

## ***Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra*** *I'll Have my Trees. The Beginnings in Zambra*

**Julio Premat**

Université Paris 8

ju.premat@wanadoo.fr

¿Cómo estudiar lo contemporáneo, cómo hablar de lo que se produce hoy, cómo pasar de la nostalgia por lo *retro* o del discurso acerca del fin de categorías, mundos y obras, a una interacción intelectual con lo que se escribe en las mismas condiciones y en la misma realidad en la que hablamos de literatura, estudiamos literatura, leemos literatura? ¿Cómo evitar someterse a las categorías sociales, culturales, ideológicas, que se acumulan en el desván del crítico, o eludir la tentación de reemplazar el análisis por la búsqueda de una categoría propia, diferenciadora, es decir, sin integrar, nosotros mismos, el gesto rupturista de la modernidad literaria? Esas son las preguntas. La respuesta que se esboza en este artículo es una ficción crítica: estudiar los comienzos de un escritor (en este caso, los de Alejandro Zambra), sin que una "obra" esté claramente definida ni sea, a pesar de su reconocimiento, un autor "canónico". Es decir, analizar en sus tres primeras novelas las modalidades de situarse en un presente, de establecer relaciones con una tradición, de proyectarse en el futuro, lo que equivale a observar cómo el escritor se sitúa en el tiempo. Y el tiempo sería, hoy, una categoría cardinal para aprehender nuestro contemporáneo, cuyo presentismo y aceleración parecen impedir una mirada crítica. Gracias a un recorrido detallado de algunas operaciones (formalismo, lecturas, representaciones de lo memorial), se esboza, en conclusión, una respuesta (una de las múltiples respuestas contemporáneas) al cómo seguir escribiendo, después del "fin de la literatura".

**Palabras clave:** Comienzos, literatura contemporánea, imaginarios temporales, Alejandro Zambra.

How to study the contemporary, how to talk about that which is produced today, and move past nostalgia for that which is *retro* or discourse on the end of categories, of worlds, and works? How to interact with that which is written under the same conditions and reality in which we talk about, study and read literature? How to avoid capitulating to the social, cultural, or ideological categories stockpiled by critics? Or avoid the temptation to replace analysis with the search for a new category—a category that would differentiate and take up once more the act of rupture in literary modernity? These are the questions.

The answer we proffer in this article is a critical fiction: it is matter of studying the beginnings of a writer (in this case Alejandro Zambra's), without an "oeuvre" being clearly defined or him being, despite recognition, a "canonical" writer. Which is to say, to analyze how he situates himself within his present in his first three novels, what relationship he establishes with tradition, and how he views himself in the future, which equates to observing his method of establishing himself within time. And today, time is clearly a cardinal category for grasping our contemporaneity, whose presentism and acceleration seem to prevent any analytical gaze. By means of a process consisting of certain textual maneuvers (formalism, readings, representations of memory), in conclusion we draft an answer (one of many contemporary answers) to another question: how to continue writing after the "end of literature"?

**Keywords:** Beginnings, contemporary literature, temporal imaginaries, Alejandro Zambra.

Recibido: 07/03/2016  
 Aceptado: 01/03/2017

Yo tendré mis árboles que no serán  
como los tuyos...

Vicente Huidobro

## 1. Comenzar después

¿Cómo estudiar lo contemporáneo, cómo hablar de lo que se produce hoy, cómo pasar de la nostalgia por lo *retro* o del discurso acerca del fin de categorías, mundos y obras, a una interacción intelectual con lo que se escribe en las mismas condiciones y en la misma realidad en la que hablamos de literatura, estudiamos literatura, leemos literatura? ¿Cómo evitar someterse a las categorías sociales, culturales, ideológicas, que se acumulan en el desván del crítico, o eludir la tentación de reemplazar el análisis por la búsqueda de una categoría propia, diferenciadora, es decir, sin integrar, nosotros mismos, el gesto rupturista de la modernidad literaria? Esas son las preguntas.

Pero estudiar lo contemporáneo es también confrontarse con el presentismo, es decir, la observación de lo presente como una posición fugaz, en constante renovación, esperando que nos dé informaciones y tendencias, no de lo que estamos viviendo, sino de lo que se quiere considerar como ya vivido. Observar lo presente como pasado y no como un presente, un modo de instalarse entre vivencia, pasado y futuro (o en una ausencia radical de futuro). El presentismo que, en vez de compartir una experiencia –lo que sería una manera de situarnos en una sincronía–, o vislumbrar lo por venir, espera que el presente nos proponga una perspectiva histórica, una memoria de lo actual, un sentido distanciado de lo que está sucediendo (Hartog 2003 158). En perspectivas similares, una amplia bibliografía postula el fin del proyecto de la modernidad, de la razón, del sujeto, de la política: de todo aquello que fundaba la legitimidad y el sentido de los discursos sociales (Bauman, Castells). Se excluye hoy que la vida sea “legible”, legibilidad que, de todos modos, no sería más que una quimera moderna. En contrapunto, varios autores suponen que la pérdida de la estabilidad, unicidad y sentido, conlleva cierto inmovilismo, petrificación, fin del cambio en sí mismo (Rosa). El futuro deja de iluminar el pasado y el presente: el hombre camina por tanto en las tinieblas<sup>1</sup>.

En literatura, el gesto presentista sería el de buscar en lo inmediato aquello que resulta emblemático de una época (lo verdaderamente característico), y que por tanto podría “quedar”. Es la gran pregunta que se les hace a los críticos reconocidos: no lo que el texto o el autor “es”, sino qué autor, qué texto “quedarán”: para entender nuestra literatura, se la intenta ver como si fuese pasado, como si ya no nos perteneciese. El texto, el libro, que “pasará a la historia”, como también se dice, en busca de un asidero que permita leer, volver a leer lo nuevo, aunque el gesto suponga desvirtuar esa misma

---

<sup>1</sup> La imagen es la que usa Hartog en una conferencia disponible en línea, sacada de Tocqueville pero invertida (el original afirma: “cuando el pasado no ilumina más el futuro, el hombre camina en las tinieblas”).

novedad, incluyéndola en una serie perimida, lo que obligatoriamente lleva a lanzarse en búsqueda de otro libro presente-pasado, en una cadencia que revela ansiedad y demuestra una desorientación. Por tanto, cuando no se aplastan las especificidades y la variedad de lo escrito en el presente bajo alguna categoría extraliteraria más o menos tremendista (post, híbrido, neo, multi, etc.), se busca llevar a cabo el gesto contrario: decantar, seleccionar, clasificar y canonizar. Inclusive "clasicizar", o usar esa maravillosa categoría que es "clásico contemporáneo", el emblema de lo inactual, de esa inactualidad deseada en la época contemporánea (Ruffel 199). Deseada porque le atribuye a lo inmediato el valor de lo legible, de lo inteligible, de lo ya alejado en el tiempo: es lo inmediato vuelto recuerdo canonizado. Las obsesiones memoriales ocupan también, como puede constatarse, nuestras experiencias literarias cotidianas.

El repetido parte de defunción de las vanguardias, de la originalidad, del proyecto literario renovador y de otras categorías modernas que facilitaban la percepción de lo presente, impide entonces leer de otra manera que no sea desde la historia; al hacerlo, no se acepta que los sentidos y los objetivos de una obra que acompaña nuestras vidas no son los mismos que los de la biblioteca heredada. La desorientación de la crítica literaria, la dificultad para aprehender gestos anacrónicos o heterocrónicos de escritura, tienen que ver, quizás, con el agotamiento de ciertos instrumentos analíticos de cara a una transformación de los imaginarios temporales del arte<sup>2</sup>.

