean novel of the XXITH Century, grotesque, existential orphanhood.

¿Será posible hilvanar -por medio de las versiones preliminares de un texto- la “historia secreta” de un relato, que avance a través de las decisiones de su enunciación, echando mano tanto a aquello que quedó dentro como lo que quedó afuera? ¿Leer -en suma- viendo las variaciones, los hitos de un “proyecto”? Creemos que la novela corta *Bonsái*, de Alejandro Zambra, se presta especialmente para ser abordada de este modo. El proyecto *Bonsái* fue concebido inicialmente como poemario, del cual sólo un poema – escrito en endecasílabos y llamado “El alambrado”³ – terminó siendo publicado en la *Revista Literaria El Ermitaño*, adjunto a una entrevista del autor (2003); luego, la historia de los protagonistas, Julio y Emilia, apareció adoptando la forma de un cuento breve, llamado “Macedonio”, finalista del concurso de cuentos de la Revista Paula (2003); y, por último, adquirió su versión final en la novela *Bonsái*, publicada en Anagrama (2006).

En este artículo, se pretenderá seguir la pista al desarrollo de un proyecto multiforme que, creemos, tuvo en *Bonsái* el cierre de su enunciación. En otras palabras, el análisis, por

parte nuestra, de la “historia secreta” de *Bonsái* no será otra cosa que prestar oído a su *farfalleo*, siguiendo los términos de Barthes:

La palabra es irreversible, ésa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, salvo para aumentarlo: corregir, en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir. Cuando hablo, no puedo pasar nunca la goma, borrar, anular; lo más que puedo hacer es decir “anulo, borro, rectifico”, o sea, hablar más. Yo . . . llamaría “farfullar” a esta singularísima anulación por adición. El farfalleo es un mensaje fallido por dos veces (“El susurro de la lengua” 99)

A partir de allí, se investigará su forma y verosímil –acogerse a una gramática letal, educar (y torcer) el tronco-, considerando para esto textos afines del corpus de la novela chilena reciente.

El proyecto *Bonsái*

En un libro donde el corte, la anulación, la “poda”⁴, ocupan un lugar determinante, conviene, a nuestro juicio, despejar su sistema de elecciones, ver lo que quedó a partir de lo que fue sacado: ¿qué eran esos elementos, qué proponían, en qué consistía su peligro latente? El lector de *Bonsái* recorre los espacios en blanco, traza –como un arqueólogo- una figura completa que, sin embargo, le está vedada. Estos son juegos capciosos para una lectura del fragmento: metonimia sine fine, partes sin todo; se nos da la resta, pero no conocemos los términos de la sustracción. “El alambrado” y “Macedonio” pueden, en su condición de ramas cortadas, iluminar parte de esa zona muda.

Una de las cosas que diferencian a “Macedonio” de *Bonsái* es la disposición de los elementos. Si en *Bonsái*, Emilia viajaba a Madrid, en “Macedonio” será él (aún no llamado Julio) quien lo haga. Comparemos los dos fragmentos. Dice el narrador de “Macedonio”: “Por entonces ni ella ni él habían viajado a Madrid, ciudad en la que luego él viviría y en la que follaría bastante aunque ya no con ella sino, fundamentalmente, con Konni Mitz, Celina Rizzeti, Javier Martínez y Remedios Ávila” (111). Escuchemos al narrador de *Bonsái*: “Por entonces Emilia no conocía España. Años más tarde viviría en Madrid, ciudad donde follaría bastante, aunque ya no con Julio, sino, fundamentalmente, con Javier Martínez y con Ángel García Atienza y con Julián Albuquerque y hasta, pero sólo una vez, y un poco obligada, con Karolina Kópec, su amiga polaca” (15). *Bonsái* parece escrito por un Pierre Menard apenas impreciso, que en vez de reescribir punto por punto el relato, se dedica a trastocarlo, a reordenar sus elementos, pero en idéntica prosa: mientras que las unidades mínimas son permutadas (Konni Mitz pareciera ser el doble de Karolina Kópec), la base permanece intacta, junto con la dinámica de la enumeración. En medio del trasunto, la autoría deja caer un chiste o una leve humorada al repasar los nombres: se conserva el de Javier Martínez, tal vez el único atribuible a un chileno, en medio de Kópec, Mitz, Rizzeti, García Atienza y Albuquerque. Con todo, resulta significativa la coincidencia de las listas de amantes de *Bonsái* y “Macedonio” -paralelas e independientes entre sí- en “Javier Martínez”, porque nos sugiere, nuevamente, otra imagen borgeana: un jardín de senderos que se bifurcan.

Revisemos, ahora, la construcción del narrador en *Bonsái* con respecto a “Macedonio”. El lector de *Bonsái* se encuentra, en principio, con una voz impersonal, omnisciente, heterodiegética: “Julio escabullía las relaciones serias, se escondía no de las mujeres sino de la seriedad, ya que sabía que la seriedad era tanto o más peligrosa que las mujeres” (13). Sin embargo, en ciertos pasajes, el narrador omnisciente deja ver ciertas fisuras, aporías que revelan un simulacro: “No siempre les resulta sencillo encontrar en textos algún

motivo, por mínimo que sea, para follar, pero finalmente consiguen aislar un párrafo o un verso que caprichosamente estirado o pervertido les funciona, los calienta. (Les gustaba esa expresión, calentarse, *por eso la consigno*. Les gustaba casi tanto como calentarse.)” (33). Entre paréntesis, como si se tratara de un susurro o una confidencia, una violación al verosímil que puede pasarse por alto, surge un “yo”, silueta que escribe una suerte de bitácora. Suspensión de la impostura, un *lapsus*: en medio de las anotaciones sobre los protagonistas surge, en claroscuro, en los bordes del cuadro, una primera persona singular de la que no tendremos datos con certeza (el foco ha capturado accidentalmente la mano del camarógrafo): ¿Estuvo allí? ¿Conoció a los personajes? ¿Cómo pudo imponerse de los secretos de alcoba? En “Macedonio”, ese “yo” se percibe más definido, por lo pronto, no se repliega ante el lector. Veamos un fragmento eliminado completamente de *Bonsái*:

Puedo equivocarme al reconstruir el argumento de “Tantalia”, quizás porque yo también he tratado de olvidar, con los años, de qué iba. Guardo una edición de la mencionada antología, pero ahora mismo no me animo a levantarme y buscarla y releer. Pero como hablo de un error . . . creo que podrá perdonárseme que me equivoque al evocar la letra y hasta el espíritu de aquel desdichado relato. (112)

A continuación, vendrá una secuencia conservada de manera intacta en *Bonsái*—la reconstrucción de la anécdota de “Tantalia” de Macedonio Fernández (Zambra, 32). ¿Qué ha ocurrido en la *Sala de Edición*? En el fragmento eliminado, el lector tenía la posibilidad de situar al narrador: sabemos que ha tratado de olvidar (¿a causa de la historia que narra, como un narrador de Borges?), es un sujeto letrado (al igual que sus personajes), del cual, sin ir muy lejos, diríamos que posee una biblioteca personal. Aquí, además, tenemos su cuerpo (está acostado, sin fuerzas) que en *Bonsái* se desintegrará por completo y aparecerá convertido en una desinencia verbal fortuita, inasible: un desvío de la impersonalidad. Tal vez en el cuerpo de este narrador cansado, abúlico, postrado, estén los síntomas de su posterior desaparición en la novela: esta es una voz menguante, inválida, crepuscular.

