

Laboratorio para una nouvelle contemporánea: Alejandro Zambra y su estética

Nacido en Santiago de Chile en 1975, Alejandro Zambra es escritor, crítico literario y profesor de literatura. Ha publicado los poemarios Bahía inútil (1998) y Mudanza (2003), así como la colección de ensayos No leer (2010) y las nouvelles Bonsái (2006), La vida privada de los árboles (2007) y Formas de volver a casa (2011), todas ellas editadas bajo el sello Anagrama. Actualmente es profesor de literatura en la Universidad Diego Portales de Chile y es considerado por la crítica como uno de los autores más destacados de la narrativa hispanoamericana reciente. Pesando sobre todo en su producción en prosa, aprovechamos la oportunidad para hacerle cinco preguntas acerca de la génesis y estética de sus trabajos.

Salvador Luis Raggio Miranda (SLRM): Repasando el libro más reciente de Néstor García Canclini (*La sociedad sin relato*), di con una frase que me gustaría traer a colación. La función del arte contemporáneo, de acuerdo con García Canclini, “no es darle un relato a la sociedad para organizar su diversidad, sino valorizar lo inminente donde el disenso es posible”. Después de leer tus *nouvelles*, y pensando también en la recepción inmediata de las mismas en Chile (recuerdo el cisma que ocasionó tu primera obra en prosa entre los críticos), me preguntaba si la génesis de *Bonsái* (2006) surge también de aquella posibilidad de disenso que parece haber quebrado, al menos de manera temporal, un paradigma de géneros novelísticos que se consideraban absolutos y hasta cierto punto intocables.

Alejandro Zambra (AZ): Para mí la génesis de *Bonsái* es todavía un poco misteriosa. Hace un tiempo escribí un texto contando la historia de ese libro, pero no estoy seguro de haber dicho la verdad. Tampoco mentí, exactamente. Quiero decir: puedo reconstruir aspectos del proceso, estímulos, imágenes, circunstancias, pero el discurso no es previo a la escritura del libro, es posterior. Yo sé que esto suena raro, pero hay cosas que comprendí solamente después de verlo impreso. E incluso, para ser más preciso: cuando estuve en la situación para mí nueva de contestar entrevistas, me vi obligado a leer mi propio libro con cierta distancia. No reclamo inocencia, de ningún modo, cómo podría: estudié literatura, adoro la teoría, durante muchos años más que como escritor me veía como un lector, como un profesor, como un crítico. Pero aclaro esto porque al escribir el libro buena parte de mis intenciones cambiaron mucho. No obstante, desde luego hubo ideas en el origen de *Bonsái* que gobernaron el período de escritura. La idea de la novela-resumen, por ejemplo, que como tú dices suponía una posibilidad de desretorizar el género, o ciertas formas dominantes de comprenderlo. Intuía ahí un cierto espacio de libertad.

SLRM: Una de las críticas más constructivas que recibió *Bonsái* fue la que se refería a la creación de una poética propia. En ese sentido, la novela es memorable no sólo por ser tu primera incursión oficial en la narrativa sino porque plantea una especie de “estética de la simplificación”, dentro, obviamente, de la multiplicidad de discursos contemporáneos, que la narrativa hispanoamericana suele relegar por obras situadas en un modelo mucho más cercano al del modernismo británico y estadounidense. Bajo esta premisa, ¿qué tan relevante es el papel simbólico del bonsái –la imagen del cultivo artificial en un espacio cerrado– en esta supuesta búsqueda de identidad propia, sobre todo teniendo en cuenta que eres un narrador formado en un género como la poesía?

AZ: Recuerdo una clase, ya en postgrado, en que el profesor, ante una determinada pregunta medio inocente, preguntó quiénes de los que estábamos en la sala creíamos en Dios, y como solamente dos o tres compañeros levantaron la mano movió la cabeza aprobatoriamente, como diciendo, “aquí la mayoría es inteligente”. Todavía admiro a ese profesor, pero no por esa escena, que me pareció ofensiva, chocante, infinitamente torpe. Supongo que, simplificándolo mucho, en eso consistía estudiar literatura en los años noventa, esa era nuestra forma de ser inteligentes: no creer en nada. Ni en Dios, ni en los proyectos políticos, ni en las relaciones de pareja, ni en la familia. En nada. Si eras así recibías la aprobación de tus profesores. Y yo era más o menos así. Pero por otra parte no dejaba, no dejábamos de buscar algo. Y no dejábamos de escribir, aunque por supuesto gobernaba la convicción de que ya todo estaba escrito. Por eso me sedujo tanto la imagen de esa inutilidad: alguien buscando una forma en el árbol.

SLRM: En la coyuntura actual –donde rondan y convergen conceptos como el de la posmodernidad, la modernidad líquida y la modernidad radicalizada– la experimentación de las vanguardias ha sido despojada de su esencia original (del manifiesto y el ataque frontal a la institución Arte), de tal modo que la propuesta vanguardista se convierte también en un mini-discurso dentro de un modelo descriptivo rizomático más amplio. Tus *nouvelles*, a pesar de la fluidez del lenguaje que las caracteriza, son obras que contienen claras experimentaciones formales, y no cabe duda que la inocencia y la ternura que se manifiestan en algunos de tus personajes se ven contrastadas con aquel sentimiento de extrañeza que suele identificar a las vanguardias. ¿Consideras que la relación con la estética vanguardista es un elemento importante dentro de la amalgama de préstamos que te han constituido como autor? ¿Son las vanguardias aún relevantes para la novelística contemporánea?

