

La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra¹

The Consciousness of Laughing at Oneself: Metafiction and Parody in *Bonsái* of Alejandro Zambra

Por Macarena Silva C.

Pontificia Universidad Católica de Chile
mpsilvac@uc.cl

En este artículo se analiza la metaficción y la apropiación de la literatura que se realiza en la novela *Bonsái* de Alejandro Zambra. Ambas estrategias parodian ciertos tópicos literarios que son trasladados desde el París del siglo XIX a Santiago de finales del siglo XX. Además, ellas evidencian el fracaso de la idea de que la literatura completa y enriquece la vida de quienes la leen. En *Bonsái* se enfatizan los procesos de escritura por sobre los tipos definidos de situaciones y personajes.

Palabras clave: ficción, metaficción, autoengaño.

The aim of this article is to analyze the metafiction and appropriation of literature which take place in *Bonsái*, by Alejandro Zambra. Both strategies parody several literary topics which are shifted from nineteenth century Paris to Santiago (Chile) at the end of the twentieth century. Besides, these strategies substantiate the failure of the notion that literature completes and enriches the life of its readers. In Zambra's novel the writing processes are emphasized to the detriment of clear-cut events and characters.

Keywords: metafiction, parody, self-deception.

Fecha de recepción: 4 de agosto 2006
Fecha de aceptación: 3 de julio de 2007

¹ Este trabajo es parte del Proyecto Fondecyt 105005 "Memorias del 2000: narrativa chilena y globalización" a cargo de la profesora Rubí Carreño.

Cuando los lectores de la revista *Cormorán*, editada por Germán Marín y Enrique Lihn entre 1969 y 1971 bajo el sello de la Editorial Universitaria enviaban excitadas cartas en respuesta a la polémica columna de Monsieur Pompier, no sospechaban que tras esa firma se escondía un personaje apócrifo que comenzó como caricatura y finalizó encontrando lugar en la vida real de uno de sus creadores. Suerte de alter ego de Lihn, Gerardo de Pompier nació con un afán paródico que buscaba desarticular los discursos concernientes a las más diversas situaciones políticas y socioculturales del Chile de esa época, pero que además sirvió al poeta para poner en escena uno de los temas centrales de su escritura, la relación entre sujeto literario y el autor y la transformación del uno en el otro, viceversa incluido. Si el Autor Desconocido –como lo tildaban por ese entonces los medios– tomó el púlpito y la voz de Enrique Lihn para aparecer en escena a la mitad de un *happening* en el Instituto Chileno Norteamericano de Cultura el año 77, será el poeta quien terminará por apoderarse del sombrero, la levita, los bigotes y la pose de su personaje, a quien tiempo después deberá despedir en un solemne y pomposo discurso funerario.

La alusión a este poeta chileno, hoy todo un personaje en las letras nacionales, es para referirnos a otro poeta y además crítico literario, Alejandro Zambra (1975), que en su primera novela, *Bonsái* (Anagrama, 2006), problematiza las relaciones entre ficción y realidad desde el recurso literario de la metaficción. La trama es sencilla; se trata de dos estudiantes de literatura, Julio y Emilia, cuyas vidas se van armando acorde a la lectura de diferentes autores, desde Mishima, pasando por Flaubert, Proust y otra serie de nombres conocidos. No obstante, la historia de ambos llega a su fin con la lectura de un cuento de Macedonio Fernández en el que una pareja, que decide cuidar una plantita símbolo de su amor, también decide perderla entre otras iguales; debido al temor que les causa la posible muerte de la planta, con la pérdida también viene el desconsuelo de no poder reencontrarla. Años después Julio escribirá una novela titulada *Bonsái*, en la que un hombre se entera de la muerte de una polola de juventud, y se encierra en su habitación a cuidar uno de estos árboles en miniatura como un homenaje a su amor nunca olvidado.