Escuchémoslo una vez más, en otro fragmento de “Macedonio” que no llegó a ser *Bonsái*: “Tendría que esforzarme demasiado para continuar el relato, sobre todo porque en adelante escasean los datos sobre ella: muchas fotografías y algunos libros que él no quiso o no pudo devolverle; una dirección en la comuna de la Reina; un número de teléfono que quizás haya cambiado o sea el mismo, pero que en ningún caso marcaré” (117). De este narrador—testigo, cuya distancia con la protagonista se reduce a una llamada telefónica, no queda rastro en *Bonsái*. Sólo indicios de una estructura desmontada. En efecto, la mayor parte de los cortes van orientados, curiosamente, a hacer desaparecer a este narrador de pulsiones *vegetativas* (“tendría que esforzarme demasiado”; “no me animo a levantarme”), es decir, a reducir la voz organizativa a un estado mínimo, germinal, y pulverizar su cuerpo fatigado e inmóvil.

¿Qué es lo que queda, una vez sustraído el narrador? En otras palabras, ¿qué clase de resto o diferencia es *Bonsái*? De un modo claro, consideramos que el relato *Bonsái* asume, como estrategia narrativa, la forma del “diario de una novela” o “cuaderno de notas de una novela mayor”⁵. Los cortes no son otra cosa que *un viaje a la semilla*, el regreso a un escenario primario: novela-embrión, donde la voz del narrador apenas se constituye, precariamente, a partir de apuntes, núcleos por expandir y que, sin embargo, no vemos expandidos. Y no sólo el narrador es una figura incompleta, cortada, sino que los personajes

mismos están presentados como prototipos de cartón piedra, modelos de pruebas, croquis indeterminados: “Ella y él, los personajes de Macedonio, tuvieron y perdieron una plantita de amor. Emilia y Julio- que *no son exactamente personajes, aunque tal vez conviene pensarlos como personajes*” (33; la cursiva es nuestra). ¿Cómo son los cuerpos de Julio y Emilia? De Julio no conocemos sus señas (es un volumen vacío) y, de Emilia, sólo sabemos que “era muy blanca, casi completamente blanca, de pelo corto y negrísimo” (18), de “ojos oscuros, casi negros” y “mínimos pechos” (83). Pintado en dos colores, este es, literalmente, el cuerpo de una maniquí (“mínimos pechos”). Así, vemos a estos novelescos *crash test dummies*-muñecos utilizados para las pruebas de seguridad de automóviles- hacer el amor, estudiar literatura, desaparecer bajo las ruedas de un tren en Madrid.

Además de contar con esbozos de personajes y ser una recopilación de elementos (“Les gustaba esa expresión, calentarse, por eso la consigno”), el “cuaderno de notas” también se construye como una “bitácora de trabajo” o “libro de navegación”. Abundan enunciados que, más que destinados al lector, son “semejantes a un plan de escritura” (Onell, 165): “Pero en este relato la madre de Anita y Anita no importan, son personajes secundarios” (Zambra, 47). Compárese esto, con la siguiente planificación presente en el “Cuaderno de bitácora” de *Rayuela*, de Julio Cortázar: “ETTIENE: hay que hacer de Ettiene un personaje fascinante. A él le dejo, le confío las relaciones, las citas, las teorías En la gran discusión Morelli, Etienne sacará a relucir sin asco toda la literatura, lo libresco” (483).

En *Bonsái*, el taller de la escritura es llevado a la escena mediante el congelamiento de su proceso de gestación (feto *in vitro*); aquí, el “narrador”, a la manera de un químico, experimenta, combina elementos, recopila citas, duda: “Es posible, pero quizás sería abusivo relacionar este fragmento [de *Por el camino de Swann*] con la historia de Julio y Emilia. Sería abusivo, pues la historia de Proust está plagada de fragmentos como éste. Y también porque quedan páginas, porque esta historia continúa” (Zambra 39). Se sale a la búsqueda de precursores para la novela, una genealogía donde proyectarse y establecer relaciones: este es el anhelo por encontrar un lugar, una placenta a partir de la cual expandirse, un Padre adoptivo cuya sombra ampare el manuscrito (Proust); y, sin embargo, la posición encontrada es incómoda, dolorosa; el nexo es, al decir del escriba, dudoso (abusivo): surge, entonces, la desazón de la bastardía, porque “la historia de Proust está plagada de fragmentos como éste”. Cortázar en su *logbook* realiza un gesto similar: en la página 110 de la bitácora anota: “Increíble <>: <> . . . Miller, *The Smile at the Foot of the Ladder*” (498). Después insinuará, con duda, la conexión de una escena con Lewis Carroll: “Talita empieza a crecer. / Salta en un pie (¿Alice?)” (498).

Ahora bien, si *Bonsái* es un “cuaderno de notas” o “el diario de una novela”, cabe preguntarnos: ¿qué es lo que prefigura, cuáles son las sombras que proyecta? Su condición de germen estático le imprime un carácter de ruina prematura, de perpetuo proyecto: estas son sistemáticas partidas falsas, donde la enunciación -fatigada- desanda el camino para repetir, obsesivamente, el mismo gesto. Esta voz es, en suma, un émulo de Sísifo llevado al plano de la gestación, del desarrollo: “Quiero terminar la historia de Julio, pero la historia de Julio no termina, ése es el problema” (Zambra 92). Indaguemos acerca del sujeto de la enunciación: ¿pertenece esta voz *exclusivamente* al narrador de *Bonsái*? Creemos –como hipótesis de trabajo- que en ningún caso. Si podemos leer en *Bonsái* los síntomas de una condena, es porque, precisamente, en su enunciación se encuentran las huellas del tedioso avance y retroceso del proyecto *Bonsái*, la pugna contra el material y su posterior fracaso.

No parece casual que la culminación de una serie de tentativas frustradas (el poemario y “Macedonio”) se nos presente finalmente bajo la forma de un texto preliminar: sería un error separar la enunciación de la novela de aquella voz perteneciente a las otras variantes del proyecto, sobre todo cuando la novela misma funciona como un documento hecho en base a esas piezas malogradas: “A María: Es la mayor prueba para un escritor. En *Bonsái* prácticamente no pasa nada, el argumento da para un cuento de dos páginas, un cuento quizás no muy bueno” (Zambra 76). La referencia parece directamente alusiva a “Macedonio”.