Dicho esto, ¿cómo seguir? Pragmáticamente, la respuesta a tan amplias incredulidades será aquí recurrir a los textos y esbozar una caracterización de algunos posibles de lo contemporáneo y de modos de inscripción en los imaginarios temporales de hoy. Más precisamente, observar el gesto del comienzo de escritura en tanto que revelador de sentidos: el comienzo es el lugar en que se articula cierta relación con el pasado –con la tradición, con lo leído, con la historia personal y colectiva– y con el futuro –la intención explícita o la consecuencia ineluctable de un comienzo es de definir características, establecer posibilidades, esbozando por tanto una perspectiva por venir–. O, por supuesto, cómo *no* se articulan esas relaciones; quiero decir, que la pregunta del comienzo tiene una doble ventaja metodológica en este caso: es una pregunta "clásica" pero que no condiciona el tipo de respuestas. No presupone proyectos diferenciados ni una pálida continuidad; no postula originalidad, ruptura, ni agotamiento: no le pide al presente que ya sea pasado. Puede –o no– haber tomas de posición ante la historia; puede –o no– haber fundación y proyección hacia la obra futura. Puede –o no– haber rasgos específicos que permitan diferenciar los comienzos actuales de los anteriores. En todo caso, el comienzo sigue siendo el momento mítico por excelencia del texto (Barthes 326).

Ahora bien, el tipo de relaciones con el pasado y con el futuro son lo que define cualquier presente (el presente no sería más que eso: un modo de anudar memoria y expectativa, experiencia y anhelos, tradición e ideales). La esperanza siempre es presente, un presente que recuerda, fantasea,

---

<sup>2</sup> Se encontrarán desarrollos de estas cuestiones en un artículo anterior (Premat 2015).

idealiza, busca remplazar pérdidas y enunciar palabras plenas, creyendo y no creyendo, y se proyecta, hacia la acción, hacia la escritura, a la vez posible e imposible (en un contexto similar, hablando de comienzos, Barthes recuerda la cita de Balzac: "La esperanza es un recuerdo que desea") (189). Y valga la digresión: esa relación temporal es la que Freud le atribuye a las fantasías despiertas, al fantasma, y por tanto a la escritura literaria: el pasado, el presente y el futuro "engarzados en el hilo continuo del deseo" (1345).

La idea es la de leer entonces los comienzos de escritores actuales, de más o menos cuarenta años (o sea, a la vez ya "confirmados" pero "jóvenes"): en este caso los del chileno Alejandro Zambra. Leer las operaciones, las elecciones, los gestos que lleva a cabo para resolver la encrucijada del inicio, con o sin fundación, con o sin ruptura. El interés consiste en estudiar esos comienzos sin tener una obra ya cerrada, sin saber cómo seguirá su producción, o sea, sin la perspectiva histórica, sin una teleología que de manera inevitable se impone cuando leemos los primeros textos de un escritor reconocido. No tenemos una visión sintética, no sabemos ni siquiera si seguirá escribiendo y en qué medida lo ya escrito y publicado prepara una "obra" o forma parte de una diseminación textual heterogénea. Solo sabemos que escribe hoy y que acaba de empezar –que acaban de terminar de empezar–.

En última instancia, en este artículo parto de una ficción crítica: leer los comienzos sin continuación, sin obra escrita, pero suponiendo que el comienzo restringe los posibles y permite, a partir de lo afirmado, tener un cimiento que se va a prolongar, variar o profundizar en las obras por escribirse. Leer el comienzo como una botella al mar (al lector), en tanto que primer diálogo, primeras reacciones, alejamiento de lo escrito de la esfera imaginaria y personal para inscribirlo en lo público. Botella al mar con o sin proyecto, voluntad, intención, presencia de un "estado" de la literatura. Frente a los imperativos de aceleración presentista, los principios desplegados en tanto que terreno analítico, podrán ayudar a matizar entonces nuestra vertiginosa impresión simultánea de cambio, repetición y heterogeneidad<sup>3</sup>.

## 2. Un autor

Acabo de morir: para la tierra  
soy un recién nacido.

David Rosenmaun-Taub

Así como hay célebres comienzos dudosos (los que exponen el artificio del comienzo, los que renuncian desde la primera palabra a las ventajas pero también a los compromisos del inicio) (Del Lungo 123), la entrada de Alejandro Zambra en una obra narrativa se hace en tono menor, tanteando el terreno inédito en el que avanza el hasta entonces poeta, con distancia

---

<sup>3</sup> Este artículo prolonga los postulados de un libro reciente acerca de los relatos de comienzo (Premat 2016) y se inscribe en un proyecto amplio respecto de escrituras contemporáneas e imaginarios temporales actuales. Para una reflexión crítica de las encrucijadas y operaciones del comienzo, cf. los libros clásicos al respecto de Edward Said y de Roland Barthes.

crítica, con incredulidad y desconfianza, progresivamente. Las tres primeras novelas publicadas (*Bonsái* en 2006, *La vida privada de los árboles* en 2007 y *Formas de volver a casa* en 2011) tienen en común una modalidad de construcción hecha de fragmentación, laconismo y comentarios metalingüísticos frecuentes, en una opción que podría denominarse formalista (su último libro, *Facsimil*, que no incluyo en este análisis, exagera esta opción de, digamos, procedimiento). También representan el mismo ámbito social (una generación treintañera en Santiago de Chile en busca de un sentido para la vida amorosa y de una posición propia ante la experiencia generacional de los padres, actores directos o indirectos de la dictadura de Pinochet), repiten temáticas, puntos de vista, motivos (la mujer perdida, la infancia, las pasiones literarias) y acumulan procedimientos de lo que sería una escritura a la vista, una sistemática puesta en abismo, una narración de la creación y de los procesos de trabajo de un autor.

O sea que se enuncia en ellas una idea de la literatura hecha de conjeturas e hipótesis sobre lo narrado, sobre la representación y sobre el mundo; a la narración la acompaña una pregunta por la autenticidad o la legitimidad de lo expresado. En los años ochenta hubiésemos dicho: sus novelas interrogan la literatura. Con todo, los textos retoman características epocales desde varios puntos de vista: un modo de realismo matizado por una distanciamiento metalingüístico, una incorporación sesgada de lo político y lo histórico en tanto que vivencias íntimas, una utilización relativamente tradicional de la autoficción o, al menos, la de un cariz autobiográfico que se presenta como verosímil. Pero al mismo tiempo los relatos ofrecen para el lector una singularidad inmediatamente perceptible que les aseguró cierta repercusión (inclusive, la de una adaptación cinematográfica de *Bonsái*), en consonancia con el lugar de edición, Alfaguara, y la presencia de la temática de la memoria infantil y la de la dictadura. Singularidad, es decir, el objetivo primordial de toda entrada en la literatura y en el intrincado terreno de la novela contemporánea. La obra va más allá de cualquier temática previsible o de cualquier circuito editorial formateante.