Bonsái se vuelve escritura de la escritura, la novela que el personaje de ficción escribe pero que llega a las manos de nosotros sus lectores desarticulando los límites convencionales entre lo real y lo ficticio. En ella la metaficción y la apropiación de la literatura que realizan los personajes son estrategias que parodian ciertos tópicos literarios y que evidencian el fracaso de la idea de que la literatura completa y enriquece la existencia de quienes la leen.

La metaficción entendida como la ficción que de modo autoconsciente alude a su condición de artificio, esto es, la que incluye dentro de sí "un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa" (Orejas 32) es una estrategia de la llamada novela posmoderna, novela que según autores como Linda Hutcheon y Néstor García Canclini pone énfasis en los procesos más que en los tipos definidos de situaciones y personajes, desafiando los juicios esencialistas, las certezas y los conceptos de autonomía y trascendencia². La novela metaficticia explora los aspectos formales del texto, cuestionando los códigos del realismo narrativo y llamando la atención al lector sobre su condición de obra ficcional, "revelando las diversas estrategias de las que el autor se sirve en el proceso de la creación literaria" y siendo sus aspectos más destacados "la autoconciencia, la autorreferencialidad, la ficcionalidad y la hipertextualidad" (Orejas 113), conceptos que encontramos sin duda en la obra de Alejandro Zambra.

Si se entiende que la literatura es ficción y la ficción es sinónimo de simulación y fingimiento, de obras que, sean o no noveladas, tratan de hechos y personajes posibles, en mundos posibles e imaginarios, *Bonsái* de entrada nos advierte su condición de artificio, porque "[a]l final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura" (13), es decir, invención de un narrador que resultará ser el mismo protagonista y que en un tono casi peyorativo señala que "el resto", vale decir 'lo que sobra', es lo que va a contar, una novela de "capítulos cortos [...] [de esas] que están de moda" (64) como plantea casi en el mismo tono otro de sus personajes. Al parecer la única certeza que el lector posee es que "al final ella muere y él se queda solo", porque incluso los nombres de los personajes son producto de un acuerdo entre quien cuenta la historia y el que la lee, acuerdo que se sella con un "pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama y se sigue llamando Julio" (13).

A lo largo de la breve narración, caracterizada por ser una prosa fría que denota una cuidada elección y disposición de las palabras, todo lo que en ella hay apunta a este carácter ficcional, que es lo que revela al fin la estrategia metatextual al cristalizar sus procesos creativos. El fingimiento y el engaño cruzan la relación de los protagonistas quienes se unirán por lo que no leen y se separarán por lo que efectivamente llegan a leer. Desde un comienzo la relación está contaminada por la mentira, cuando con impostada intimidad se confiesan haber leído los

² Una definición de novela posmoderna basada en los planteamientos de ambos autores puede encontrarse en la tesis de Pura Ortiz *Parodia de género y sátira política en la novela Tengo miedo torero de Pedro Lemebel*, en la cual la autora profundiza además en la noción de parodia propuesta por Linda Hutcheon, la cual será fundamental para entender el porqué del uso de la metaficción en *Bonsái*.

siete tomos de *En busca del tiempo perdido*. Desde allí en adelante todo será un simulacro de complicidad, de “dispersar frases que parecen verdaderas” (25), de anularse y disimular las diferencias para recrearse desde la literatura y formar un bulto, una masa informe e indiferenciada que los sitúa –bajo su óptica– en un lugar preferencial, el espacio de las letras, un espacio que los hace mejores que ‘el resto’, “ese grupo inmenso y despreciable” (26) que en la narración apenas aparece dibujado.