Lo particular de la enunciación de *Bonsái* es que en ella persisten las marcas de su configuración: no es una tabula rasa, aséptica, sino que, a la manera de una pintura al óleo trabajada por capas, se le permite al lector acceder a las inflexiones de la voz principal. Dicho de otro modo: está la intuición de que, detrás del abrupto modo de narrar, en un nivel superior se esconde otro relato:

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

¿Qué hace que este sujeto dilapide, así, el argumento de su relato? La voz tartamudea, entra temblorosa en escena, insegura, como si se tratara de alguien que teme hablar en público y ha sido obligado a hacerlo. No sabe por dónde empezar; avanza a trompicones por el discurso, en medio de tics: el párrafo de apertura es una madeja de hilo enmarañado, un caos que se resiste a ser sometido a la linealidad, a la secuencia: se gira en círculos concéntricos: “se llama o se llamaba . . . y se llama, se llamaba y se sigue llamando”. Esto, más que un inicio, es una búsqueda neurótica del concepto preciso, que nunca llega (“se llama, se llamaba y se sigue llamando”): un intento por dejar el objeto quieto, inmovilizarlo bajo la lente del laboratorio, delimitar sus bordes. Y sin embargo, se fracasa; están ahí el *farfalleo*⁶ y las mismas vacilaciones que hemos visto en la elaboración del proyecto. Esta enunciación, digamos, carga sobre su espalda con el peso de las frustradas emisiones anteriores, carga con “Macedonio” y el poemario. De ahí que percibamos en *Bonsái* ecos de *La comedia del arte* de Adolfo Couve, que abre así:

Es la tercera vez que intento este relato, esta tragedia, esta parodia. Antes fracasé Para lograrlo ahora, me ha sido necesaria una artimaña, una argucia: echar mano de una extrema licencia, dejar el modo habitual con que suelo abordar la confección literaria. Me explico: dar prioridad sólo al argumento, es más, hablar del tema en lugar de narrarlo . . . decidí tan sólo hablar de él como acontece cuando describimos un libro, un sueño o una película. (19-20)

En esta declaración encontramos, sin grandes cambios, la poética del narrador de *Bonsái*, su modo de lidiar con la materia, una síntesis de su economía. Aquí está Sísifo y la estrategia para salir de la condena. La decisión en *Bonsái* por una salida idéntica (“decidí tan sólo hablar de él”), ¿no estará, acaso, determinada por las mismas razones que aduce el narrador de *La comedia del arte* (haber equivocado el camino ya dos veces antes)? Es en este sentido que creemos que la novela de Couve puede iluminar las problemáticas de la enunciación de *Bonsái*, en tanto ofrece una salida al atolladero (la escogida, finalmente). Después de haber probado con otras alternativas que, a pesar de no prosperar, dejaron “el

tema mismo latente, intacto, como aguardando una nueva oportunidad” (Couve 19), surge aquella que aparenta estar desprovista de cualquier alarde estilístico, tal vez porque ya no queda nada más a qué echar mano, fuera del simple fraseo referencial.

No obstante, reparemos en que la ejecución de *La comedia del arte* dista de ser, punto por punto, similar a la de *Bonsái*, a pesar de proceder bajo propósitos equivalentes. Mientras en *La comedia del arte*, la enunciación se explica a sí misma (y su historia se ubicará, como en un segundo plano, detrás de las desventuras de Camondo y Marieta por Cartagena); en *Bonsái* esto apenas se insinúa por medio de alguna incorporación del registro oral, el titubeo “casual” o la prioridad dada al argumento. ¿Por qué en *Bonsái* no encontramos las apostillas del narrador de *La comedia del arte*? En la atmósfera opresiva y asfixiante de la novela de Zambra, pareciera no haber cabida para ese narrador explícito de Couve, cuyo recuerdo del fracaso termina siendo un aliviado comentario introductorio del relato: “Sospecho que esta vez anduve más cerca, más acertado” (20). El enunciado que cumple esta función en *Bonsái* es notablemente más sombrío, insatisfecho, incluso, peyorativo: “El resto es literatura” (Zambra 13). Notemos que si el narrador de *La comedia del arte* se despide con paródica ternura de sus ensayos malogrados⁷, la enunciación de *Bonsái* quedará fija en ellos, no los dará por perdidos (se aferrará a los trozos muertos), reelaborará melancólicamente cada fragmento: ¿por eso la asfixia, la ironía, el amargo resultado final, pese a todo?

Sirva, además, recordar los términos con que la crítica ha descrito la obra de Couve, curiosamente pertinentes para el texto de Zambra. Adriana Valdés dice en el prólogo a *El cumpleaños del señor Balande*: “Adolfo Couve insiste en que se trata de una novela. . . . Por jugar, sugiero que se trata de una novela contrahecha, de una novela enana. . . . Sin olvidar que el miniaturista [Couve] debe dominar el oficio hasta en sus mínimos secretos. . . . Poner dos frases, una al lado de la otra, es aquí un procedimiento tan cargado como en la poesía” (18-19). ¿No podría *Bonsái*, entonces, encontrar una familia en las novelitas de Couve, retomar la posta, heredar la técnica del miniaturista?

Dentro de su producción como crítico literario del diario *Las últimas noticias*, Alejandro Zambra dedica, en Junio de 2003, una reseña a la publicación de *Narrativa completa* de Couve, titulada sugerentemente “Corregir hasta que duela”. Sus palabras, hoy, resultan sorprendentes: “Vale decir, en todo caso, que del mismo modo que un bonsái no es un árbol, Couve no escribe poemas ni cuentos ni novelas sino más bien decantadas miniaturas que, por lo mismo, portan una belleza mutante y deformada, orgullosamente artificial” (35). La comparación (con aspecto de fortuita, en su momento) es reveladora, sobre todo si consideramos que la novela fue terminada recién a inicios de 2005: “Couve como el cuidador o el escritor de un bonsái”. En retrospectiva, la reseña se convierte en una suerte de espejo perverso, porque ahora, más que describir la recopilación de los textos de Couve, pareciera dar cuenta de los movimientos previos, las lecturas (los procedimientos, los modelos) que guiaron la materialización del proyecto *Bonsái* como novela.

Apuntemos, además, el hecho, significativo, de no encontrarse ninguna mención directa a Couve entre los muchos textos que leen Julio y Emilia, los personajes de *Bonsái*. Y, sin embargo, hay una secuencia que podríamos especulativamente ligar a la lectura del autor de *El tren de cuerda*: se trata de aquella donde Julio miente sobre su conocimiento de Marcel Proust:

y dijo que sí, que había leído a Proust . . . un verano, en Quintero. Por entonces ya nadie veraneaba en Quintero, ni siquiera los padres de Julio, que se habían conocido en la playa de El Durazno, iban a Quintero, un balneario bello pero ahora invadido por el lumpen, donde Julio, a los diecisiete se consiguió la casa de sus abuelos para encerrarse a leer *En busca del tiempo perdido*. (23)

La experiencia de la lectura –con nombres falsos, pero efectiva en sí- se desarrolla en la decadencia de un balneario del litoral central chileno, el mismo donde se autoexilió Couve a escribir desde la década de los ochentas hasta su muerte: en este sentido, no es demasiado arriesgado leer en Quintero (balneario bello pero ahora invadido por el lumpen) una réplica de Cartagena⁸, escenario abandonado de la modernidad, tantas veces descrito por Couve: “La basura, las expectativas de ese conglomerado que va y viene . . . tras nada: chucherías, revistas viejas, libros descuadernados, souvenirs de pacotilla . . . ; y la sirena que vuelve una y otra vez sistemáticamente a delatar incendios de pasto, despojos en sitios eriazos” (*La comedia del arte* 35). Después de todo, ¿por qué no percibir en este lugar de formación, de aprendizaje heterodoxo –donde Julio “había leído mucho, pero a Jack Kerouac, a Heinrich Böll . . . , que no a Marcel Proust” (24)- el balneario del maestro miniaturista? ¿O completar la casa del abuelo de Julio según las descripciones de las casas de Cartagena, de peldaños flojos y apolillados y barandas sueltas (Couve 29)? ¿Será que dentro de esta falsa memoria de Julio, que reemplaza a Vladimir Nobokov por Marcel Proust, han ocurrido otros reemplazos: como el de Quintero por Cartagena; como “el lugar donde se conocieron los padres” por “el lugar donde se *conoce* a Couve, el precursor tachado”?