AZ: Definitivamente sí. Buena parte de la literatura que más disfruto viene de ahí. Quizás no de la vanguardia militante, la de los manifiestos. Pero pienso en el modo complejo y personal en que Vallejo o Nicanor Parra o Enrique Lihn internalizaron los mecanismos de la vanguardia. Para *Bonsái*, por ejemplo, fue importante la lectura de “Huacho y Pochocha”, el cuento de Enrique Lihn. Me gusta, por otra parte, eso que dices, “la amalgama de préstamos”. Yo me siento un escritor epigonal, en el buen sentido de la expresión (si es que existe). O en el malo, no hay problema. En la literatura que he leído he descubierto una manera de hablar en la que de seguro resuenan muchísimas voces. Me gusta esa forma de entender la creación.

SLRM: De acuerdo con algunos críticos, *La vida privada de los árboles* (2007) es una *nouvelle* que ha “saldado una deuda con los personajes”, lo que pone de manifiesto una valoración positiva de aquello que aparentemente no estaba presente en tu primera obra en prosa. La ausencia, aquello que para algunos parecía extraño del primer libro, se “corrigió”, logrando una sensación de “historia completa”. Mi pregunta va precisamente encaminada al hecho de que, a pesar de que existen los relatos enmarcados en la *nouvelle* y las descripciones acerca del pasado del personaje central, *La vida privada de los árboles* contradice la tesis de la completitud porque en el fondo reafirma la ausencia (formal y temáticamente), y manipula al lector jugando con eso que nunca arriba, con la pérdida, sigue siendo una obra compuesta a partir del laconismo y la economía. ¿Cómo se diferencia, en ese sentido, del proyecto estético que fue *Bonsái*?

AZ: Yo lo veo en relación a las distancias. En *Bonsái* había una distancia enorme del narrador. Una distancia, si se quiere, cariñosa, comprensiva, pero enorme. Había también una disposición al juego formal, un moderado macedonismo, por así decirlo, que no desaparece del todo en *La vida privada de los árboles*, pero se reduce notoriamente. Hay menos ironía. El narrador está muchísimo más cerca del protagonista, aunque de vez en cuando marca su distancia, porque de todos modos la necesita para narrar. Yo creo que, en términos generales, *Bonsái* es una carta de ajuste, una novela muy consciente de ser un comienzo. En ese sentido me parece que entra en diálogo con las dos posteriores y me gusta pensar también que con mi libro *Mudanza*. Pero, por otra parte, pienso que cada libro va borrando el anterior; que si escribes otro libro es porque, de alguna manera, necesitas empezar de cero.

SLRM: Hay una constante en tu trabajo, que no es precisamente el amor, ni las relaciones entre parientes, sino la escritura misma, el acto de narrar y la narración de la narración, valga la redundancia; una presencia que no abandonas en *Formas de volver a casa* (2011), y que en este caso podemos ver representada por ese “diario en el que el escritor registra sus dudas, sus propósitos”. Con el tiempo, se hace más evidente para el lector que no se trata de un simple juego metaliterario para coincidir con un tipo de libro en boga, sino que tus textos, sujetos uno tras otro, se originan como metaliteratura, y que hay un esquema más amplio que los enlaza desde la matriz. ¿Por qué crees que la escritura como ensamblaje y proceso creativo ha sido hasta ahora una fijación tan imprescindible en la composición de tu trabajo?

AZ: Me interesa indagar en el lugar que ocupa la literatura en la sociedad. En su posible poderío como discurso. Siempre me ha interesado. ¿Por qué la gente lee y escribe libros en un mundo como este? La pregunta suena medio hippie, la verdad, pero me parece legítima. Me interesa ese mundo, este mundo, donde las palabras conservan cierta importancia. Por otra parte, hay una literatura interesada meramente en exhibir sus mecanismos, una literatura que se complace en la indeterminación, en el continuo juego de disfraces. A veces esa literatura me divierte, pero no me interesa practicarla. Lo metaliterario en mi caso está más bien asociado a la proximidad de los límites; a veces me parece más bien que hay una tendencia contraliteraria o antiliteraria, incluso, en lo que hago. *Formas de volver a casa* es un intento por narrar desde la incertidumbre, una incertidumbre que –escribamos libros o no– compartimos todos al momento de formular las experiencias de infancia. Me interesa registrar, si es posible, la insuficiencia de la literatura, una insuficiencia que no alcanza, sin embargo, para defraudarnos, porque finalmente la literatura es, de eso estoy seguro, la forma que de modo más certero nos acerca a la complejidad real del mundo.

ALEJANDRO ZAMBRA

Bonsái



ANAGRAMA
Narrativas Híbridas

Salvador Luis Raggio Miranda

Es narrador, editor y crítico de textos literarios y fílmicos. Cursó estudios de literatura y dirección de cine en los Estados Unidos. Actualmente prepara una tesis doctoral en la Universidad de Miami sobre la relativización de lo monstruoso en la ficción y el cine iberoamericano contemporáneo. Ha compilado y prologado las antologías: Asamblea portátil. Muestrario de narradores iberoamericanos (Editorial Casatomada, Perú: 2009), La banda de los corazones sucios. Antología del cuento villano (Ed. El Cuervo, Bolivia: 2010; Ediciones Baladí, España: 2010) y La condición pornográfica. Ficciones iberoamericanas de contenido pernicioso (2011, en imprenta). Es también autor de dos libros de narrativa y participa como autor en varias antologías internacionales. En estos momentos alista una compilación de ensayos académicos acerca de la obra del novelista Mario Bellatín.