



PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATOLICA
DE VALPARAISO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN

Modos de representación del artista contemporáneo en
La vida privada de los árboles de Alejandro Zambra

Tesina para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Estudiante: María José Miranda Orrego

Profesor Guía: Clara María Parra Triana

Fecha: Diciembre 2014

Índice

Resumen	3
Introducción	4 – 5
Capítulo 1: La noción de novela de artista	6 – 17
Capítulo 2: Análisis de la crítica sobre la narrativa de Alejandro Zambra	18 – 30
Capítulo 3: Análisis de los modos de representación del artista contemporáneo en <i>La vida privada de lo árboles</i> de Alejandro Zambra	31 – 51
Conclusiones	52 – 53
Críticas y referencias	54 – 58

Resumen

En este trabajo se analizan los modos de representación del artista que se proponen en *La vida privada de los árboles* (2007) del escritor chileno Alejandro Zambra (1975). Para ello se abordará previamente la noción de novela de artista en el contexto de la sociedad burguesa y su decadencia y crisis; luego, se analizará la crítica existente sobre la narrativa del autor, para finalizar con el análisis de las diversas maneras como los artistas de la obra experimentan la sociedad contemporánea y responden a ella utilizando el arte de manera evasiva, como un pasatiempo, o bien, desarrollando su oficio en la tensión de la creación artística versus la demanda del sistema capitalista imperante. En la novela de Zambra reconoceremos a este tipo de artista medio, es decir, al sujeto cotidiano y precario que habita un espacio cerrado en algún barrio de Santiago e intenta encontrar un sentido a su vida y a su quehacer.

Palabras claves: novela de artista, modos de representación, Alejandro Zambra, narrativa chilena reciente, sociedad contemporánea.

Introducción

En el marco de la literatura chilena reciente ha ido tomando protagonismo la narrativa breve de Alejandro Zambra, el joven escritor quien retrata en sus novelas al sujeto de clase media que vivió la dictadura de los años ochenta siendo niño, y hoy de adulto, rememora su pasado, desde la melancolía de un duelo no vivido. De aquí que sus obras hayan sido reconocidas como un aporte en “la construcción literaria de las memorias del nuevo siglo” (Carreño 14) y posean este carácter íntimo, autobiográfico, en donde se reivindica la posibilidad de contar la historia oficial desde un relato secundario (aparentemente irrelevante).

Sin embargo, el objetivo de este trabajo es contribuir al estudio de la novela de artista dentro de la narrativa chilena contemporánea, por medio del análisis de los modos de representación del artista que se presentan *La vida privada de los árboles*. Para ello, se describirán los microelementos que posee el relato y se reconocerá dentro de la construcción estética de la novela cómo la figura del artista refleja la postura crítica del autor frente a la sociedad contemporánea.

En la narrativa de Zambra, los personajes se enfrentan a una sociedad que no da cabida a sus oficios de artistas, y por ello, viven inadaptados, solitarios, muchas veces en la medianía y la precariedad de una vida sin sentido. Estas características de alguna manera, retoman la tradición modernista de Rubén Darío, quien a través de cuentos como “El Rey burgués” o “El velo de la Reina Mab”, configura al artista como un ser precario y desdichado, inserto en una sociedad que no reconoce su valor.

Este conflicto entre la creación artística y las imposiciones de una sociedad capitalista, será representada de manera elocuente en *La vida privada de los árboles* a partir de la figura de Julián, el escritor frustrado y profesor a tiempo completo, que espera el regreso de su mujer. El autor aprovechará este fragmento de horas para desarrollar la temática del amor, la importancia del vínculo, del abandono y la memoria en la conformación de la identidad del individuo.

CAPÍTULO 1

La noción de novela de artista

El objetivo de este primer capítulo es explicar la noción de novela de artista para comprender los modos de representación del artista contemporáneo que se presentan en *La vida privada de los árboles* (2007) de Alejandro Zambra. Para ello, revisaremos la noción de novela de artista que propone Francisco Calvo Serraller (1990) y la importancia que le asigna a ella Rafael Gutiérrez Girardot [1983] dentro del modernismo hispanoamericano, para analizar de qué manera la novela de artista se relaciona con la teoría de la novela moderna de Georg Lukács [1916], en el contexto de la crisis del mundo burgués que plantea José Luis Romero (1997), desde una perspectiva históricosocial.