Volver a los diecisiete: simetrías sobre un telón grotesco

En *Bonsái* observamos –como en la narrativa de Couve- una obsesiva búsqueda por armar construcciones simétricas⁹; trazos que se sostienen en base a su correspondencia con otros, estableciendo una red de relaciones; formas elementales, límpidas, que se agrupan como arquitecturas afines: hay, en primer lugar, dos personajes (dos contornos, Julio y Emilia) que caminan por el espacio abierto, a la manera de cuerpos flotantes. Leamos, por ejemplo, la descripción de un sueño de Julio: “sueña con algo así como un desierto o una playa, un lugar con arena, donde tres personas miran hacia el sol . . . De pronto, aparece un oso de color morado. Un oso muy grande que lenta, pesadamente, se acerca a los cuerpos y con igual lentitud comienza a caminar alrededor de ellos, hasta completar un círculo” (91). La narración del sueño poco se diferencia de la del resto del relato: playa o desierto, las figuras parecen estar sobre un fondo blanco, ingravidas, guardando poses estatuarias; mientras miran el gran círculo del sol, surge el oso -lo suponemos casi una caricatura, compuesto por dos círculos, uno pequeño, correspondiente a la cabeza, y otro grande, del cuerpo- que dibuja a su vez un círculo más alrededor de las tres figuras. Más que moverse por sí mismos, estos cuerpos describen sucesivas órbitas sobre el vacío, como piezas de un modelo planetario, abandonadas en medio del universo (el plano de infinitos puntos).

En efecto, la materia en *Bonsái* se organiza bajo el imperio de la geometría, está programada como sobre un plano cartesiano. Revisemos la secuencia final, de inspiración cinematográfica, donde Julio toma un taxi para recorrer sin rumbo la ciudad: “Es un largo viaje, sin música, de Providencia hasta Las Rejas, y luego, de regreso, Estación Central, Avenida Matta, Avenida Grecia, Tobalaba, Providencia, Bellavista” (94). Aquí, apenas se anotan los lugares de una trayectoria, como quien dibuja puntos –y no líneas- en un papel

milimetrado. Lo mismo ocurre para presentar la historia amorosa de Emilia en el extranjero (“donde follaría bastante . . . con Javier Martínez, Ángel García Atienza . . . y hasta con Carolina Kópec” [15]) o el desarrollo intelectual de Julio (“había leído mucho . . . a Jack Kerouac, Heinrich Böll, a Vladimir Nabokov, a Truman Capote y a Enrique Lihn” [24]).

Si el relato se construye sobre un plano cartesiano, ¿cuáles son, entonces, sus coordenadas, los puntos considerados de la cuadrícula? Advirtamos una fijación numérica en *Bonsái*, la recurrencia de un patrón dual en la narración. Lucero de Vivanco Roca Rey ha señalado, en una reseña, este rasgo: “De esta forma, él y ella pueden ser cualquier él y ella: son los personajes de *Tantalia* pero también son él y ella de la novela de Gazmuri. . . . Son Emma y Charles Bovary pero también son María y Andrés, Anita y Miguel. Como dobles especulares, todos quedan discretamente adheridos al mismo viaje amoroso” (63). Agreguemos que esto no sólo se observa en la esfera de los personajes: da la impresión de tratarse de un completo entramado binario que se reproduce en los diversos niveles del relato. Se lee en el primer capítulo: “Esta noche, esta segunda noche, Julio se transformó en el segundo compañero sexual de la vida de Emilia, en el . . . segundo hombre de Emilia” (Zambra 15). En principio el dato parece una curiosa coincidencia que, sin embargo, deja de serlo cuando el lector repara en los pormenores que rodean esa segunda noche: “Una semana después [de la primera noche], para el examen de *segunda oportunidad*, volvieron a estudiar con las Vergara” (14; la cursiva es nuestra). ¿Para qué ramo debían rendir la evaluación? Sintaxis Española II (es decir, la segunda parte del curso) (13). ¿Y dónde estudiaron? En casa de las mellizas Vergara (13), mujeres nacidas, por definición, en un parto doble. El patrón dual se reproduce hasta el exceso, generando una suerte de construcción en abismo -el vértigo de la repetición, juegos de espejos-, si recapitulamos los datos obtenidos en un único enunciado: una pareja (2) consume su relación durante la segunda noche (2) de estudio para la segunda oportunidad (2) de un examen de Sintaxis Española II (2) en casa de unas mellizas (2), donde uno de ellos se convierte en el segundo compañero sexual (2) del otro.

Al momento de escoger una fecha, delimitar un objeto, la autoría no dudará en escoger el numeral “dos”. Los espacios de la narración son llenados de manera automática, casi robótica: imaginamos un *software* básico programado para hacerse cargo de los detalles en la novela. ¿Cuántas pruebas? ¿Cuántos años? ¿Cuántos compañeros sexuales? ¿Cuántas hijas tendrá Anita, la amiga de Emilia? Dos, dos, dos, dos. Permítasenos un par de ejemplos más. Luego de separarse Anita y Andrés, el lector se entera de los acuerdos referentes a la custodia de las hijas: “Las niñas se alojaban en su casa [de Andrés] *cada dos semanas*” (55). En Madrid, Emilia comparte un piso pequeño: “le aseguró . . . que *los dos hombres* con los que vivía eran maricones pobres” (58; las cursivas son nuestras).

Examinemos ahora una de las secuencias más interesantes de *Bonsái*, además de atingente para una aproximación a sus simetrías. Nos referimos a la lectura de *En busca del tiempo perdido* por parte de Julio y Emilia: “La fantasía de ambos era al menos terminar a Proust, estirar la cuerda por siete tomos y que la última palabra (la palabra Tiempo) fuera también la última palabra prevista entre ellos. . . . Quedaron en la página 373, y el libro permaneció, desde entonces, abierto” (41). De proponerse el lector la búsqueda de un núcleo de la narración, un punto de fuga, tendría en algún momento que fijar la mirada aquí. Esta cifra 373 –compuesta de números primos, aislados, incestuosos- es la condensación del plano cartesiano, el anhelo de buscar simetrías, incluso a riesgo de hurgar en el fracaso,

en la ruptura amorosa: hallazgo del número perfecto, cabalístico, que a su vez evoca un lenguaje borgeano para referirnos los órdenes y azares de la Biblioteca. En “373”, los cuerpos (3) aparentan espejarse o rotar en relación al eje de las ordenadas (graficado por el 7, forma que hace el papel de línea divisoria), convirtiéndose así en una muestra reducida de los procedimientos organizadores de *Bonsái*. El número también hace referencia a un acto de lectura: 373 es una cifra capicúa, es decir, puede leerse tanto de izquierda a derecha como de derecha izquierda, obteniendo siempre el mismo resultado. ¿En qué medida podría ser *Bonsái* un texto capicúa: en que Emilia y María terminan confundándose alrededor de Julio (83) o, un poco más especulativo, en el hecho de que “Macedonio” y *Bonsái* son la misma historia, pero contada al revés: en la primera él viaja a Madrid (373), en la segunda cambian los roles (373)?