Pero este espacio de la literatura en *Bonsái* adquiere connotaciones paródicas, es decir, la de ser un texto que imita críticamente a otro texto preexistente por medio del recurso de la ironía (Ortiz 15), con el fin de desafiar desde dentro de las mismas bases aquello que critica. Así, si en la novela de Zambra se reconoce toda una tradición literaria que los personajes leen, la pregunta es cómo la leen, de qué forma como estudiantes de literatura y cómo lectores entienden y se apropian de esa tradición desde Santiago de Chile a finales del siglo XX, y es acá donde caben la ironía y el humor. Con una actitud que finalmente evidencia ser bastante conservadora, tanto Julio como Emilia son una suerte de intelectuales esnob que toman al pie de la letra los lugares comunes de la literatura, porque ambos pertenecen al grupo de “los jóvenes tristes que leen novelas juntos, que despiertan con libros perdidos entre las frazadas, que fuman mucha marihuana y escuchan canciones que no son las mismas que escuchan por separado” (40), jóvenes que cuidan cada una de sus palabras y las exponen como si fuesen frases trascendentes, personajes que se cuidan de tener “amistades vulgares” (74) y tienen horror de caer en lo corriente. Sin embargo, desde un comienzo la torre de marfil sobre la que se creen se halla derrumbada, y el espacio de la literatura encuentra su sitio al final de la casa, en la pieza de servicio en que Julio y Emilia se unen por primera vez.

La pieza de servicio³, comúnmente la pieza ‘del fondo’, ha formado parte del imaginario nacional como el lugar marginal en el que el patrón concreta sus fantasías sexuales en el cuerpo de la doméstica. Desde la fantasmagórica habitación de Juana en *Juana Lucero* de Augusto d’Halmar, pasando por el tétrico cuarto de la Peta Ponce en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, hasta la despojada habitación de Gloria en *Mano de Obra* de Diamela Eltit, este ha sido el lugar donde la mujer se transforma en empleada de ‘todo servicio’, el espacio en el cual circula el deseo prohibido e inconfesable que demarca la

³ El tema de ‘la pieza de atrás’ en la literatura chilena ha sido tratado por Rubí Carreño en su texto “Eltit y su red local/global de citas: rescates del fondo y del supermercado” en el libro de Bernardita Llanos *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio/ Denison University, 2006.

frontera entre la esposa y la querida, el sitio en el que se ejerce otro tipo de poderes⁴, pero también en el que se concibe al huacho, ese personaje que ha poblado otras tantas páginas de nuestra literatura. Es justamente en esta pieza de servicio donde Julio y Emilia duermen por primera vez y si bien el narrador relata con bastante humor que a Julio le hubiese gustado compartir cuarto con alguna de las mellizas 'Vergara', rápidamente se resigna a compartir habitación con esta muchacha que carece de apellidos aristocráticos, pero con la cual compartirá sus fantasías sexuales, emocionales y literarias y que se transformará "oficialmente, en el único amor de su vida" (21).

Pero el amor que nace entre ambos está condenado al fracaso, así como Julio está condenado a la seriedad como sino trágico que intenta torcer. Digno de tragedia griega, el protagonista busca pasar su vida en la espera estoica de "aquel inevitable día en que la seriedad llegaría a instalarse para siempre en su vida" (16), porque ella es sinónimo de peligro y por eso se escabulle de las relaciones serias, aunque no de las mujeres, hasta que Emilia –y por tanto 'ese día' fatal– llega a su vida y consuman el acto sexual en el cuarto de atrás.

La fantasía erotizada de la prostituta baudeleriana también encuentra cabida en las páginas de *Bonsái*, como "el regalo especial" que volviendo a entroncarse con la tradición literaria chilena⁵ sirve al mismo tiempo para evidenciar la violencia intrafamiliar y el doble estándar social que nuevamente hacen patente el engaño como *leitmotiv* dentro del texto. A los escapes de brutalidad paterna sigue el "período conocido como periodo de arrepentimiento del padre" (21) cuya consecuencia es el desprendimiento económico que intenta tapar las huellas y que por supuesto desvía la atención del hijo, y por qué no su frustración, hacia el cuerpo de la prostituta. El doble estándar se aborda a la vez con bastante comicidad desde la prostituta misma, pues Isidora "deja en claro que ya no era lo que se dice una puta, una puta-puta: ahora, y esto procuraba siempre dejarlo en claro, trabajaba como secretaria de un abogado" (20). Secretaria o no, esto no quita que accediera a atender a Julio y que "fugazmente enternecida por el joven lector que vestía de negro, lo tratara mejor que a los otros convidados, lo consentía, lo educaba en cierto modo" (21). Prostituta y madre a la vez, fuente de placer y de ternura, Isidora se incorpora al mundo de la fantasía de su joven admirador y muestra un mundo degradado en

⁴ Porque además del poder masculino que se ejerce sobre el cuerpo de la doméstica, allí también emergen saberes y poderes que vienen desde lo subterráneo y lo marginal, lo que está excluido de los discursos oficiales.