El rasgo mayor de esa singularidad quizás esté en una coherencia que no se sitúa en las ceremonias de la fundación ni en la exposición de posibles (posibles que, supuestamente, podrían dar lugar, luego, a una obra), sino en la búsqueda de una manera, un tono, un gesto de expansión de rupturas narrativas, de silencios y sobreentendidos. Sin lugar a dudas, el trabajo estilístico y constructivo, así como las proliferantes referencias literarias que recorren sus relatos, hacen de Zambra un escritor "serio", inscrito en exigentes tradiciones de la literatura moderna. De lo que se trata en él es de entrar "de a poco", escribiendo y reescribiendo situaciones e historias similares. O sea que la transición entre el mundo y el texto (o, claro, entre la poesía y la narración), que Calvino pensaba como un lugar problemático (Calvino 2006), se hace a la vez con un recurso al formalismo, a una escritura parca y a una distancia lúcida. En contrapunto, citemos lo que le pasa al escritor ficticio que aparece en *Si una noche de invierno un viajero*:

En la pared de enfrente de mi mesa he colgado un póster que me han regalado. Está el perrito Snoopy sentado ante la máquina de escribir y en la nubecita se lee la frase:

“Era una noche oscura y tormentosa...”. Cada vez que me siento aquí leo “Era una noche oscura y tormentosa...” y la impersonalidad de ese íncipit parece abrir el paso de un mundo a otro, del tiempo y del espacio de aquí y ahora al tiempo y el espacio de la página escrita; siento la exaltación de un comienzo al que podrán seguir desarrollos múltiples, inagotables; me convenzo de que no hay nada mejor que un inicio convencional, que un principio del que se pueda esperar todo y nada; y me doy también cuenta de que ese perro mitómano nunca logrará añadir a las seis primeras palabras otras seis u otras doce sin romper el encanto. La facilidad de la entrada en otro mundo es una ilusión: uno se lanza a escribir anticipándose a la felicidad de una futura lectura y el vacío se abre sobre el papel en blanco (180).

Así, los comienzos tradicionales son considerados, en Calvino y –veremos– en Zambra, como atributos de personajes de historietas y de una literatura estereotipada (un hipotético Snoopy escritor). De lo que se trata es de estar sentado frente al comienzo convencional, siendo escéptico respecto de su supuesta productividad pero sabiendo, lúcidamente, que no solo hay que elegir una entrada en tono menor, sino una entrada en tanto que lector (leer la tradición, anticiparse a la “felicidad de la futura lectura”), es decir, que la distancia es también la del autor leyendo su texto, poniéndolo en duda, comentándolo, estableciendo puentes y vínculos con otros textos. No es extraño, por tanto, que en las novelas de Zambra abunden escenas y comentarios de lectura (leer es el centro argumental en *Bonsái* y un modo de desenlace en *La vida privada de los árboles*) y que, en paralelo a la escritura de estas tres novelas, Zambra haya publicado una serie de crónicas y ensayos acerca de sus propias lecturas. Algunos de estos textos fueron editados luego bajo el título, a la vez programático y provocativo, de *No leer* (2013). Literatura de negatividad, en alguna medida, pero que no descrea de la posibilidad expresiva de la palabra, ni prolonga una delicuescencia de la forma narrativa; la impotencia parece tener que ver con el lugar ocupado en una filiación imaginaria: el escritor de las postrimerías ya no puede encontrar la voz –en *Formas de volver a casa* el narrador, escritor, afirma esperar una voz: “Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme”– (55).

La coherencia y la exposición de ciertas elecciones narrativas son particularmente visibles en los dos primeros libros, *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, libros que funcionan como dos caras de un solo texto o gesto. Pero inclusive ese díptico inaugural es, como dijimos, una especie de borrador o de amague previo a lo que Zambra llama su “novela-novela”, un texto “en serio”, por tanto, en contrapunto a la brevedad de las dos anteriores, brevedad a menudo comentada irónicamente (“¿Tú escribes novelas, esas novelas de capítulos cortos, de cuarenta páginas, que están de moda?”, le pregunta Gazmurri, escritor conocido, al protagonista de *Bonsái*) (64). El “verdadero” inicio de Zambra sería, por tanto, el tercer libro –o el quinto, si tomamos en cuenta los dos libros de poemas que lo preceden, *Bahía inútil* (1998) y *Mudanza* (2003)–. Nótese que la brevedad en Zambra no es rapidez, al contrario. Sus textos son condensados de historias y ofrecen

varios planos de lectura: lo escueto, lo lacónico, se inscriben, más bien, en una doble tradición hecha de intensidad y ritmo –la poesía– y en la de una escritura hiperconsciente, crítica, que afirma y borra al mismo tiempo. Es por supuesto prematuro afirmar que *Formas de volver a casa* es una especie de “desenlace” y que los relatos futuros de Zambra abrirán nuevos caminos, pero dentro de la dinámica de la obra se trata de empezar a escribir desde borradores imaginarios, tachados y retornos, esbozos y lecturas, silencios y eventualidades, antes de llegar a una forma más compleja y más amplia que las precedentes.

Por tanto, y para terminar esta exposición de características que serán analizadas en lo que sigue, señalemos que el conjunto plantea a su manera la posición del escritor ante el pasado: a la vez el pasado literario, la biblioteca, la tradición que atraviesa por todas partes los textos, pero también el escritor que llegó después, que recibe parcialmente una experiencia trágica, que intenta definir una posición personal ante el monumento memorial que constituye la dictadura con sus relatos, sus héroes, sus dramas.

### 3. Un bonsái de novela: forma

Cuatro grandes elecciones y líneas temáticas acompañan los principios narrativos de Zambra. Un despliegue de escenas de lectura y de referencias librescas (empezar desde lo leído: el origen está en la biblioteca); una representación de peripecias, percepciones y recuerdos de infancia (empezar volviendo al pasado: el origen está en el retorno); una afirmación a la vez conflictiva y desencantada de cierta pertenencia generacional, de cierta especificidad al respecto (empezar en relación con los padres, a pesar de los padres: el origen está en la filiación); una amplia gama de recursos meta-narrativos distanciadores (representaciones de la escritura, intervenciones de autor, exposición del artificio), cuyo ejemplo dominante es la analogía entre la novela proyectada y un bonsái (empezar desde la metáfora, empezar desde la poesía: el origen está en la forma).

El bonsái: esa miniatura de árbol o de un paisaje rocoso con árboles es, en varias culturas orientales, un modo de representación del mundo –una miniaturización del cosmos–, representación con connotaciones espirituales. Se trata entonces de un símbolo de dominio de la naturaleza (*bonsái* en chino se dice *pénjing*, “paisaje en maceta”, nos informa, oportunamente, Wikipedia) y también de un objeto de arte, a la vez en el sentido de la estética y de la artesanía (de una habilidad, de una paciencia, de una sabiduría que incorpora una cuidadosa utilización del tiempo en su realización). Es la naturaleza transformada en imagen, en forma, en materialización de una intervención humana. Bonsái: un verdadero árbol que es, empero, un artificio. Algo minúsculo que es y no es, que tiene una autonomía y que recuerda, al mismo tiempo, la maravilla del mundo vegetal. Es, dice Zambra, un árbol abreviado a la fuerza, “por el capricho de la poda” (2007a).