La sociedad burguesa que se consolida en Europa a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se caracteriza por una búsqueda permanente de intereses personales, enriquecimiento material y un sinnúmero de prácticas utilitaristas que van a concebir al hombre como un medio y no como un fin en sí mismo. Desde luego, este sistema de valores y esta nueva visión de la vida, hacen caducar rápidamente el espíritu auténtico del arte y lo relegan a un lugar marginal y accesorio junto con el artista que lo ejecuta.

Frente a esto, el artista reacciona de manera ambigua, pues se siente incómodo en la realidad que habita pero no puede salir de allí. Así, vive negando el presente y evadiéndose a otros mundos, y de manera simultánea, forma parte de esa sociedad que rechaza, esperando ser reconocido en ella a partir de su trabajo artístico (C. f. Gutiérrez). Un ejemplo de esta contradicción se refleja en los espacios privados o salones que los artistas

utilizan para exponer sus obras frente a la crítica, ya que esto muestra su preocupación por cautivar al público de clase media burguesa que tanto desprecian y vincularse a un posible mercado.

Si bien, estos salones proporcionan a los artistas (plásticos) una cierta libertad – la posibilidad de crear y de construir su propio universo frente al mundo – a la vez, este individuo experimenta una miseria social y material, tal como lo señala Calvo Serraller, “los artistas, libres y pobres, o, más precisamente, pobres en tanto que libres, comienzan a formar parte de ese grupo de marginados sociales cuya existencia se aleja radicalmente de los modos de vida burgueses, conocidos como bohemios” (36). Indudablemente, este estigma social de jóvenes bohemios – en tanto precarios, desordenados e inadaptados –, es lo que los lleva a convertirse en protagonistas de las novelas europeas de finales del 1800.

Según Calvo Serraller, las primeras novelas de artista corresponden a la *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* publicada por Beckford en 1780 y el *Torquato Tasso* escrito por Goethe en 1789; sin embargo, Gutiérrez Girardot sostiene que los artistas se transforman en objetos novelables cuando Heinse escribe *Ardinghello y las bienaventuradas* [1787] y Schlegel, *Lucinde* [1799] puesto que en estas obras se “trazaron los perfiles del artista como ‘genio’ (Heinse) o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación (Schlegel) [...]” (54).

Cabe destacar que sólo a partir de la publicación de los artículos de Balzac titulados *La Silhouette* [1830], se consagra la figura del artista dentro de la narrativa, ya que el escritor lo aborda desde diversas perspectivas – estéticas, morales, psicológicas y sociológicas (C. f. Calvo Serraller) – y lo defiende abiertamente frente al hombre burgués

medio. De cierta manera, a través de la novela de artista se le quiere otorgar una identidad a este individuo y una consistencia estética a su oficio, haciéndolo más comprensible a los ojos de una sociedad materialista que no reconoce su valor. Efectivamente, Balzac propone una salida al problema de la profesionalización del arte en dicho contexto socioeconómico, estableciendo un continuo entre el ejercicio del arte creativo y su integración positiva en el mercado como un estilo diferente de trabajo (C. f. Calvo Serraller).

El conflicto que se presenta entre el individuo que es artista y el mundo social que lo rodea y lo determina se comprende mucho mejor si se observa desde un enfoque utilitarista, es decir, desde la mirada que la sociedad arroja a partir de la relación trabajo-dinero. Desde luego, en una sociedad que se mueve por dichos parámetros, es imposible comprender la “utilidad” del arte y asignarle un lugar relevante. Por eso, resulta tan interesante la reflexión que realiza Gutiérrez Girardot en torno a la elegía “Pan y vino” de Hölderlin, ya que allí el poeta plantea el nudo central que desencadena el conflicto del artista en esta sociedad: su razón de ser. Así, señala Hölderlin: “¡Pero, amigo, llegamos demasiado tarde! [...] ¿... y para qué el poeta en tiempos de miseria?” (Citado en Gutiérrez 41).