⁵ Rodrigo Cánovas ha sido quien ha trabajado el espacio del burdel en la literatura en *Sexualidad y cultura en la novela hispanoamericana: la alegoría del prostíbulo*. Santiago de Chile: Lom, 2003.

el que se erotiza el imaginario del poeta perdido en cuyo mundo la sexualidad y la muerte se encuentran conectadas y degradadas.

Estas mismas referencias a ciertos tópicos literarios se verán parodiadas en el traslado que el narrador y los mismos personajes realizan del París de comienzos del siglo XX a Madrid y Santiago *ad portas* del siglo XXI. Años después de finalizar la relación con Julio, Emilia parte a Madrid donde vive en unos suburbios que recuerdan los pasajes benjaminianos, entre prostitutas y homosexuales, al parecer convertida en una drogadicta sin ningún motivo que justifique su adicción, pálida, delgada, ojerosa y nuevamente vestida de negro en contraste con su rubenesiana amiga Anita, quien viaja para un reencuentro y termina casi pagándole a Emilia para no sentirse culpable por el hecho de solo querer escapar de ese infierno citadino. Y es que en una clara explicación en que se reitera cómo estos personajes se toman literalmente la ficción, Emilia le confiesa a su amiga: "Estás igual, sigues siendo así, así como eres. Y yo sigo siendo así, siempre he sido así, y quizás ahora voy a contarte que en Madrid he llegado a ser aún más así, completamente así" (58). Lo mismo le pasará a Julio al final de la novela, que terminará sentado en la parte trasera de un taxi sin un rumbo fijo y recorriendo las calles santiaguinas en completo estado de shock, sin poder articular palabra, cuando se entera de que Emilia ha muerto –a la manera de las heroínas folletinescas–, suicidándose en el metro, otro de los espacios de la modernidad.

Conocida es la teoría de que las ficciones esconden una verdad secreta, en tanto ayudan al ser humano a transformar su realidad, no cambiándola de modo literal, sino transformándola en el plano de las emociones y fantasías de quien las lee. En el ensayo "La verdad de las mentiras" Mario Vargas Llosa expone con claridad estos planteamientos y señala que la ficción enriquece y completa la existencia, en tanto esta se expresa como una carencia y en tanto la condición propia de los hombres es la de desear y soñar aquello que no se puede ser. La lectura de la ficción aplaca esta insatisfacción y permite al que lee salir fuera de sí, aunque sea ilusoriamente, perspectiva que se afirma en los protagonistas de la novela de Zambra. La realidad de Julio y de Emilia es anodina, casi no hay nada que decir que no se encuentre al interior del ámbito literario, en el que descubren que pueden vivir más plenamente porque este los ubica por sobre el resto de los demás mortales, pero para ellos no se trata solamente de leer sino de vivir la fantasía transportándola al plano de la realidad. Todo empezó como un juego, con la teatral parodia de un poema del modernista Rubén Darío, pero de ahí derivó en una enfermedad en donde la lectura se automatiza y se necesita como un estimulante para hacer funcionar la relación, de este modo, los jóvenes precisan de una cita que los inspire, que los 'caliente' antes de follar, como se dice en España,

porque para Emilia –en su actitud conservadora– son demasiado jóvenes para hacer el amor y en Chile, si no se hace “el amor sólo [se] puede culear o culiar” (15).