Este es el referente que elige movilizar Zambra en una metáfora continuada y polisémica, tanto de la creación como del paso en sí del mundo al texto, de la vivencia al artificio (“Cuidar un bonsái es como escribir, piensa Julio. Escribir es como cuidar un bonsái...” (2006 87). El bonsái no solo aparece

en el título de la primera novela y en una alusión lateral en el de la segunda (los árboles), sino que ocupa el centro de una repetida ficción de creación en ambos libros (*Bonsái* es la novela que se escribe, *La vida privada...* es el título de varios cuentos que el protagonista narra). Inclusive, como para reafirmar su lugar central en esta fundación, existe una historia acerca de la escritura de la primera novela de Zambra, que gira de manera previsible alrededor de la idea de un bonsái (el relato está incluido en el *blog* personal del escritor y repetido en algunas entrevistas de fácil acceso). Un relato en el que, desde ese significante inicial (un libro intitulado *Bonsái*) y la idea de un conjunto de poemas, él pasa a vislumbrar una historia, una novela:

No quería escribir una novela, sino un resumen de novela. Un bonsái de novela. Borges aconsejaba escribir como si se redactara el resumen de un texto ya escrito. Eso hice, eso intenté hacer: resumir las escenas secundarias de un libro inexistente. 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* (2007a).

Varios aspectos del comienzo se deducen de la superposición de la imagen elegida, de su funcionamiento textual y del relato al respecto. Ante todo, por supuesto, empezar pasando de la poesía a la narración, como por crecimiento a la vez espontáneo y progresivo. En la poesía misma aparecerá el disparador de la narración, impregnando lo que sigue de algunas características venidas del otro tipo de discurso: el ritmo, lo lacónico, la polisemia, el juego con lo no dicho. En *Formas...*: "La prosa me sale rara. No encuentro el humor, la tesitura. Pero suelto algunos endecasílabos de pronto me dejo invadir por ese ritmo" (153).

Una palabra (bonsái) y una imagen, en el sentido icónico del término. La novela incluye el dibujo de un bonsái, en inestable equilibrio, que también ilustra la portada y que tiene una vaga inspiración orientalizante (es un dibujo "a la manera de"). Dibujo como imagen de lo que debe construirse (el escritor vislumbró la historia, de pronto, antes de escribirla, "de pronto la vi"): el bonsái como construcción que se asemeja al dibujo, a partir de novela que se intitula *Bonsái*: un libro que "parece" una novela. Luego, claro está, el minimalismo formalista: esas "escenas secundarias de un libro inexistente"<sup>4</sup>.

La imagen recurrente transforma a la escritura en una poda, una poda que adapta la lengua y el imaginario a una concepción previa, a una reducción como objetivo. En *Bonsái* figura en epígrafe un verso de Gonzalo Millán, poeta admirado: "El dolor se talla y se detalla". Escribir no como acumulación y expansión, sino como eliminación y adaptación a una forma. Las frecuentes escenas de escritura retoman esa característica, de nuevo

---

<sup>4</sup> Cabe recordar al respecto que el uso del significante "cuentos bonsái" es frecuente en la literatura en castellano para referirse a lo que también se ha denominado microrrelatos, microcuentos o es el nombre de varias editoriales que privilegian al objeto-libro, visto como una miniatura de grandes volúmenes.

cercana a la poesía. En *La vida privada...* el protagonista acaba de terminar un libro "muy breve, que sin embargo le tomó varios años escribir", porque acumuló materiales (trescientas páginas), pero luego "fue descartando pasajes como si en lugar de sumar historias quisiera restarlas o borrarlas" (27) (en *Formas*: "Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro") (161).

Este escribir a la vista, este escribir "describiendo", que tiene una amplia resonancia en las tradiciones literarias modernas, se entrevé en el resultado: libros fragmentados, hechos de comentarios y anuncios acerca de la acción, frases breves, sobreentendidos, juegos con las combinaciones y posibilidades que apuntan más a una ficha sintética que a una narración en expansión. En América Latina hay varios ejemplos de esa tendencia, como la célebre parquedad de Rulfo, la llamada "escritura blanca" de Antonio Di Benedetto o la sobriedad de un Julio Ramón Ribeyro que afirmaba: "Una novela no es como una flor que crece sino como un ciprés que se talla". Zambra, que cita esta frase en una reseña, comenta: "Desde entonces pienso que escribir es sacar y no agregar. Escritor es el que borra" (2010 21). Idea repetida, problemática y hasta obsesiva: escribir es reducir la masa preexistente hasta dar con la forma, una forma que ya estaba allí. La figura, contraria a la invención, no es ajena a la de la reescritura borgeana (escribir un cuento a partir de toda una enciclopedia), pero sobre todo remite al trabajo de escultura: permitir que nazca, de la piedra, la representación deseada: era el epígrafe de *Bonsái* refiriéndose a la "talla". En todo caso, se postula así la preexistencia de lo que se va a escribir; preexistencia material en la realidad (en el bloque de mármol, en el árbol majestuoso) o en la biblioteca (la novela admirada, esas novelas extensas que son, afirma Zambra, las que le gusta leer) (2010 62). Escribir como reducción y reflejo miniaturizado de la literatura anterior, de la gran literatura.

En ese sentido, más que Rulfo, Di Benedetto, Ribeyro o Borges, el que pareciera funcionar como un "precursor velado" de Zambra es el chileno Adolfo Couve, al que le dedicó algún artículo académico y reseñas críticas. Couve, ese extraño escritor que se convirtió, después de su suicidio en 1998, en lo que Adriana Valdés considera, ya, una leyenda (en el prólogo de la edición de su *Narrativa completa*). Pintor más que autor, escritor de libros mínimos, que no "llegan a tener un lomo", las novelas de Couve son a la vez marginales, anacrónicas o acrónicas, en el sentido en que les dan la espalda a las grandes tendencias de su tiempo (escribe Aira: "Las premisas exigentes del arte de Couve hacen que la única historización a su alcance sea el anacronismo"). Se definen, según afirmaciones de Zambra, por ser "breves, recortadas, violentamente sintéticas"; en ellas "cada uno de sus brevísimos y concentrados capítulos parece querer sustituir unas doscientas páginas de prosa". Novelas construidas a partir del "montaje", con descripciones tan "depuradas, intensas" que hay que "alejar la página para leer". Un escritor que corrige "hasta que duela", hasta que todo quede "reducido a su mínima expresión" (2010 35). De más está decir que en la literatura de Couve y en los modos de leerla que tiene Zambra, hay más que una elección formal, de "estilo" de escritura, digamos. Es una concepción que incluye a la sombra y al silencio junto con la representación, a la negación

y al fracaso junto con la afirmación, un escribir desde la muerte o después de la muerte (lo que hace un personaje de Couve en *Cuando pienso en mi falta de cabeza*). Una forma escueta que incluye tanto una distancia crítica, una forma de "realismo lírico" y un sufrimiento latente. Y de nuevo el bonsái: "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 especie de belleza mutante, deformada, orgullosamente artificial" (*Ibid.*). Las novelas de Couve, análogas a un bonsái: ese es, entonces, el modelo de un comienzo.