Como vemos, aquí no solo se plantea una pregunta de tipo retórica sino que más bien, Hölderlin realiza un acto de autoconciencia que resuelve a priori al decir que ya es demasiado tarde para proponer el arte como una necesidad del espíritu en el contexto de una sociedad materialista. Según esto, al artista no le queda más alternativa que vivir en la “prosa del mundo, es decir, el estado en el que el individuo es al mismo tiempo medio y fin

de otros individuos” (Gutiérrez Girardot 44), pero siempre bajo los inventos de su propio mundo.

Todo lo que hemos dicho hasta ahora nos permite afirmar que la novela de artista o *Künstlerroman* (en su terminología alemana), corresponde a aquella obra narrativa que tiene como protagonista a un joven artista (o con anhelos de llegar a serlo) quien al enfrentarse con un mundo degradado, se refugia en su arte como medio de subsistencia y existencia. En este tipo de narraciones, mientras más distante sea el personaje al estereotipo de hombre burgués, más posibilidades tendrá de encontrar la plenitud como artista.

Ahora bien, después de señalar los orígenes de la novela de artista en los albores del siglo XIX en el continente europeo, cabe preguntarnos: ¿En qué lugar de Hispanoamérica podemos situar este tipo de novela? o dicho de otro modo, ¿qué puede decir la novela del artista sobre la narrativa hispanoamericana actual?, ¿es acaso una contradicción a esta búsqueda de identidad centrípeta, al configurar un discurso autorreferencial?, ¿será una metaficción en medio de un vacío historiográfico?

En nuestro continente la novela del artista se propone como una reflexión sobre la autorepresentación del mundo y la autoconciencia del escritor, pero más aun, como una forma de ironía sobre los valores que se han puesto en crisis en el contexto social moderno. De alguna manera, este tipo de novelas ha permitido analizar la identidad y las problemáticas más profundas de las sociedades latinoamericanas a partir de personajes que transparentan dichas cuestiones, por el conflicto que presentan frente a su entorno (social, económico, político, etc.) y la resistencia que proponen como opción de vida.

Así, tenemos el ejemplo de novelas como *Amistad funesta* [1885] de José Martí, *De sobremesa* [1886 – 1887] de José Asunción Silva e *Ídolos rotos* [1901] de Manuel Díaz Rodríguez, que representan de manera idónea la idea del *Künstlerroman* en la que el artista debe enfrentarse a este mundo degradado y buscar una salida alternativa. Ciertamente, los personajes que protagonizan estas novelas, Juan Jerez, José Fernández y Alberto Soria, respectivamente, representarán para Gutiérrez Girardot los diversos matices de un artista, que no sólo reacciona frente a su medio de forma rebelde, sino que además, vive al estilo de un héroe romántico que experimenta la inadaptación social con actitud de decepción y melancolía.

Asimismo, en 1888 la publicación de los cuentos de Rubén Darío “El velo de la reina Mab” y “El rey burgués”, desarrollan la problemática del artista y denuncian a la sociedad burguesa por atentar contra sus esperanzas y su ética. En el primer cuento mencionado encontramos a distintos artistas (escultor, pintor, músico y poeta) que enfrentan el desaliento y la precariedad por no ser valorados dentro de la sociedad burguesa, y por ello viven nostálgicos, pensando en aquellas épocas en que los artistas efectivamente tenían un lugar relevante en la sociedad. En el caso de “El rey burgués” se plantea un gesto aún más radical que configura al artista como un ser extraño y miserable que anda mendigando por un poco de comida. Esta figura alicaída a causa de la marginación social, manifiesta una crítica a esta sociedad lujosa, recalando que el arte no se encuentra allí, sino que en la naturaleza salvaje, en los espacios de silencio y en el desprendimiento de lo material y lo profano.