Con la lectura de “Tantalia”, cuento de Macedonio Fernández, la relación de ambos empieza a decaer. “El mundo es de inspiración tantálica” es lo que dice uno de los precursores de la vanguardia argentina, con lo que se afirma esta insatisfacción de los personajes zambrianos y de los personajes del cuento, quienes se sienten tentados a alcanzar una felicidad a la que no pueden acceder porque viven su realidad de manera absurda, simbolizando su amor en una planta que ellos mismos terminan desechando por cobardía. La cita al cuento de Fernández remite a Tántalo, personaje de la mitología griega que, por burlar a los dioses y regresar del Hades, es condenado a sufrir hambre y sed eternas, pese a tener la comida y la bebida a su disposición. La lectura del cuento en *Bonsái* marca el quiebre de la relación amorosa entre Julio y Emilia, a pesar de que ambos intentan prolongarla imaginando, e incluso protagonizando, escenas que harán ‘más triste y más bello’ el desenlace. La pareja termina así ficcionalizándose conscientemente dentro de la ficción de la que ellos mismos forman parte.

Si la lectura de novelas para el autor de “La verdad de las mentiras” es una forma de afirmar la soberanía individual y preservar un espacio de libertad, pareciera que los protagonistas de *Bonsái* se encuentran atrapados más que liberados por ella, pues se automatiza el gesto y la literatura se adopta como pose y como evasión, como máscara que intenta ocultar su realidad. Emilia se deja silenciar por Andrés frente a sus colegas porque en su ficción este es su marido y ella piensa que lo lógico es que un marido haga callar a su esposa si piensa que esta debe callarse, y todo para alimentar otra farsa que deja al descubierto su mentalidad burguesa, la de que está casada⁶. Algo similar ocurre durante el matrimonio de Anita, pues Emilia no se deja besar no porque no le guste su compañero de baile, sino porque “no le gustaba ese tipo de música” (48), refiriéndose despectivamente a la cumbia, algo que por supuesto no quiere mezclar con sus gustos de alta cultura.

Pero será en otra escena donde se explicita la naturaleza lúdica de la ficción y cómo ella desborda sus propios límites para alcanzar la vida de los personajes. Cuando se llega a la lectura de *Madame Bovary* el narrador realiza una hermosa descripción de cómo los jóvenes de

⁶ Esta farsa involucra también otro conflicto que no será tratado aquí, pero que vale la pena mencionar, a saber, cómo se inserta el intelectual en el campo laboral y cuáles son los costos y las garantías de aquello.

Zambra sacan a Emma de su mundo ficticio y la transportan a Santiago de Chile de finales del siglo XX, en una versión incluso mejorada a la hora de "follar". Ahora sus amigos se clasifican según se parezcan a Emma o a Charles y ellos mismos aspiran a quedarse en el plano de la fantasía cuando no quieren parecerse al pueril doctor. El cuarto en que se resguardan por las noches se convierte entonces en el carruaje blindado de Emma que recorre una ciudad "hermosa e irreal" (36), el lugar de la literatura, donde ambos se encierran y ocultan de la mirada de los demás, del pueblo. Pero la lectura de *Madame Bovary* se abandona cincuenta páginas antes de que termine la historia, porque, claro, llegar al final implica el cruel choque con la realidad y el atroz suicidio de la heroína; por supuesto, no les irá mejor con Chéjov, en quien buscan refugio posteriormente.