Además de la parquedad, además de la relación imagen-escritura, además de la evolución de sus textos desde el control formal a la locura y al suicidio final del escritor, la figura de Couve puede ser leída, desde Zambra, en otros sentidos. El tan llevado y traído anacronismo de Couve se fundamenta en ciertas declaraciones de intención, de temáticas, de recursos estilísticos, de modos de definir personajes y situaciones, que intentan, de manera reducida y escueta, reproducir la "gran novela", es decir, la gran novela francesa del siglo XIX. Poco después de que Cortázar pusiera en escena la ruptura al desorientar la lectura de *Lo prohibido* de Pérez Galdós en el capítulo 34 de *Rayuela*, al mismo tiempo en que pululaban los recursos narrativos Faulknerianos en América Latina, Couve rechazaba los imperativos de su tiempo y los modelos entonces vigentes, volviendo imaginariamente a los "orígenes" o a los ideales de la novela: a ese gran texto, a ese horizonte inalcanzable que, de hecho, es operativo en muchas escrituras modernas (el gran árbol, el mármol noble que encierra la forma deseada). Escribir es lidiar con una perfección imposible, lo que se resuelve exponiendo el camino hacia un ideal y volviendo una y otra vez a los gestos del origen, inicio, proyección hacia el futuro (Starobinski, Barthes). No se trata de prolongar una retórica realista (ni el espejo a lo largo del camino, ni el cientificismo de la literatura a la Zola, ni *La comedia humana*: se trata más bien de *La comedia del arte*, título de una novela suya), sino de escribir a partir de la pérdida y la nostalgia de una forma inalcanzable. Escribir en una tonalidad de perfecto artificio que suena como experimentación, parodia o literatura de segundo grado; y, en muchas páginas, más cercana al costumbrismo y al folletín hispánico o latinoamericano que a la narrativa francesa del siglo XIX.

El intento de Couve, según las lecturas de Zambra o de Adriana Valdés, evoluciona hacia un onirismo, una deconstrucción, un desorden, pero implica que escribir es disponer restos (una novela ficticia que aparece en *Bonsái*, escrita por un novelista exitoso, se intitula así: *Sobras*), es proponer imágenes, formas, esquemas, esbozos, borradores, que recuerden a los textos fundadores, a los textos admirados, a los textos profusamente leídos en las ficciones de Zambra (en particular, una *Madame Bovary* varias veces citada). Un pasado, glorioso, sirve entonces para situarse, para situarse en un lugar excéntrico, frente a los maestros y páginas dominantes en ese período. El gesto de Couve es paradójicamente borgeano, ya que la reducción de la gran novela a una repetición sintética lleva las marcas vanguardistas de un Pierre Menard; la lectura de Zambra parece, voluntariamente, asociar entonces dos tradiciones disímiles: el oxímoron de la negatividad original, de la repetición creativa (Borges) y la melancólica imitación, en otro tiempo, en otro espacio, de lo admirado. Escribir es, ante todo, extraerse de su

tiempo. También, frente a la figura del escritor dominante y central que es Gazmuri en *Bonsái*, ser escritor es, como Couve, estar en otra parte (lo que se materializa en el lugar de residencia elegido, el balneario decadente que era Cartagena), no llegar del todo a afirmar una identidad fluctuante entre pintura y escritura, empezar por la lógica implacable de un supuesto modelo realista y terminar en un montaje asimétrico de fantasías que suenan a la vez surrealistas y kafkianas.

De Couve a Zambra: entrar por la forma, entrar por lo discreto y mínimo. Retomar un pasado convertido en miniatura, citándolo en diminutos rasgos narrativos. Lo menor se define primero así: escribir la parte visible de una novela inexistente, según el canónico ejemplo de Borges. Eludir la solemnidad del comienzo eligiendo una puerta lateral, un espejo reductor, un discurso distanciado, dudoso y modesto. Preferir el boceto al árbol y la alusión al bosque. Pero también, exponer el artesanado, el cuidado, el detallismo: la forma. En cierta medida, empezar sin empezar del todo, dejando para después la escritura del gran relato, pero disponiendo una potencialidad de sentidos que apunten hacia la Obra sin intentar realizarla.

#### **4. Yo iba a ser un recuerdo cuando grande: memoria**

Esta escritura menor tiene que ver con una motivación progresivamente enunciada: la carencia, el vacío, la pérdida, todo lo cual motiva e impide, al mismo tiempo, la palabra satisfactoria. Zambra gira, lo vimos, alrededor de una fragmentación sin totalidad posible. Por tanto, un dispositivo temporal rige el proceso de creación; desde el ahora de la enunciación se recuerdan pasados. Por ejemplo, una relación amorosa juvenil, que termina mal: "Esta es una historia liviana que se pone pesada", afirma el narrador de *Bonsái* (25), en este caso el paso de la juventud despreocupada y de los amores casuales a la separación, a la droga, al fracaso, al suicidio de Emilia, la mujer que se amó. La ligereza del comienzo tropieza con los dramas y los recuerdos dolorosos de la vida adulta.

La doble perspectiva es mucho más visible en *La vida privada...*, una novela construida alrededor de un presente de espera, eje del argumento. Julián, encerrado en su departamento con Daniela, la hija de Verónica, su compañera, espera el regreso de la mujer durante toda una noche. Es una historia de amor pero también de pérdida –Verónica no vuelve, no volverá–. La novela es ese presente, presente neutro, rutinario. La novela dura lo que dura la espera: "Cuando ella regrese, la novela se acaba" (16), afirma la voz del siempre presente narrador-escritor, comentando el relato. Un poco como en otra novela de comienzos, *El pozo* de Onetti: el encierro de un personaje alrededor de una circunstancia levemente inquietante (la falta de cigarrillos en Onetti, la ausencia/espera de la mujer en Zambra) y algunas fantasías, recuerdos, retornos, que la ansiedad y el vacío producen entonces; la espera, la carencia, desencadenan historias. Historias de árboles narradas a Daniela, evocaciones del pasado personal o en común con Verónica, proyecciones hacia una Daniela adulta: los relatos proliferan a partir de un tiempo distendido, sin contenido, sin acontecimientos. Al presente neutro y expectante se lo intenta poblar, sin grandes resultados: se dirá de Daniela adulta que

“no tiene recuerdos de infancia” (102)<sup>5</sup>. Al final, a modo de desenlace, y teniendo en cuenta de que Verónica no llega –sin que se sepa por qué–, el personaje decide el paso a otro tiempo: “hace menos de una hora Julián decidió que el futuro debía comenzar”. La vida sin Verónica empieza. Lo que estaba por venir, el duelo, la pérdida, pero también la literatura, se ponen en marcha. Julián se ha convertido, de alguna manera, en padre durante esa noche. Ese es el desenlace, el paso del presente al futuro, y no lo que le sucedió realmente a Verónica.

También centrada en un presente de escritura (en él se termina de romper con una mujer amada, Eme) y un recuerdo convocado (la niñez), *Formas...* empieza por un perderse y un retornar imaginariamente a la casa de la infancia. La infancia: el recurso supremo del comienzo, de la delimitación de un imaginario, de una palabra, de una sensibilidad y una percepción, de una singularidad literaria. Perder el camino de vuelta, irse (“Me fui de casa a fines del 95”, leemos en el tercer capítulo) (87), y por fin regresar, regresar a partir de elecciones formales (la novela, las novelas son “formas de volver”) para interrogar al yo niño en donde todo empieza, al yo niño que es el escritor del futuro. Zambra actualiza el recurso que asocia la infancia y la literatura, convocando los valores de ese tipo de relato en tanto que condensado de lo literario, de la experiencia, del descubrimiento y construcción de un mundo: primera vez, visión sesgada de los adultos y de la sociedad, imaginario mezclado con realidad, invención como inserción en el grupo humano, iniciación a secretos y promesas de futuro.