Sin embargo, ¿cómo entender estas construcciones simétricas en relación con el formato del “cuaderno de notas”, es decir, con ese espacio de indeterminación, contrahecho, germinal? Consideramos —a modo de hipótesis— que el orden del plano cartesiano, con sus simetrías limpias, en *Bonsái* se ve continuamente amenazado por un fondo grotesco¹⁰ que augura su destrucción. Las equivalencias geométricas, por tanto, no serían garantía de serenidad, sino todo lo contrario, frágiles seguridades, palafitos frente a la angustia y el horror. Tomemos como punto de inicio un interesante comentario diacrónico de Kayser: “Una cierta ampliación [del concepto “grotesco”] tuvo lugar cuando este nombre fue aplicado a determinadas figuritas chinescas consideradas como igualmente grotescas por el siglo XVII, a causa de su mezcla de los dominios, de la monstruosidad de sus elementos y de la alteración de sus órdenes y proporciones” (30). La caracterización ofrecida sobre las “figuritas chinescas” resulta adecuada para describir el relato jibarizado que es *Bonsái*. Kayser, al respecto, rescatará una frase de Schmidlin: “Los chinos hasta representan los edificios y paisajes como si flotaran en el aire” (30). Algo análogo sucede en *Bonsái*, con sus personajes a la deriva, flotantes sobre el plano vacío.

En “La concatenación de las acciones”, Roland Barthes señala un fenómeno que denomina *instinto de conservación del relato*: “el relato no elige nunca sino el término que le es provechoso, es decir, *asegura su continuación en tanto relato*; el relato jamás marca un término (enunciándolo en su cumplimiento) que pudiera extinguir la historia, quedarse corta . . . , de dos salidas posibles . . . elige siempre la salida que hace “rebotar” la historia” (206). En *Bonsái* vemos que se produce lo contrario a ese “instinto de conservación”: de dos alternativas, diríamos parafraseando, acá se escoge violentamente aquella que conduce a la muerte, hacia la clausura, hacia el imbunche. Recordemos, sin más, expresiones como las siguientes: “Al final ella muere y él se queda solo” (13); “Gazmuri no importa, el que importa es Julio” (63); “Quiero terminar la historia de Julio” (92); “Y también porque quedan páginas, porque esta historia continúa. O no continúa” (40). Apenas surge en el horizonte un “término provechoso” que haga susceptible su expansión, el relato se autofagocita enfermizamente a través de las decisiones de la autoría, imitando así el gesto del Saturno de Goya: de ahí que la escritura de *Bonsái* pueda ser leída como un aborto (ruina prematura), estocadas al embrión en desarrollo, obligar al feto a deformarse, detener el crecimiento y hacerlo implosivo; gozar (y sufrir) la desviación, infligir dolor contra natura. En este sentido, coincidimos con Matías Rivas cuando advierte que *Bonsái* es “una novela mutilada” (33).

La mirada impertérrita del narrador hacia los personajes enfatiza aún más el componente grotesco. Kayser dirá que “lo grotesco es el mundo distanciado” (223), cuya unidad de perspectiva reside “en la mirada fría con que se [contempla] el trajín del mundo, concibiéndolo como un juego con muñecos, huero y carente de sentido, un teatro caricaturesco” (226)¹¹. No es casual, por tanto, que veamos los cuerpos de Julio y Emilia cosificados. Leamos una secuencia para despejar la ley de valores del texto con respecto a los personajes: “Emilia cumplió dieciocho y diecinueve y veinticuatro. . . . Emilia no siguió cumpliendo años después de los treinta, y no porque a partir de entonces decidiera empezar a restarse la edad, sino debido a que pocos días después de cumplir treinta años Emilia murió, y entonces ya no volvió a cumplir años porque comenzó a estar muerta” (17-18). Aquí está el narrador distante, sí, pero también hay un humorista macabro: frente a un razonamiento tan implacable como innecesario, el lector advierte una mueca irónica, maliciosa; un placer perverso por mostrar a los personajes degradados, y en este caso en particular, por detenerse –con temple cínico- en las posibilidades que ofrece la muerte de Emilia: el cumpleaños del cadáver.

Como el personaje de “Tantalia” que decide atormentar una plantita, así el narrador de *Bonsái* parece montar un “teatro de la crueldad” para someter a sus personajes. Obsérvese el modo en que en la narración se insertan continuos comentarios irónicos, burlescos, destinados a zaherir la imagen de Julio y Emilia:

A los diecisiete años Emilia entró a estudiar literatura a la Universidad de Chile, porque era el sueño de toda su vida. Anita, desde luego, sabía que estudiar literatura no era el sueño de la vida de Emilia, sino un capricho. . . . El sueño de Anita, en cambio, era perder unos cuantos kilos, lo que no la llevó, claro está, a estudiar nutrición o educación física. (46)

Amarga parodia¹² sobre las ilusiones de juventud, el narrador parece tomar las palabras exactas de Emilia, condensadas en un cliché (“el sueño de la vida”) para luego invertir su significado (“desde luego”; “claro está”) ofreciendo un agrio parangón con la vida de Anita, cuyas pobres expectativas terminarán siendo consideradas como más inteligentes que las “obvias” decisiones de su amiga: “lo que no la llevó, claro está, a estudiar nutrición o educación física” (46). El mismo procedimiento se realizará varias veces durante la novela para referirse, con desprecio socarrón, a lugares comunes que encarnan Julio y Emilia:

Pero me propuse leer los siete tomos y la verdad es que éstos fueron los meses más importantes de mi vida como lectora. Usó esa expresión: mi vida como lectora, dijo que aquéllos habían sido, sin duda, los meses más importantes de su vida como lectora. (24)

Bajo el lente del narrador, los protagonistas se ven ridículos, grandilocuentes, a la vez que insignificantes y desamparados: el contraste es brutal; hay un aguijón constante y destructor que cae sobre sus gestos, sus proyectos, sus errores¹³. Casi con vergüenza ajena se los imita, se escenifican sus imposturas, como si se tratara de una memoria que los castiga retroactivamente (que viene a juzgar). El veredicto resulta implacable: “Esta es la historia de dos estudiantes aficionados a la verdad . . . , a dispersar frases que parecen verdaderas . . . y a encerrarse 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” (26). ¿Cuál es la condena? Ser sometidos al humorista macabro¹⁴ y el mundo distanciado: Emilia será arrollada por el metro en Madrid y Julio, ilustrativamente, será destinado a vivir el fracaso bajo tierra, en una suerte de calabozo o habitáculo del infierno: “Vive en un piso subterráneo

de un edificio en Plaza Italia. Cuando el calor lo atolondra, pasa el rato mirando por la ventana los zapatos de las personas. Aquella tarde, justo antes de girar la llave, se da cuenta que viene llegando su vecina lesbiana” (68-69). Con una escenografía digna de Dante (acalorado, bajo tierra y compartiendo el subsuelo con una mujer homosexual), da la impresión de ser la puesta en escena de una sala de torturas, un sitio donde sólo cabe la aflicción o la angustia.

Agreguemos que, en la producción narrativa de Zambra, se repetirá el gesto por construir espacios claustrofóbicos, propicios para la aflicción. En *La vida privada de los árboles* (2007) –*vidas de la privación*, por cierto- Julián se encuentra “encerrado” en una casa de La Reina junto a su hijastra, a la espera del retorno de su mujer al hogar: “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” (37-38). Como un científico que realiza una vivisección (la mirada distanciada), el narrador pone al personaje sobre la mesa de experimentos¹⁵, lo somete a dolorosas pruebas y luego observa: “La novela sigue aunque solo sea para cumplir con el capricho de una regla injusta: Verónica no llega” (66). ¿Será posible leer en este laboratorio perverso alguna reminiscencia o simulación de la antigua novela experimental?