La imposibilidad de las certezas y la confusión entre realidad y ficción se explora recurrentemente en la escritura cuando el narrador incluye palabras como "quizás", "al parecer" o "quedemos en que pasó esto y no lo otro", afirmaciones con las que incluso se pone en duda su propio conocimiento de los hechos, mientras que la parodia y la autoparodia alcanzan su punto máximo dentro de la novela justo cuando los jóvenes efectivamente leen *En busca del tiempo perdido*, impostando con voz afectada una no sentida emotividad en cualquiera de los pasajes "que parecían especialmente memorables", y resalto el 'parecían', porque como ellos se sienten intelectualmente superiores los pasajes memorables se los saltan: "el mundo se emocionó con esto, yo me emocionaré con esto otro" (37). El narrador extrae la frase en que la lectura de ambos jóvenes se detuvo, exactamente en la página 372 de *Por el camino de Swan*, e inmediatamente se encarga de desbaratar todo intento interpretativo por parte del lector, recordándole que "[e]s posible pero quizás sería abusivo relacionar este fragmento con la historia de Julio y Emilia. Sería abusivo, pues la novela de Proust está plagada de fragmentos como ese" (39). Quien narra se burla del lector, pero también del crítico –y recordemos que Zambra lo es– que cual detective busca descifrar todas las pistas posibles para darle un sentido a la obra, y porque *Bonsái* en cierto modo también está repleto de ese tipo de fragmentos, de aquellos que parecen ser "verdades absolutas". Finalmente el texto recuerda su carácter de artificio premeditado en donde es el narrador quien de la misma forma que hace aparecer y desaparecer arbitrariamente a los personajes según sirvan a los protagonistas, puede incluir o no a su antojo los datos que desee, y la tomadura de pelo es mayor cuando un poco más adelante plantea que Julio y Emilia quedaron "en la página 373, y el libro permaneció desde entonces abierto" (41).

Pero el libro que no termina de leerse también nos plantea un enigma, pese a que el narrador pueda burlarse de este gesto interpretativo.

La obra abierta implica la polisemia de la interpretación así como las posibilidades de su escritura, pero por otro lado la idea de que los personajes no terminaron de leer la vida de Swan, quien se queda en su juventud fijado temporalmente como el personaje de Kawabata que aparece en el epígrafe y como los protagonistas zambrianos que no terminan de crecer y se estancan en una juventud que se vive más como una estética que como una edad, recordándonos el mito de los jóvenes poetas malditos tematizado por Rimbaud y los simbolistas.

La artificialidad de la obra literaria es la constante que aparece durante toda la novela, aquella que en palabras del mismo autor "podría leerse como el resumen de una novela, así como el bonsái es el resumen de un árbol" (Matus web), en donde el narrador como una suerte de jardinero poda todo lo que esté de más en la edificación del texto. El develamiento del proceso constructivo se muestra como la puesta en escena de una mentira que debe completarse hasta llegar a convertirse en *Bonsái*, la novela que Julio escribe y que adelanta su propio destino para exponer una vez más cómo el personaje vive literalmente lo que lee, en un juego tautológico en que él se vuelve narrador y creador de sí mismo con una conciencia narrativa plagada de guiños humorísticos, la ironía es evidente cuando el narrador refiriéndose al protagonista señala que "[a]lguien debería subirle el volumen" (64) o que Julio ríe porque "le hace gracia estar ahí, trabajando de personaje secundario" (66).

Solo, viviendo con los remanentes de una tarjeta de crédito de su padre, realizando clases de latín a la hija de un intelectual de derecha y viviendo en el subterráneo de un edificio en Plaza Italia –lugar que polariza la ciudad en clases sociales, pero que también forma parte del imaginario bohemio-intelectual–, este ex estudiante de Literatura de la Universidad de Chile parece ser un completo fracasado, ya que la lectura solo lo ha llevado a replegarse en sí mismo, al interior de una trinchera subterránea desde donde observa los pies de los transeúntes, los zapatos que conectan a cada cual con la superficie de cemento, lo concreto de lo cual Julio intenta huir. La caricatura del protagonista acentúa la veta cómica del texto en su relación afectiva con María, su vecina de cuarenta o cuarenta y cinco años, que vive sola y lee a Sarduy⁷, y quien por estos motivos al parecer, según él, es lesbiana. No obstante, la fantasía de Julio, quien está a punto de imaginarse a sí mismo como mujer para "chupar no lo que chuparía

⁷ Nótese cómo el narrador va dando una serie de pistas que ponen en el tapete el tema de la ficción como fingimiento. La lectura de Sarduy no parece ser casual, en tanto sirve para caricaturizar al protagonista, pero también para hacer dialogar *Bonsái* con las ideas del escritor cubano, en cuya obra los temas de la simulación, el travestismo y la máscara son transversales.

un hombre sino lo que chuparía [la] mujer que él cree que ella imagina”, se desmorona cuando María lo saca de sus ensoñaciones para devolverlo a la realidad con crudo e impositivo: “Métemelo de una vez” (72).