Pero en esa infancia no hay experiencia: la que cuenta es siempre la de los otros. En el retorno al pasado, lo que sucede, lo que hay para recordar, es lo que le pasa al vecino, lo que le pasó a Claudia, la niña mayor que se vuelve cómplice e iniciadora, con la que lo va a unir un tipo peculiar de amor, “un amor al recuerdo” (en un ambiente y relación semejantes a otra amistad infantil, la de una novela de Couve, *El pasaje*). Por fin, va a surgir una revisión conflictiva del pasado, porque no es el de ellos: él, ella, son, en la novela, “personajes secundarios”. La historia es la de los padres, la de los otros, la de desapariciones, muertes y clandestinidades. Los niños, esos niños, esa generación de hijos, no son tan importantes: no son los protagonistas de la historia. Al oír este recuerdo, el narrador piensa:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de

---

<sup>5</sup> La frase retoma uno de los epígrafes de la novela, el íncipit del libro de Georges Perec, *W o los recuerdos de infancia*, el más célebre ejemplo de un libro de memoria traumatizada, entre el horror de la historia y la falta de experiencias en ella.

barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (56).

La oposición generacional, esta ausencia de experiencia y de protagonismo, es esencial en la novela y puede ampliarse, en su funcionamiento y en sus valores, a muchos otros niveles, en particular a lo que explica el surgimiento de la escritura y al tipo de relación con el pasado literario. La estructura en sí del libro refleja el principio de un narrador protagonista que es "personaje secundario" (es el título del primer capítulo: "Personajes secundarios") y que intenta confrontar la "literatura de los padres" a la "literatura de los hijos" (los de los dos capítulos siguientes). El recuerdo, o la falta de recuerdo, la imposibilidad de apropiarse de la historia, son tanto generacionales, memoriales, como literarios. "Yo iba a ser un recuerdo cuando grande", afirma en un momento dado el narrador (64). Ser hijo, ser personaje secundario, llegar después, esa es la figura de escritor que domina en Zambra, inscribiendo sus comienzos en una problemática edípica e histórica al mismo tiempo, lo que se condensa en lo que él denomina "un chiste", en el que le dice al padre que, cuando grande, quiere ser un personaje secundario "porque la novela es tuya" (74). Ante las dificultades de una herencia, hay que escribir de nuevo la historia (Freud citaba a Goethe para expresarlo: "Lo que has heredado de tus padres / adquiérela para poseerlo") (Castro 185), apropiándose al hacer de un pasado traumatizante una memoria propia. Entrar en escritura es reelaborar los relatos preexistentes y transformar sus efectos, ya que no se puede remontar el pasado y cambiar las causas, es decir, los orígenes del sujeto. Comenzar: pasar de ser un personaje secundario (un lector) a ser protagonista (un escritor).

Los hijos hacen preguntas entonces ("la década de los noventa fue el tiempo de las preguntas") (115), no para saber sino para "llenar un vacío"; se enfrentan con padres que exponen estereotipos nostálgicos respecto de Pinochet o acerca de los "terroristas", se interrogan por la imposición de una memoria (ver ciertas imágenes de *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán es, le afirmaban en la escuela cuando el protagonista era niño, "más importante que aprender las tablas de multiplicar") (66) o se oponen a la obligación de la nostalgia:

### **Pero estoy contra la nostalgia**

No, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos (62).

Lo actual, en Zambra, es esta memoria obligatoria y esta celebración mentirosa: una unión hueca, falsa, con el pasado (de la que forman parte, también, las complicidades culpables con Pinochet o la reivindicación blanda de su figura). De alguna manera, para poder construir la "literatura de los hijos", hay que decidir, como Julián en *La vida privada...*, que el futuro está comenzando.

Pero escribir una literatura de pertenencia también supone, como termina haciéndolo Percec en su autobiografía *W o los recuerdos de infancia*, recorrer una y otra vez la carencia de recuerdos, esa infancia neutra, a manera de construir a partir de ella un relato, más o menos inventado, más o menos fidedigno, pero propio. Empezar es poder pasar de una novela a otra, de la de los padres a la de los hijos. O, como lo afirma Claudia: "el pasado nunca deja de doler, pero podemos ayudarlo a encontrar un lugar distinto" (113). Ese lugar es narrativo, como lo es la ficción que hace en *La vida privada...* de Daniela –la niña cuya madre quizás acaba de desaparecer para siempre–, una adulta: el futuro es un relato. En este sentido, y no solo en el de un desarrollo desde una novela escueta y formalista a otra que se afirma de manera más claramente "novelesca", se puede leer *Formas...* como el lugar que enuncia, que afirma lo velado o presupuesto en los libros anteriores. En un momento dado, en *La vida privada...*, el personaje piensa en la posibilidad de narrar vidas, como la de su infancia, su vida de infancia en 1984: "En vez de hacer literatura debería haberse hundido en los espejos familiares" (70). Es lo que hará en la novela siguiente, aunque por el momento afirme: "No es que quiera escribir esa historia. No es un proyecto. Más bien desea haberla escrito hace años y poder leerla ahora" (70). A la dificultad de empezar se la evita, otra vez, con la fantasía: la de un libro quimérico, la de un libro ya escrito, la de un libro que se resume y no que se enuncia. Porque, ¿cómo escribir la novela siguiente, la novela del futuro, si se es un personaje secundario?: esa es la pregunta de los principios de Zambra. Pregunta que se prolonga en *No leer*:

¿Qué se hace con los libros escritos por el padre?  
¿Solamente leerlos y aceptarlos?... Es necesario leer esos libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia (2010 27).

Afirmación incluida en una reseña del libro de Pilar Donoso. Allí escribe que el libro de la hija le interesa mucho más que las novelas de su padre, por razones generacionales: "...quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia" (2010 28).

Tenemos entonces una articulación singular entre una posición ante la literatura, una exposición de las posibilidades, las impotencias, las elecciones de una entrada en la novela, y una experiencia generacional o una conciencia generacional, obsesivamente enunciadas. "Es la historia de mi generación" afirma el narrador de *Formas* (96), con una idea que Zambra retoma sistemáticamente en sus reseñas y textos críticos, tanto en relación con la experiencia chilena ("Quiénes nacimos durante los primeros años de la dictadura vivimos solamente el día de la larga noche que narra *Lumpérica*"), como en una simple idea de pertenencia ("Mi generación fue la última que escribió y recibió cartas"; "Somos la generación Ercilla") (2010 41, 50, 59). La concepción de la literatura, las coordenadas de una entrada en la novela, son el resultado de una situación generacional. O la representación de la

experiencia y memoria chilenas en tanto que "literaturas" (la de los padres, la de los hijos) hacen de la historia política una prolongación del relato que comienza<sup>6</sup>.

## 5. Leer es cubrirse la cara: literatura

Ante ese pasado inasible, ante la experiencia faltante, se expone con pasión otro pasado entonces: el de la literatura. La obra de Zambra es una obra de biblioteca, una biblioteca sacralizada: en un cuento de tono autobiográfico, "Mis documentos" (título que debe entenderse tanto en relación con la carpeta de una computadora como con una ficha de identidad), el narrador afirma que abandonó la creencia en Dios para reemplazarla por una creencia "ingenua, intensa y absoluta, en la literatura" (2014a 24). Muchas anécdotas al respecto aparecen en las reseñas de *No leer*: deslumbramiento, pasión, adhesión a lo leído, junto con historias de libros y fetichismo por el objeto. En la ficción, la lectura determina la primera historia que se narra, la relación amorosa entre Julio y Emilia en *Bonsái*: el pasado de los personajes, su definición, los devaneos del amor y del deseo, se cristalizan en lo leído. Lo que leyeron o no leyeron, lo que se disponen a leer juntos ("El amor es aprender a leer lo mismo") (26) o lo que se prometen releer siempre (38), sabiendo que no es cierto. Más precisamente, las lecturas de Proust, Flaubert, Onetti, Cioran, Kafka, Perec, Schwob, Mishima, son el preámbulo de la sexualidad (la lectura excita, "calienta" dicen los personajes) (33); y en la lectura también yacen los presagios del final del amor (un cuento de Macedonio Fernández, "Tantalia", en el que una relación sentimental está asociada al crecimiento de una planta, anuncia la ruptura) (32-34). Separarse es dejar el libro abierto, en alguna medida inacabado (amor imposible, obra ideal). La lectura se amplía, progresivamente, al propio texto: Eme se niega a leer el comienzo de la novela que escribe el protagonista en *Formas...* (no querer leer es no querer volver al amor) y en *La vida privada...* el protagonista lee en voz alta el libro que escribió, o imagina a Daniela, ya adulta, leyendo ese mismo libro.