Volvamos a *Bonsái*, específicamente, a la escena en que Julio dibuja la miniatura de un árbol. El lector accede, visualmente, al dibujo (¿diagrama de la novela?): se trata de un bonsái confeccionado en estilo *kengai* o en cascada, que “simboliza a un árbol que creció en un acantilado” (De la Vega Prat 181). Debajo de la ilustración, el narrador dice: “[Este] Es un árbol en precipicio” (Zambra 84). La imagen del precipicio –las ramas cayendo o los personajes desamparados, orbitando en el vacío- nos devuelve a una de las claves del grotesco kayseriano: “la ausencia de un soporte, el carácter abismal, el estremecimiento que se impone ante las ordenaciones en proceso de disolución” (Kayser 59). En este aspecto es donde encontramos la conjunción del plano cartesiano -las cuadrículas simétricas casi vacías- y el “cuaderno de notas” –lo contrahecho, a medio camino entre la desintegración y la imprenta. En efecto, todo en *Bonsái* pareciera estar a punto de caer al precipicio, comenzando por la frágil seguridad que ofrece la prosa del narrador. ¿Qué se oculta detrás de esa pobreza léxica y sintáctica, detrás de los tartamudeos y las repeticiones? La lengua del narrador de *Bonsái* no conoce recursos (sinonimia, subordinación de oraciones), es una lengua afásica, que no pocas veces exhibe un grado de desquiciamiento:

porque esta historia continúa. O no continúa. La historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue. Va a terminar unos años más tarde con la muerte de Emilia; Julio que no muere, que no morirá, que no ha muerto, continúa, pero decide no seguir. Lo mismo Emilia: por ahora decide no seguir pero continúa. Dentro de algunos años ya no continuará y ya no seguirá . . . y esta historia, que viene siendo una historia de ilusiones, sigue así. (40)

Pareciera que el mérito de esta constante repetición de palabras (semejante al juego de un obsesivo compulsivo) o de esta fuerza centrífuga que desbarata el significado (“continúa pero no sigue”; “decide no seguir pero continúa”) reside en mostrar, precisamente, una debilidad y escasez de recursos para sacar adelante una narración. En este sentido, podemos ver en *Bonsái* el despliegue de una mirada formalista del relato, es decir, observamos en sus procedimientos una voluntad por manipular hasta el exceso los

automatismos, la disposición de rutinas verbales básicas, para producir, así, un efecto de singularización, de modo que el lector observe lo familiar como algo extraño e inquietante (Shklovski 61). Recordemos, por último, las palabras del mismo Shklovski, al describir los procesos de singularización en Tolstoi: “El resultado es algo extraño, monstruoso” (65).

Cierre: pies hinchados

¿Dónde situar *Bonsái*? ¿Bajo qué luz establecer una mínima escena, un pequeño mapa de relaciones con otras escrituras? Luego de leer la novela corta de Zambra, el lector se pregunta qué ha sido de estas vidas frágiles, solitarias y llenas de una tristeza que nunca se menciona: vidas oscuras, chatas, pobres tragedias cotidianas, pertenecientes a sujetos que apenas logran refugiarse en la lectura y el sexo. Incluso, sus frenéticos encuentros sexuales cargan con una atmósfera opresiva, alienante, como si no hubiera salida posible al tedio que los embarga; son relaciones autistas, cuerpos que se unen cual máquinas desesperadas, mientras el narrador repite con agobiante monotonía: “Siguieron, desde entonces, follando, en casas prestadas y en moteles que olían a pisco sour. Follaron durante un año” (29); “Devino en una costumbre esto de leer en voz alta . . . antes de follar” (31); “Aquella debería haber sido la última vez que Julio y Emilia follaron. Pero siguieron” (35). ¿Cómo describir, entonces, estas existencias a la deriva? En el sentido que Michel Foucault le da al término, podríamos afirmar que estas son las vidas de *hombres infames*: “personajes . . . que no están destinados a ningún tipo de gloria . . . , que pertenecen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hay un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado” (124). Recordemos las palabras con que el narrador los califica: “Con el tiempo . . . se confidenciaron sus menos públicos deseos y aspiraciones, sus sentimientos fuera de proporción, sus breves y exageradas vidas” (Zambra 24-25).

Al ubicar la producción narrativa de Zambra, al menos desde coordenadas locales, observamos una continuidad de temáticas -o lugares de enunciación- con respecto a aquellas que han sido exploradas por la novela chilena de fin de siglo. Nos referimos, específicamente, a la cuestión de la orfandad. Casi diez años antes de la aparición de *Bonsái*, el crítico Rodrigo Cánovas se preguntaba por quién hablaba en la entonces nueva novela chilena: “De modo inconfundible, un huérfano Aparece en escena, primero, una legión de niños abandonados, iluminada en su centro por la figura del expósito, ser sin protección, guía, ni contento. Niños envejecidos tempranamente, jóvenes sin ilusiones, chivos expiatorios de otras gentes, de otros sueños” (39-40). Hoy, esas características también resultan pertinentes para describir el relato de Zambra. Veamos, por ejemplo, un inquietante fragmento de *Bonsái*: “Julio sabía que estaba condenado a la seriedad, e intentaba, tercamente, torcer su destino serio, pasar el rato en la estoica espera de aquel espantoso e inevitable día en que la seriedad llegaría a instalarse para siempre en su vida” (16). Si un lector abriera el libro al azar y se encontrara con este enunciado, ¿quién creería que es Julio?, ¿cuánto tardará en suponer que se trata de un joven universitario, antes que un divorciado o un hombre enfermo?, ¿no se preguntaría, acaso, de dónde viene esa decepción, la derrota anticipada, el futuro atroz, la condena dictada de antemano?

Observemos las quebradizas relaciones filiales en *Bonsái*. Aquí los padres casi no aparecen; y cuando lo hacen, los vemos en el horizonte con poses violentas, como niños

caprichosos y frágiles a la vez: “o cuando la brutalidad de su padre [de Julio] amainaba y, por consiguiente, venía el periodo conocido como periodo arrepentimiento del padre, y enseguida el periodo de culpa del padre, cuya más afortunada consecuencia era el desprendimiento económico” (20-21). Se nos dice, también, que Anita ha sido obligada a dejar el hogar: “Anita llevaba seis meses viviendo sola, ya que su madre recientemente había formalizado una relación, por lo que merecía –eso fue lo que le dijo a su hija- la oportunidad de comenzar desde cero. Comenzar desde cero significaba comenzar sin hijos y, probablemente, continuar sin hijos” (47). Jóvenes forzados a anularse, a volverse un “cero” para que otros puedan “comenzar desde cero”; identidades sometidas a una resta despiadada -que no es otra cosa que el procedimiento del bonsái.