A través de ambos relatos, Darío nos muestra de qué manera la sociedad se ha vuelto insensible a la admiración del arte auténtico, producto de la ambición del dinero y de los bienes materiales. Por eso el escritor sitúa a todos sus personajes en contextos precarios, para remarcar los problemas que viven en cuanto al esfuerzo que implica la singularidad de su trabajo y la incomprensión de la sociedad, que los relega a vivir y morir a la intemperie.

La novela de artista que se gesta en Hispanoamérica corresponde a una reacción crítica que tuvieron los escritores del siglo XIX frente a la imposición y la adopción de códigos burgueses europeos por parte de algunos sectores de la sociedad. Sin duda, esta reacción estética hoy también la podemos encontrar a partir de una lista considerable de autores que trabajan la figura del artista desde una ficción verosímil, y con esto dejan entrever una crítica a la sociedad contemporánea por atentar contra los valores auténticos del arte, y provocar la precarización del artista.

Ejemplo de esto son obras como *El túnel* [1948] de Ernesto Sábato, *Rayuela* [1963] de Julio Cortázar, *Los detectives salvajes* [1998] de Roberto Bolaño, o *Las reputaciones* [2013] de Juan Gabriel Vásquez. Estas novelas, junto con otras tantas, nos permiten ampliar la noción de “novelas de artistas” a “narrativas de artistas”, considerando a diversas manifestaciones artísticas que plantean la figura del artista problemático en el seno de la cultura actual.

Dentro de los planteamientos de Gutiérrez Girardot en el contexto burgués hispanoamericano, resulta interesante analizar por qué “El intelectual es una figura iridiscente” (139), ya que esto nos permite comprender el papel que tienen el intelectual y el artista dentro de la sociedad.

Según el diccionario de la RAE lo iridiscente se refiere a aquello “que brilla o produce destellos”. Ciertamente, si interpretamos el término a la luz de lo que señala el autor, podemos decir que cada intelectual – o artista – es una voz que denuncia problemas sociales determinados, y con ello, ilumina nuevas problemáticas de sentido que no han sido analizadas aún. Es lo que señala Edward Said en *Representaciones del intelectual* (2007):

Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, una filosofía o una opinión para y en favor de un público. [...] (Su) misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien a quien ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya *raison d'être* consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que, por rutina, quedan en el olvido o se mantienen ocultas (30).

Esta caracterización de Said sobre el intelectual, nos recuerda el papel que desempeñaba Balzac en el contexto de la sociedad burguesa europea de 1800 al defender a los artistas públicamente a partir de su literatura. Asimismo, podemos asociar esta definición con la figura del artista problemático que se ha propuesto al interior de las novelas, según su capacidad para identificar las imposiciones de una sociedad occidentalizada y sus modos de reaccionar ante ella, en tanto artista.

Ahora bien, dentro de los fenómenos sociales que se desarrollaron en Hispanoamérica a partir de la influencia europea, tuvo lugar una experiencia de gran impacto para todos los individuos, en especial para los artistas y poetas, que fue “la muerte

de Dios” o su ausencia total dentro de la sociedad, lo cual fue definido por los sociólogos como un proceso de secularización (C. f. Gutiérrez Girardot). Sin duda, este fenómeno caló hondo en el interior del sujeto moderno, ya que lo hizo tomar conciencia de que su propio Yo, era ahora su padre, creador y exterminador (C. f. Gutiérrez Girardot).

En el mundo hispano el proceso de secularización se inició a partir de la adopción de las ideas positivistas o “valoración de la ciencia o del saber como único camino hacia la verdad y la perfección” (Gutiérrez Girardot 78) que se desarrolló en el ámbito de la literatura por medio de un lenguaje religioso desmiracularizado y la noción del “eros” sacralizado. En este sentido, Gutiérrez Girardot define el concepto abarcando nociones incluso más amplias:

La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo que tras ‘la muerte de Dios’, esto es, de la religión entendida como *religatio* (X. Zubiri) ha perdido la orientación (84).