Algunos comentarios al respecto. Por lo pronto, al pasado literario, a las "otras" experiencias, se las convoca como sostén frente a la ausencia de la experiencia propia: la gran literatura contra la "literatura de los padres". La posición en la lectura es a la vez vital y selectiva; constantemente, se juzga, clasifica, jerarquiza: es un terreno de enfrentamientos. Las reseñas de Zambra pueden ser agresivas ("yo adhería a otra clase de literatura") (2010 10): es una cuestión de principios a los que se "adhiera". Una referencia permanente al valor que culmina con el ensayo "No leer" en el libro homónimo; allí se afirma de que hay libros que merecen la lectura y otros no: el placer de no leer a los autores que no interesan (que no "calientan") o inclusive que se desprecia ("En los últimos años he experimentado innumerables veces la

---

<sup>6</sup> Esta problemática es uno de los grandes fenómenos culturales de los últimos diez años, tanto en Chile como en Argentina, con lo que se ha denominado la "literatura de los hijos", es decir, la producción de generaciones que no vivieron las dictaduras siendo adultos y que empiezan a producir textos que desplazan o discuten los discursos memoriales heredados. El fenómeno también concierne el teatro (compañía chilena La Resentida, la puesta *Mi vida después* de Lola Arias, en ambos países).

felicidad de no leer algunos libros”) (56). O preferir leer el libro de la hija y no los del padre, como en el ejemplo de los Donoso. La posición es la de reconfigurar la historia literaria y las jerarquías, con la autoridad que da esa experiencia de lectura y la creencia en principios sólidos. No una posición de *tabula rasa*, muy por el contrario, pero sí una posición de enfrentamiento afirmativo, delimitativo, selectivo.

Ese enfrentamiento, resumido en la dicotomía literatura de los padres/literatura de los hijos, está ilustrado en una anécdota de *Bonsái*, que es la primera de varias ficciones acerca de la creación. Gazmurri, el escritor exitoso, le propone al protagonista pasar en limpio su última novela, lo que crea en Julio grandes expectativas. Sin embargo, Gazmurri no se interesa en él, el encuentro entre ambos gira alrededor de un enfrentamiento generacional (“Los jóvenes como tú se acercan a los viejos porque les gusta que seamos viejos”, afirma el escritor) y desemboca en una transacción fracasada. En vez de la transmisión posible que se sugiere en la charla (transmisión un poco vampírica, ya que Gazmurri también opina que “los viejos somos débiles y necesitamos no solo los halagos de los jóvenes, [...] necesitamos, en el fondo, de su sangre”) (65), es una empleada de una gran editorial española (Planeta) la que va a transcribir el texto, por menos de la mitad del precio que pedía Julio. La relación es así ambivalente (identificación, hostilidad, atracción, censura). En consecuencia del episodio, Julio va a escribir él mismo la supuesta novela de Gazmurri y pasarla a máquina (76).

Escribir es, primero, transcribir, imaginariamente, el cuaderno de un escritor reconocido, admirado y exitoso –y en caso de necesidad, inventarlo–. En este comienzo, siempre hay otro libro presente, un libro fantaseado, el que no se escribe, o el que se escribe pero que no pertenece al que escribe, más trascendente y deseado que el propio libro. No se trata de escribir una novela, sino de retomar la novela de los padres, pasarla en limpio. Ser así un lector, un escriba, un personaje secundario. Empezar siendo lector (en *Formas...*: “Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla”) (66), antes de tomar la palabra (pasar de los personajes “autoficticios” de las dos primeras novelas al “yo” de la tercera y a las límpidas historias autobiográficas incluidas en *Mis documentos*). Escribir en los márgenes de la novela de los padres, transcribir corrigiendo, saturarla de comentarios y agregados. Literatura edípica, o comienzos edípicos entonces, pero un edipo generacional, un edipo nacional, podría decirse.

Estas anécdotas giran alrededor de la necesidad de encontrar una voz (retomando un fragmento de Coetzee citado por Zambra: “Tengo que encontrar mis propias palabras, que sean mías”) (2010 68). En esa palabra estará la experiencia, estará la pertenencia, está el “dar la cara”, la cara propia, singular, que en la lectura se disimula. Lograr hacerlo es resolver e interiorizar una aporía: respetar su deseo, seguir el “llamado” de la literatura, pero aceptar, al mismo tiempo, la imposibilidad de esa palabra absoluta, del libro pleno, del ideal de escritor que se hace trizas frente a la realidad de lo que se escribe. Así puede interpretarse el epígrafe de Romain Gary incluido en *Formas...*: “En lugar de gritar, escribo libros”. Si en el contexto del período de postdictadura de la novela, la frase parece aludir al trabajo literario con la memoria y el trauma, resituada en la autobiografía del

francés (*La promesa del alba*), su sentido cambia, o se amplía, apuntando a una toma de conciencia respecto de limitaciones de la escritura e imposibilidades edípicas<sup>7</sup>.

Los libros se escriben, no para ocupar el lugar del absoluto entrevisto, de la expresión plena y luminosa (como lo intenta *La novela luminosa* de Mario Levrero), sino como simulacro, reemplazo, consuelo tramposo. La modestia y el tono menor de la entrada en literatura de Zambra debe leerse junto con esa proyección, con esa ambición, a la vez utópica y descreída, hacia un libro total que no se podrá escribir; leerse desde el deseo de literatura, la pasión de literatura, que se entremezclan y superponen con conflictos generacionales, ambivalencias edípicas, dispositivos que afirman negando y que susurran antes de tomar la palabra.

Esa es la condición para poder escribir, para ver crecer su bonsái. Situarse en un margen, como Couve, que es en Zambra un margen generacional, el de un escritor anacrónico, no por transgresivo, sino por secundario, sin rasgos definidos. Por tanto, hay que exponerse, contarse, mostrarse, construirse, “transformarse él mismo en una obra de arte” (Zambra 2001 117), dando por fin la cara. Un escritor que llega tarde a la historia de la literatura o a la historia de los chilenos y que empieza mirando atrás: a las otras obras, a la infancia, al pasado nacional. Un pasado ajeno, opresivo, anulador, pero también un pasado amado, deseado, exaltante. En ese intersticio se pasa de la página en blanco a la escritura, de un “bonsái de novela” a una “novela-novela”, de una filiación impuesta a una identidad elegida.