Junto con el comienzo de esta relación afectiva, en la que María es una versión más de Emilia –a quien también se le achacaban algunas aventuras lésbicas–, se inicia la escritura de *Bonsái*, ya sea como una forma de salir de la soledad y el anonimato en que vive Julio dentro del corazón mismo de la capital, o como una forma de darse un protagonismo que se le escapa de las manos y que debe ir completando frente a los ojos de María hasta convertirse en novela. Julio le relata a esta profesora de inglés el texto que debe transcribir para Gazmuri y cuyo título ‘ambos’ deben discutir, se trata de la historia de un hombre que por radio se entera de la muerte de una polola de juventud a la que nunca pudo olvidar y con la cual cuidaban una plantita de amor, un bonsái. Pese a que finalmente Julio no es contratado para el trabajo, este continúa con la ficción sin decirle nada a María y comienza a escribir el texto de Gazmuri, a la manera de Gazmuri, fingiendo su caligrafía e incluso para acentuar el dramatismo borroneando párrafos y derramando café sobre las hojas del cuaderno Colón, la misma marca de los borradores del verdadero novelista, pero ahora en el Santiago del siglo XX. Ya no son las lágrimas del personaje flaubertiano que finge su amor las que caen sobre la escritura, sino las manchas del trabajo intelectual que denuncian el engaño. El personaje se inventa una vida de escritor como medio para entrar a la tradición que él mismo cita y la mentira de su escritura se le va haciendo realidad en “una novela que ya no sabe si es ajena o propia, pero que se ha propuesto terminar, terminar de imaginar al menos”. No obstante, el simulacro nuevamente sale a la luz pues si bien su novela se titula *Bonsái*, al terminar el manuscrito que obviamente destinará a una de sus musas, porque es “el regalo de despedida o el único regalo posible para María” (76), el narrador continuará acentuando la invención, al enviarlo a Madrid, donde se ha ido su vecina, con el título de la novela de Gazmuri, *Sobras*, y no con el propio, como si su escritura fuera eso, aquello que sobró de la versión original.

“Un enfermo de gravedad/ se masturba para dar señales de vida” (78) son los versos de Enrique Lihn citados por un crítico literario dentro de la novela para sintetizar el conflicto de *Sobras*, pero que también se aplican a *Bonsái*. Finalmente Julio terminará reproduciendo a su personaje y se dedicará casi por completo a esperar el crecimiento de este árbol en miniatura, cuyo cuidado asocia literalmente al proceso de escribir, ya que la elección de la forma, de la maceta en el caso del bonsái, es “casi una forma de arte por sí misma” (86). Arte por el arte, Julio intenta hallar trascendencia en esta información de la

misma manera que el lector lo intentaba hacer con la cita a Proust, a pesar de la ya planteada idea de lo forzada, falsa y ridícula que puede resultar esa búsqueda. Y en este sentido el narrador continúa riéndose de sí mismo y señalándonos la enfermedad del protagonista; ahora Julio participará en la ficción persiguiendo el placer desde otro lugar, intentando crear vida a partir de alambres que moldeen la forma del bonsái. "El dolor se talla y se detalla" es uno de los epígrafes de Gonzalo Millán que abre la lectura y que muestra la poética del narrador, para quien la vida solo tiene sentido si alguien la "destruye" (30), vale decir, si se experimenta el dolor en carne propia, el placer asociado al sufrimiento. Ahora bien, ese dolor se talla, se crea a partir de las heridas infligidas a través de la apropiación de las lecturas literarias que protagonizan los personajes de la novela de Zambra. La planta de Macedonio fue una planta "para el dolor" (Fernández 46), de la misma manera que la planta de Julio recibe los cortes del metal que la rodea para darle su forma perfecta y del mismo modo en que para él con Emilia "toda diversión y todo sufrimiento previos [...] pasaron a ser simples remedos de la diversión y del sufrimiento verdaderos" (22).