Lo que el pensador quiere recalcar es que esta muerte de Dios ha hecho entrar en un estado de crisis existencial- apocalíptica al artista moderno, llevándolo a la acomodación del pensamiento y a la construcción de nuevas formas artísticas inmanentistas, en el contexto de una realidad caótica. Gutiérrez Girardot lo plantea en estos términos: “La nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como ‘religión del futuro’ no solamente se imponía una tarea redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso” (86), un fracaso de tipo social, en tanto que el artista

sigue manteniéndose al margen de los valores y las prácticas burguesas que propone la modernidad.

Pues bien, cuando se han utilizado las expresiones de “mundo degradado”, “valores que se han puesto en crisis”, “secularización” o “artista problemático”, se quiere aludir a las características del mundo contemporáneo, y a la manera cómo el artista – o en términos narrativos y literarios – el héroe novelesco, responde ante él. Esta experiencia de incomodidad y tragedia en un mundo incierto, será lo que Georg Lukács (2010) intenta explicar a partir de su *Teoría de la novela*.

Según el teórico húngaro, el personaje novelesco es un sujeto mundanizado y sin Dios, que está destinado al fracaso por no encajar con el mundo problemático al que pertenece. Este individuo trágico (o artista en palabras de Calvo Serraller y Gutiérrez Girardot) sale en busca de su destino y de su propio autoconocimiento en un estado de permanente devenir. Su propia inmanencia lo moviliza en un sentido demoníaco, es decir, hacia un destino en permanente ruptura con Dios, en el cual ha encontrado un lugar en el mundo pero separado de su trascendencia y protección. Por eso, Lukács nos plantea a este héroe demonizado como una característica esencial de la novela, ya que dentro de ella se narra la ruptura entre este hombre moderno y el Dios. En palabras de Lukács:

La novela es la epopeya del mundo abandonado por Dios. La psicología del héroe de la novela es demoníaca; la objetividad de la novela es el conocimiento del adulto de que el sentido nunca puede penetrar la realidad pero que, desprovista del mismo, la realidad se desintegraría en la nada de la inesencialidad [...] (84).

Este concepto de lo demoníaco se entiende aún más en el marco de la “madurez viril” con que Lukács define a la novela, puesto que el individuo que rompió su vínculo con Dios ahora debe enfrentarse a un mundo de naturaleza problemática. Según esto, Lukács define la madurez de la novela en contraposición al infantilismo que propone la epopeya, en la cual se configura a un héroe resguardado bajo el cuidado de los dioses.

La novela, entonces, es la forma artística de la madurez viril; esto significa que la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido objetivamente, es una resignación (Lukács 66).

Según lo anterior, podemos señalar que la novela efectivamente intenta representar a este sujeto atormentado que aún hoy sigue construyéndose en medio de un mundo en permanentes cambios y agitación. El mundo actual (nuestro mundo), a diferencia de los siglos que le precedieron, le ha proporcionado al hombre las herramientas de su propia autodestrucción, y por tanto, el hombre que antes se veía acosado con el materialismo burgués, ahora debe experimentar la amenaza del sin sentido y de la muerte.

Para José Luis Romero la historia “es siempre una creación intelectual en la que resulta difícil discriminar lo objetivo y lo subjetivo” (22), y más aún cuando se trata de historia social, en la cual entran en juego múltiples aspectos de la vida del hombre. Aun así, el teórico intenta fijar una posible imagen del mundo actual, apoyándose en distintos testimonios y documentos históricos y literarios, que le permiten aprehender los hechos políticos, la historia de la cultura, los fenómenos sociales y económicos, y las corrientes ideológicas que han incidido en el pensamiento del individuo contemporáneo.

Romero afirma que “muy buena parte de la novelística contemporánea debe su éxito a su innegable valor analítico y documental, porque se empeña en describir ‘situaciones’ [...] que provienen de las contingencias de la vida social y espiritual de nuestro tiempo” (26). Además, el autor propone dos ejemplos significativos en los cuales se representa a través del arte o la literatura, la imagen del “inadaptado pertinaz que está en perpetuo conflicto con las ideas vigentes, con los valores convencionales, con las cosas que pueblan su mundo insensatamente civilizado” (35), como es el caso de Charles Chaplin y de los personajes complejos que protagonizan las novelas de Kafka. A partir de esto, podemos decir que la historia social integra a la literatura sin descuidar su dimensión simbólica.