¿Podremos, entonces, leer en el texto de Zambra algún parentesco con esas otras orfandades que recorrían la ciudad en tiempos de la Nueva novela chilena? Nos referimos, en particular, a los personajes de la novela *Santiago Cero* (1989) de Carlos Franz: Raquel, Sebastián y el Artista, estudiantes de Leyes de la Universidad de Chile. Está lejos de nuestro interés establecer una relación de dependencia (o uno es a uno) entre *Bonsái* y *Santiago Cero*, sino dar cuenta de un conjunto de imágenes afines; trazar, mediante la técnica del collage, una suerte de álbum familiar. Dice el narrador de *Santiago Cero*, que se desdobra utilizando la segunda persona singular: “Tardaste en aceptar que Raquel, a la que desde un instante fijaste como hija sin madre, tal como tú eras huérfano de padre –para que la simetría fuera perfecta y, en cierta forma, en vuestro encuentro se realizara el imposible de esos dos desaparecidos-, en realidad tenía una. Una madre secreta que había abandonado a su familia” (Franz 27). Sin embargo, estas figuras –sombras recortadas contra el edificio de la Universidad- aún conservan sueños o, al menos, ciertas expectativas que no observamos en Julio y Emilia: “Sentían que la verdadera vida empezaba mañana y que mientras tanto estaban en la punta del muelle, esperando un futuro que excusaría la nulidad del presente” (61). En *Bonsái*, en cambio, esa “nulidad del presente” pareciera haberlo abarcado todo, incluido el futuro.

La descripción del entorno que rodea estas orfandades dista de presentarnos una matriz acogedora. Sebastián y Raquel, de *Santiago Cero*, contemplan la ciudad en uno de sus paseos: “¿Qué ves? –me preguntó [Raquel]. Y era como si nos cayéramos juntos desde arriba de una escalera hasta la Estación . . . Y siguió diciendo que le daba vértigo pensar que todo Santiago es así. Como un pozo. Un agujero perdido en las cordilleras, tajeado por una acequia” (78). A su vez, Julio, de *Bonsái*, vive solo en un caluroso departamento subterráneo -“un pozo”- a pocos metros del Parque (Zambra 68) desde donde Raquel y Sebastián observaban la ciudad, después de clases en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile (Franz 76).

Hay, además, una imagen de *Santiago Cero* que nos llama poderosamente la atención. El Artista, al inicio de la novela, se encuentra en la Facultad de Derecho. Se nos describe, entonces, un paisaje: “Sólo te acompañaban, aquí y allá, los añosos arbolitos podados con sadismo que alzaban sus muñones al cielo excusándose: no tenemos la culpa” (17)¹⁶. La imagen vegetal nos resulta conocida: arbolitos podados con sadismo. Proponer que el patio de Facultad de Derecho está decorado con bonsáis sería una lectura superficial, exagerada. No, en cambio, sugerir que en la aparición de estos árboles heridos, en este paisaje inhóspito de muñones (anulados desde el inicio) encontramos una representación alegórica de esas orfandades, un emblema de esas existencias tullidas, insatisfechas, incapaces de

crecer en plenitud o de remontarse al cielo (“alzaban sus muñones al cielo”) (“El final de esta historia debería ilusionarnos, pero no nos ilusiona” (Zambra 83)).

¿Quién ha podado sádicamente los “árboles” en *Bonsái*? Recordemos los términos con que se describe al padre de Julio: “cuando la brutalidad del padre amainaba” (20). La violencia atribuida a la figura paterna nos trae a la memoria el mito de Edipo, al mismo tiempo que la forma de la novela insinúa el suplicio infligido al niño por parte de Layo: “Layo, temiendo que su hijo recién nacido lo matara . . . le atravesó los pies con un clavo, se los ató y lo abandonó para que muriera” (Graves, en Schatzman 119); “Así pues [Layo] entregó al niño a un pastor con la orden de matarlo; pero este, compadecido . . . ató al niño por los pies y lo dejó colgando en un árbol” (Bulfinch 176). ¿No podríamos pensar en *Bonsái* como la puesta en escena textual de ese expósito amarrado por los pies, mutilado y atado a un árbol? ¿No encuentran, acaso, la poda y los alambres (que deforman el tronco y las ramas) un correlato en las amarras, en los clavos, en la tortura paterna? ¿Será la figura de Layo la que hace de *Bonsái* una novela contrahecha, atada a los alambres y al árbol? Relato de “pies hinchados”, donde todo lo grotesco (“el cuaderno de notas”; “el aborto”) puede ser leído desde la escena primordial del niño abandonado en el bosque.

Para concluir, permítasenos dibujar un apunte especulativo. Según Lévi- Strauss, el mito de Edipo es un instrumento lógico que permite resolver la oposición irreconciliable entre creer que el hombre nace de la tierra (a la manera de un vegetal) o de un hombre y una mujer: ¿venimos de uno o de dos? (239). Como bien señala Catherine Clément en carta a Julia Kristeva: “Nacido de una semilla, la planta sola crece sin padres designados, pero para acceder al conocimiento de la procreación humana el mito exige el precio más caro: . . . la monstruosidad” (116). Visto desde *Bonsái*, da la impresión de que la pregunta por los orígenes también se instala en estos escenarios de la orfandad: jóvenes que parecen venir de una semilla, verdaderas plantas que crecen solas, sin padres designados: Julio vive debajo de la tierra, como una semilla o un tubérculo; a la vez que con Emilia no puede procrear. ¿Qué fue aquello que los afectó de “Tantalia”, el cuento de Macedonio Fernández, gatillador de la ruptura? En el relato, esto permanece a oscuras. A cambio de eso, se nos resume la anécdota del cuento. Cabe preguntarse finalmente, entonces, si el estupor que sintieron Julio y Emilia no habrá sido por ver espejeadas sus existencias “vegetales”, huérfanas, en esa “plantita” perdida entre una multitud de plantas idénticas (donde no es posible recuperarla, porque allí no existen relaciones de paternidad).

Bibliografía:

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Impreso.
- Barthes, Roland. “La concatenación de las acciones”. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, 1990. 203-217. Impreso.
- . “El susurro de la lengua”. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987. 99-102. Impreso.
- Bulfinch, Thomas. *Historia de dioses y héroes*. Trad. Daniela Stein. Madrid: Montesinos, 2002. Impreso.
- Cánovas, Rodrigo. *Novela chilena: nuevas generaciones: el abordaje de los huérfanos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. Impreso.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. Impreso.