Con una escritura que reconoce de entrada las deudas con la cultura oriental, el título, el trazado de los personajes, el epígrafe de Kawabata y los reiterados espacios vacíos muestran cómo desde lo local el narrador se va apropiando de algunos lugares de la escritura japonesa para acomodarlos a su propia escritura, y así ocurre igualmente con una serie de autores nombrados o parodiados a modo implícito. Si el texto es un mosaico de citas, una transformación y absorción de otros textos como lo plantea Julia Kristeva, entonces se entiende por qué el autor optó por la estrategia metaficcional a la hora de construir *Bonsái*. La parodia, también como una de las características de la novela posmoderna, se entronca con la metaficción en cuanto ambas muestran críticamente los procesos que toman parte en la producción de un texto literario (Orejas), y acá se alude de modo consciente a los textos literarios leídos y asimilados por la pareja protagonista, evidenciándose la intertextualidad.

Parodia de su misma escritura, *Bonsái* lo es también de una serie de géneros como el folletín o el policial, lo mismo que de los estereotipos y tópicos literarios que tanto estudiantes como profesores están citando continuamente dentro y fuera de las salas de clases. Intelectuales esnob, nadie que se relacione con las letras se salva de la caricatura que realiza el narrador, desde el vetusto novelista que escribe a mano sus historias y se 'salva raspado de la muerte', hasta el histriónico crítico y profesor que no confiesa las deudas de sus ideas y cita con descarada familiaridad a fallecidos poetas, pasando también por la editora que solo está pendiente de la reacción del público, e incluso

por los amigos más cercanos, una burguesa que solo se dedica a la reproducción y un estudiante de Derecho de la Universidad Católica que además de grosero es vulgar y antipático, o el ex pololo que genera desconfianza en Emilia porque es demasiado blanco.

Jóvenes que se pasean por los pasillos de la literatura buscando experiencias negadas o anuladas en la vida real hacen de *Bonsái* una novela muy literaria que paradójicamente termina como una novela antiliteratura, como una "historia liviana que se pone pesada" (25) cuya originalidad reside más que en el tema en el modo de contar los hechos y de apropiarse de la tradición. Metaficción y parodia que evidencian el fracaso de la literatura cuando esta es leída miméticamente, y cuando se cree que da ciertos privilegios que hacen superior al intelectual. Es cierto, no se puede negar que gracias a la ficción Julio y Emilia son artífices de su propio destino, que en su fantasía logran transformarse en los personajes que desean, pero no nos olvidemos que tal como la novela lo plantea 'esta es una historia de ilusiones' que afirma y se desmiente a sí misma, y mientras ella termina interrumpiendo el tránsito del metro madrileño, él termina gastándose los treinta mil pesos de su salario, sin articular ni escuchar palabra, completamente bloqueado por el tránsito hacia la realidad, con la única certeza que tenemos, que al final ella muere y él se queda solo.

Bibliografía

- Fernández, Macedonio. "Tantalia". *Textos selectos Macedonio Fernández. Selección Adolfo de Objeta*. Buenos Aires: Corregidos, 1999.
- Lange, Francisca. "Algunas circunstancias y comentarios sobre Gerardo de Pompier". *Revista Grifo* <Universidad Diego Portales, Santiago de Chile> 3 (dic. 2003).
- Matus, Álvaro. "Arte en miniatura". *Revista de Libros, El Mercurio* <Santiago de Chile> (20 ene. 2006). <<http://www.letras.s5.com>>
- Orejas, Francisco. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/libros, 2003.
- Ortiz Borda, Pura. "La parodia como recurso predilecto de la novela posmoderna". *Parodia de género y sátira política en la novela Tengo miedo torero*. Tesis PUC. Santiago de Chile, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. "La verdad de las mentiras". *La verdad de las mentiras*. Seix Barral: Barcelona, 1990.
- Zamora, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.