Ahora bien, cuando el historiador analiza la formación de la conciencia del hombre contemporáneo, lo hace a partir de dos fenómenos historicosociales que tuvieron lugar en Europa durante el siglo XX, es decir, las Guerras Mundiales ocurridas entre 1914 y 1945 y los importantes avances tecnológicos que modificaron la economía y la industria del continente. Sin duda, ambos procesos marcan un antes y un después en la concepción que tiene el hombre sobre el mundo y sobre su propia existencia, e influyen de manera decisiva en las manifestaciones artísticas que se gestan en la primera mitad del siglo XX.

De alguna manera, el hombre europeo del período de entreguerras que ha sobrevivido a la muerte y al hambre, y que ha sido parte del acelerado proceso de cambios a nivel político, económico y social, ahora debe enfrentarse a la pérdida del sentido de su vida y a una caducidad en su sistema de valores, tal como lo describe Romero:

Es el hombre mismo en cuanto tiene de radical y de profundo el que está amenazado, dicen; es su libertad interior, su ser intransferible, su posibilidad de

trascendencia lo que parece estar condenado. Y no sólo por la coacción exterior del poder, que puede ser accidental, sino más aún por la agobiadora presión de una sociedad masificada, sorda a las necesidades del espíritu singular (60).

¿De qué forma este hombre masa y/o sujeto en crisis logra reconstruir su espíritu?, ¿qué herramientas tiene en sus manos para expresarse o al menos, refugiarse ante un mundo destrozado? Ciertamente, el arte sería una de ellas. Kafka en 1917 señala, “Olvido y superación de sí mismo en el arte: lo que es huida será un supuesto paseo o incluso un asalto” (93). Con estas palabras, el escritor quiere enfatizar la posibilidad que el arte le otorga a los individuos, de vivir en un mundo alternativo donde pueda idear imágenes nuevas y expresar sus impresiones.

Desde un enfoque más social, para Kafka “El arte revolotea en torno a la verdad, pero con la intención decisiva de no quemarse. Su habilidad consiste en hallar, en el oscuro vacío, un lugar donde el rayo de luz, aunque nadie lo hubiera percibido antes, pueda ser atrapado con fuerza” (93). Esta cita alude indirectamente al papel social que desempeña tanto el arte como la literatura en nuestra época actual, en su intento por examinar el mundo real pero siempre a través de una ficción que actúa como velo. Lo mismo sucede con el escritor y /o intelectual, que caracteriza Romero: “Este es el designio del artista, que es frecuentemente un polemista embozado – y en ocasiones desembozado –, como Sartre, como Greene, como Faulkner, como Camus, como Piovene, como Orwell” (26) y tantos otros que utilizarán la obra de arte de manera genuina y a la vez, crítica.

CAPÍTULO 2

Análisis de la crítica sobre la narrativa de Alejandro Zambra

En este capítulo se realizará una reflexión en torno a lo que ha planteado la crítica sobre tres aspectos de la obra de Alejandro Zambra: en primer lugar, su figura como escritor chileno reciente y el desarrollo de su narrativa en este contexto; en segundo lugar, la tradición literaria o los autores a quienes ha sido vinculado; y, en tercer lugar, las temáticas o tipos de lectura que se han hecho sobre sus obras. Junto con esto, se revisarán brevemente algunos intertextos literarios y artísticos que subyacen, específicamente, a *La vida privada de los árboles* [2007], ya que esto nos permitirá enriquecer y posicionar el análisis sobre los modos de representación del artista contemporáneo que se realizará en el capítulo siguiente.