- Clément, Catherine y Julia Kristeva. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Cuaderno de bitácora". *Rayuela*. Madrid: ALLCA XX, 1996: 469- 515. Impreso.
- Couve, Adolfo. *La comedia del arte*. Santiago: Editorial Planeta, 1995. Impreso.
- De la Vega Prat, Luz María (ed.). *Bonsái en Chile*. Santiago: Club de Lectores El Mercurio, 1997. Impreso.
- De Vivanco Roca Rey, Lucero. "Bonsái". *Mensaje* 557 (2006): 63. Impreso.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Plata: Altamira, 1996. Impreso.
- Franz, Carlos. *Santiago cero*. Santiago: Nuevo Extremo, 1989. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1957. Impreso.
- Labbé, Carlos. "La palabra ya incluye al elemento vivo". *Sobre libros*. 18 de agosto de 2006. Web. <http://www.sobrelibros.cl/content/view/72/2/>. 13 de noviembre de 2009.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Trad. Eliseo Verón. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Onell, Roberto. "Bonsái". *Taller de Letras* 39 (2006): 163-66. Impreso.
- Rivas, Matías. "Una novela mutilada". *The Clinic* 23 Mar. 2006: 33. Impreso.
- Schatzman, Morton. *El asesinato del alma: la persecución del niño en la familia autoritaria*. Trad. Rafael Mazarrasa. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005. Impreso.
- Shklovski, V. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Silva, Macarena. "La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en Bonsái de Alejandro Zambra". *Taller de Letras* 41 (2007): 9-20. Impreso.
- Valdés, Adriana. "Adolfo Couve, narrador de lo inquietante". Adolfo Couve. *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003. 7-14. Impreso.
- . "Prólogo". Adolfo Couve. *El cumpleaños del señor Balande*. Santiago: Universitaria, 1990. 9-19. Impreso.
- Zambra, Alejandro. "El desorden de Adolfo Couve". *Revista Chilena de Literatura* 58 (2001): 117-22.
- . "El Alambrado". *Revista Literaria El Ermitaño* 1. 18 de Enero de 2002. Web. <http://www.letras.s5.com/ermitano210603.htm>.
- . "Escribir con dificultad. Conversación con Alejandro Zambra (18 de enero de 2002)". Entr. María Helena Monsalve y Teresa Muñoz Luco. *Revista Literaria El Ermitaño*, 2003. Web. <http://www.letras.s5.com/ermitano210603.htm>. 10 de Octubre de 2009.
- . "Corregir hasta que duela". *Las últimas noticias*, 11 Jun. 2003: 35.
- . "Macedonio". Varios autores. *No te acerques al Menotti y otros cuentos*. Santiago: Aguilar Chilena Eds., 2003. 111-18.
- . *Bonsái*. Santiago: Anagrama, 2006. Impreso.
- . *La vida privada de los árboles*. Santiago: Anagrama, 2007. Impreso.
- . "Árboles cerrados. A propósito de Bonsái". *Pie de página. Revista de libros* 12, agosto de 2007. Web. http://www.piedepagina.com/numero12/html/alejandro_zambra.html. 20 de Octubre de 2009.

Fecha de recepción: 6/8/11
Fecha de aceptación: 10/11/11

- 1 Felipe Toro es Becario CONICYT, Licenciado en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile y actualmente estudia el Magíster en Literatura de la Universidad de Chile.
- 2 Agradezco la generosidad, guía y sugerencias de Rodrigo Cánovas, en cuyo Seminario de Novela Chilena este trabajo se desarrolló.
- 3 Reproducimos, a continuación, el poema: "En todo caso el árbol continúa/ su absurdo crecimiento en los alambres. / Incluso si su forma se detiene, /un árbol es un golpe de raíces/ que rompen las costuras del bolsillo; / incluso si sus ramas se detienen/y logran la figura sospechosa/del tiempo acomodado en su maceta, /el árbol continúa en los alambres, /creciendo como un árbol crecería" (en "Escribir con dificultad. Conversación con Alejandro Zambra", sin núm.).
- 4 En un artículo redactado para una revista, el autor dirá: "En lugar de sumar, restaba: completaba diez líneas y borraba ocho; escribía diez páginas y borraba nueve: operando por sustracción, sumando poco o nada di con la forma de Bonsái" (en "Arboles cerrados", sin núm.).
- 5 La idea del "cuaderno de notas" la rescatamos a partir de una valiosa reseña académica de Roberto Onell, donde se nos dice: "contención esencial. Pero antes de la escritura definitiva. . . . La relevancia de este matiz es el modelo ficcional que es generado en definitiva: el borrador" (165). Por su parte, Rubí Carreño, desde la crítica cultural, ha apuntado en una dirección similar en su panorama de la novela chilena del siglo XXI: "Es [en el espacio del cuaderno y la libreta] que se sigue realizando el gran viaje transmutador, el que modifica las reificaciones del trabajo doméstico en Cuaderno de economía doméstica (Montecino, 2005) . . . y las del trabajo literario en Bonsái de Zambra en que se cambia el gesto explotador del escritor mayor por "un robo literario", esto es, escribir su propia novela y no contentarse con transcribir la del otro" (54-55).
- 6 Barthes utiliza una comparación bastante útil para graficar lo que vemos al inicio de la novela: "[El farfalleo] es un ruido de lenguaje comparable a la serie de sacudidas con las que un motor nos hace entender que no está en condiciones" (en "El susurro de la lengua" 99).
- 7 Dice, por ejemplo: "Recuerdo que en esta parte hice antes una detallada descripción de este lugar venido a menos: su posición actual en oposición a como era a comienzos de siglo, el destino de los bancos de hierro, el estado deplorable de los árboles y una meditación sobre el horrible busto del Padre de la Patria, desdibujado por repetidos brochazos de reluciente purpúrina" (21).
- 8 De hecho, bastaría con desplazarse pocos kilómetros al sur.
- 9 El mismo Zambra, durante la elaboración del proyecto, dirá: "Es una especie de lamento por la pérdida de la simetría. Estamos en el caos pero nunca dejamos de buscar la simetría, de deseirla. Es un deseo melancólico".
- 10 Nos apegaremos al concepto elaborado por Wolfgang Kayser en Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura, quien en una primera aproximación histórica dirá: "el término grotesco . . . encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad" (20).
- 11 Kayser explica el sentido de "la mirada fría" con el caso de Bruegel en pintura: "'Con interés frío': Bruegel pinta nuestro mundo cotidiano en proceso de distanciamiento, pero no lo hace con la finalidad de enseñar, de advertir o de despertar compasión sino justamente para exponer su carácter incomprensible, inexplicable, y ridículo-desastroso-horroroso" (39-38). Junto a esto, valga recordar las palabras con que se ha descrito la prosa de Bonsái: "A lo largo de la breve narración, caracterizada por ser una prosa fría" (Silva, 11).
- 12 Utilizamos el término según la concepción de Bakhtin: "The situation is different with parody. Here, as in stylization, the author again speaks in someone else's discourse, but in contrast to stylization parody introduces into that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one. The second voice, once having made its home in the other's discourse, clashes hostilely with its primordial host and forces him to serve directly opposing aims. Discourse becomes an arena of battle between two voices" (193).
- 13 Obsérvese los términos con que se describe el matrimonio de Anita y Andrés: "A los veintiséis años Anita ya era madre de dos niñas y su marido se debatía entre la posibilidad de comprar una camioneta y la vaga tentación de un tercer hijo. . . . Así de bien les iba" (49).
- 14 Dice Kayser sobre el humor: "[Jean Paul] Lo llamó la "idea aniquiladora del humorismo. La realidad, el mundo terrestre y finito en su totalidad, es aniquilada por el humorismo. La sonrisa del humorismo [en lo grotesco] no está libre; nace más bien 'esa sonrisa en que se contiene aún... un dolor'" (62).
- 15 A propósito de Bonsái, Carlos Labbé ha detectado un procedimiento análogo: "¿Pero cómo el personaje Julio es capaz de continuar esa existencia que ha construido como un remedo de su relación con Emilia si sabe que ella ha muerto? Ante la paradoja, Bonsái asume un carácter abiertamente científico –científico en el antiguo y futuro sentido de querer saber más– acerca de los recovecos del tiempo, reduciendo la complejidad del problema a un modelo experimental donde las variables son mínimas y pueden ser manipuladas, acaso comprendidas" (en "La palabra ya incluye al elemento vivo", sin núm.).
- 16 Sobre esta última expresión ("no tenemos la culpa") remito al texto de Rodrigo Cánovas: "La gesta de los niños abandonados es actuada así desde los roles del expósito –singular Edipo infans, postmoderno, que fue depositado en la plaza pública, no teniendo nunca padres

adoptivos, ni siendo parricida, ni cometiendo incesto; pero que heredó su culpa, viviendo el destierro en un espacio colmado por la carencia” (40).