Después, en *Mis documentos* (2014a), Zambra fabrica algo así como un poliedro de la memoria, de la propia memoria y de memorias ficticias: una y otra vez, fragmentos del pasado cobran forma, encuentran las palabras para ser dichos, en un tono a la vez firme y ligero, sin que los dispositivos metanarrativos impliquen desconfianza, imposibilidad o necesidad de refugiarse en un tono menor. O, mejor, el libro empieza por una prolongación leve de las novelas anteriores, y se afirma progresivamente en una posición de narración segura, compleja pero límpida, ampliando y variando las temáticas ya presentes (la memoria, los fracasos amorosos), con guiños frecuentes a lo ya publicado. Una señal al respecto: si en *La vida privada...* se citaba directa e indirectamente al Perec confrontado al vacío del pasado traumático (“No tengo recuerdos de infancia”), en el relato “Instituto Nacional”, dedicado a las experiencias en el secundario (99-114), se parafrasea otro libro de Perec,

---

<sup>7</sup> De lo que se trata allí es de una experiencia infantil transformadora, una de esas anécdotas de “revelación” de la escritura que pululan en los relatos de niñez de escritores. La experiencia es la de la revelación de lo “absoluto”, un absoluto que deja una marca, como una mordida, como la ausencia de alguien. El niño siente lo que Gary llamará más tarde las “raíces del cielo”. Un día, ese día, sentado en el medio de las ortigas, el niño Romain hace esfuerzos titánicos de imaginación, intentando encontrar algo que esté a la altura de su “extraña necesidad”, pero nada es digno de su madre, de su amor, de todo lo que querría darle a esa mujer. Acababa de visitarlo el gusto por el *chef-d’oeuvre* que ya no lo iba a abandonar. Pero ese gusto es imposible de satisfacer, constata el escritor: el hombre solo finge dar una respuesta a lo que no es más que una trágica interpelación. Por tanto, el niño, desilusionado, se pone a gritar de cólera, de miedo y de sorpresa. Es entonces cuando Romain Gary afirma que terminó por aceptar las cosas como eran y que ahora escribe libros, en vez de gritar (125).

*Me acuerdo* (y/o el de su modelo, *I remember* de Joe Brainard). En ese libro, contrapunto evidente de *W o recuerdo de infancia*, el autor enumera 480 recuerdos (comenzados siempre por el sintagma "Me acuerdo"), hechos mínimos de su infancia y adolescencia, detalles precisos aunque sin importancia, que producen un efecto fuerte de realismo o de correspondencia con una experiencia vivida, justamente por su precisión. Esos recuerdos tienen una dimensión generacional compartida (marcas, publicidades, músicas de época, películas, etc.), que Perec acentúa dejando, *ex profeso*, una página en blanco para que el lector escriba sus propias evocaciones al final del libro. O sea, de la carencia a la hipermemoria, de la memoria como ficción incierta a la memoria como función documental transmitida. Zambra, en su relato, retoma el procedimiento, llegando solo a 40 rememoraciones (ante todo de personajes), pero el gesto es significativo. Pasamos de la ausencia previa de recuerdos a su expansión; a la recuperación se la subraya, hasta el alarde. Zambra escribe, sin obstáculos, la "literatura de los hijos", que tan conflictivamente se percibía antes. Y también, Zambra escribe en nombre de muchos, para una generación del Instituto Nacional (un colegio de élite) y, más ampliamente, para toda su generación. La ambición de lo mínimo, visible en los primeros textos, ahora es una palabra clara, asumiendo la falta de heroicidad de vidas y peripecias, pero sin renunciar a la potencia narrativa.

Es imposible prever, imaginar, cómo va a progresar la producción de Zambra, aunque pueda pensarse que los ecos, autocitas, espejeos entre el yo biográfico y los personajes, van a prolongarse, así como se prolongan los dispositivos formales en *Facsimil*. En todo caso la "legibilidad", cada vez mayor de sus relatos, puede acentuarse o no. El terreno autobiográfico y generacional puede prolongarse o no. Sea como fuere, el paso a una identidad elegida, el arreglo de cuentas con la generación precedente, los frenos que imponían una entrada marginal, menor, camuflada, en la literatura, ya fueron escritos, discutidos, ficcionalizados. Forman parte de las coordenadas de un comienzo, de un zócalo establecido: son un principio. Leemos en el último párrafo del cuento "Mis documentos":

Mi padre era un computador, mi madre una máquina de escribir.

Yo era un cuaderno vacío y ahora soy un libro (2014a 28).

Ahora hay un libro, hay varios libros: ya no se trata de llenar una página en blanco ni escribir el primer tomo de la propia literatura. Los comienzos están terminados.

## Obras citadas

- Aira, César. "ADOLFO COUVE. Narrativa completa: 'Cuentos de fantasmas'". "Artes y Letras" de *El Mercurio*, 1 de Junio 2003. URL: <http://www.lettras.s5.com>
- Barthes, Roland. *La préparation du roman I et II*. París: Seuil, 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*, México: FCE, 2000.
- Calvino, Italo. "Commencer et finir". *Leçons américaines*. París: Seuil, 2006. 123-145.

- \_\_\_\_\_. *Si una noche de invierno*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Castells, Manuel. *La société en réseau*. París: Fayard, 1999.
- Castro, Sylvia de. "Causa y determinación del sujeto". *Tiempo y memoria. La experiencia de lo temporal en el mundo moderno*, Juan Manuel Ruiz Jiménez (ed.). *Eidós. Revista de filosofía de la Universidad del Norte* Nº 24, Barranquilla, Colombia. 72-187. URL: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos>
- Couve, Adolfo. *Narrativa completa*. Santiago: Seix Barral, 2003.
- Del Lungo, Andrea. *L'incipit romanesque*. París: Seuil, 2003.
- Freud, Sigmund. "El poeta y los sueños diurnos". *Obras completas* tomo 2. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 1343-1349.
- Gary, Romain. *La promesa del alba*. Barcelona: Debolsillo, 2014.
- Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. París: Seuil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Régimes d'historicité et présentisme*. conferencia en línea s/f. URL: <https://vimeo.com/22751134>
- Premat, Julio. "Fin de los tiempos, comienzos de la literatura". *Tiempo y memoria. La experiencia de lo temporal en el mundo moderno*, Juan Manuel Ruiz Jiménez (ed.). *Eidós. Revista de filosofía de la Universidad del Norte* Nº 24 (2015). Barranquilla, Colombia. 104-123 URL: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos>
- \_\_\_\_\_. *Erase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: UNTREF, 2016 (en prensa).
- Perec, Georges. *W o los recuerdos de infancia*. Palencia: Menoscuarto, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Me acuerdo*, Córdoba: Berenice, 2006.
- Rosa, Hartmut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. París: La Découverte, 2013.
- Ruffel, Lionel. "Inactualité du contemporanéisme littéraire". *L'inactualité. La littérature est-elle de son temps?* Gilles Bonnet (ed.). París: Hermann, 2013. 197-204.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention & method*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Starobinski, Jean. "La perfection, le chemin, l'origine". *Starobinski en mouvement*, Murielle Gagnebin y Christine Savinel (eds.). Seyssel: Champ Vallon, 2001. 471-492.
- Zambra, Alejandro. "El desorden de Adolfo Couve". *Revista chilena de literatura* Nº 58 (2001). URL: <http://www.memoriachilena.cl>
- \_\_\_\_\_. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Árboles cerrados. A propósito de *Bonsái*". 2007a. URL: <http://www.alejandrozambra.com>
- \_\_\_\_\_. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *No leer*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Mis documentos*. Barcelona: Anagrama, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *Facsimil*. Santiago: Hueders, 2014b.