Durante estos últimos años, tanto a nivel nacional como internacional, Alejandro Zambra ha dado mucho de qué hablar. En la prensa, en revistas especializadas, entre círculos de escritores e incluso en el contexto cinematográfico, han aparecido un sinnúmero de artículos y comentarios que destacan la singularidad de su obra. Así, por ejemplo, en una reseña de la revista mexicana *Letras Libres*, Álvaro Enrígue define a Zambra como “un escritor original e intenso, que tal vez esté a uno o dos libros de la gran proyección continental”.

Lo anterior se condice con el reconocimiento que el autor recibió en el año 2007 como uno de los 39 escritores, menores de 39 años, más importante y representativo de la literatura Latinoamérica en el contexto del *Hay Festival Bogotá 39*; o bien en el año 2010,

cuando fue elegido por la revista británica *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes de habla hispana. Más recientemente, se le otorgó el “Premio Altazor” (2012), el “Premio Príncipe Claus” (2013) por la embajada de Holanda, junto al *English Pen Award*, por la edición inglesa de *Formas de volver a casa* [2011]. Recordemos también, que durante el mes de octubre de este año, Zambra fue nominado como uno de los cinco finalistas para el “Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez” con su libro *Mis documentos* [2013], una especie de “mapa sobre cómo funcionan los espacios íntimos en la clase media chilena: cómo compone su memoria, cómo narra sus espacios, cómo lucha contra el olvido” (Álvaro Bisama, *Qué pasa*, 2013). Actualmente, sus obras circulan por diversos medios internacionales y están siendo traducidas a más de diez idiomas.

Sin duda, la idea de especificar los premios y reconocimientos que ha recibido el autor durante estos últimos años, tiene como propósito que podamos dimensionar la proyección y las repercusiones que ha tenido su obra más allá de los límites de la literatura chilena. Ciertamente, el hecho de comprender su trabajo como un referente para el contexto literario hispanoamericano, nos lleva a preguntarnos: ¿qué hay en la literatura de Zambra que sea tan considerada por la crítica, por los medios de comunicación y por el propio público lector?, ¿cómo definir su propuesta, sus temáticas, su estilo literario?

Ante estas interrogantes, Zambra nos respondería: “En el fondo me parece que la buena literatura se resiste siempre a ser etiquetada” (*El Replicante*, 2012); sin embargo, y contra su voluntad, intentaremos “clasificarlo” de alguna manera e iluminar la lectura de sus obras por medio de algunas opiniones de la prensa escrita, reseñas de revistas literarias

a nivel nacional e internacional y artículos especializados en el ámbito de la literatura chilena reciente.

Joven narrador contemporáneo, escritor postmoderno, crítico literario, lector asiduo, profesor de literatura e incluso, “maestro de la liviandad y la ficción autobiográfica” (*El País*, 2013) son algunas de las denominaciones que ha recibido Alejandro Zambra durante los últimos años de su carrera literaria. Indudablemente, su escritura sobria y breve, además de captar el gusto de los lectores, ha sido interpretada de las maneras más diversas, llegando incluso a reconocerse en él un “orientalismo estético de segundo grado en América Latina”¹ (Ríos 81) junto a la narrativa de autores como Mario Bellatin, Santiago Gamboa, Guadalupe Nettel y Cristina Rascón.

Zambra “Es uno de los narradores chilenos más importantes, e ineludibles, en actividad” (*The Clinic*, 2014) y esto se debe en parte a esa mezcla que caracteriza su obra, que va desde el testimonio vital e íntimo a una metaficción “que problematiza las relaciones entre ficción y realidad” (Silva 10) y sitúa al lector en la eterna duda de la verosimilitud del

¹ Referido a la incorporación de elementos orientales dentro de la propia narrativa, en un intento de escribir sobre un “manuscrito en el que los orientales ya lo han hecho” (Ríos 81). Dichos elementos orientales se reconocen en la obra de Zambra, principalmente, a partir del tipo de narrador que se configura como una “voz tranquila que ilumina y oscurece zonas de la historia” (Ríos 82) y la serenidad con que los personajes enfrentan su porvenir, como es el caso de Julián en *La vida privada de los árboles*. Asimismo, Ríos define la narrativa de Zambra como precisa, delicada y limpia, heredera de autores como Junichiro Tanizaki (Ríos 82).

relato. En este sentido, las obras de Zambra están llenas de esta revelación del proceso de escritura dentro de la misma escritura, o de estos “excesos autoconscientes” (Jorge Téllez, *Letras libres*, 2011), recurso que sin duda, les otorga el carácter de postmodernas.

Esta idea de lo postmoderno no sólo radica en lo literario, sino también por ejemplo, en la capacidad artística que tiene el autor para juntar diversos formatos y crear un objeto nuevo, como ocurre con la idea de los “*Wrapped tres*” o árboles encerrados – intervención plástica realizada por los artistas Christo & Jeanne-Claude en Suiza hace algunas décadas (Zambra 143) – que termina siendo una novela-resumen o una novela-bonsái, y a su vez, estructura la metaficción que se propone en *La vida privada de los árboles*.

En palabras del crítico y editor ecuatoriano, Wilfrido H. Corral, Zambra posee una “madurez y sofisticación que desmiente su juventud” (*Letras libres*, 2011); su prosa refleja una lucidez extraordinaria, por eso *Mis documentos*, puede considerarse la mejor colección de cuentos cortos de estos últimos veinte años. Además, Corral no sólo rescata el “brillo conceptual” presente en sus textos ficcionales, sino que también revisa su escritura no literaria – desarrollada en los artículos críticos de *No leer* (2010) – y la define como un “gps literario extremadamente oportuno” (*Letras libres*, 2011). En base a esto, destaca su vasto conocimiento sobre la literatura, elogia la ironía directa con la cual Zambra quiere “aguijonear” a los lectores para que lean de una forma diferente y de alguna manera, diluye la figura de Zambra como novelista y lo posiciona como un crítico literario y un “buen lector”.

Por eso se puede decir que *No leer* “es una apología a la lectura” (Roberto Careaga, *La Tercera*, 2010) en donde el Zambra-lector se posiciona como un “cazador de vacas sagradas”, analizando a autores tan reconocidos como Péter Esterházy, Césaire Pavese, Natalia Ginzburg, Junichiro Tanizaki, Josefina Vicens, Nicanor Parra, Roberto Bolaño, Enrique Lihn, entre otros. De alguna manera, en este compilado de crónicas y ensayos, Zambra va develando sus preferencias literarias y con esto nos permite reconocer los autores consagrados de quiénes se siente heredero.

En una entrevista para *Terra Magazine*, un periódico brasileño, se le pregunta al autor sobre la familia literaria de la cual se siente parte y frente a esto, Zambra responde un tanto reticente, señalando que de todas formas allí aparecerían los nombres de sus amigos poetas más cercanos, Andrés Andwanter, Kurt Folch y Leo Sanhueza, de los cuales ha recibido una gran influencia y un refugio esencial. A partir de esto, no resulta extraño el uso del epígrafe “...como la vida privada de los árboles o de los naufragos” en su segunda novela, extraído del libro de poemas de Andwanter *El árbol del lenguaje en otoño*, ya que pone en un lenguaje poético concreto las ideas que él quiere transmitir en su obra.

A continuación de esto, el autor menciona las últimas lecturas que ha estado realizando sobre Elías Canetti, Samuel Beckett, Violeta Parra, Nicanor Parra, la poesía de Gonzalo Millán, los cuentos de Dino Buzzati y cierra el cuadro con la prosa de Roberto Bolaño, Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, de donde podemos identificar otras tradiciones literarias a las que se adscribe su obra. En efecto “Zambra es ante todo un lector” (20), como diría Raúl Rodríguez, y “[...] La relevancia de su escritura, logra el

debido reconocimiento gracias a la forma en que sabe apropiarse de lo que lee para inscribir luego, en medio de lo que lee, su propia obra (20).

Resulta interesante destacar que dentro de los escritores que se analizan en *No leer* y el listado que ofrece Zambra sobre sus lecturas más recientes, aparece un sólo exponente del “Boom” latinoamericano, Julio Cortázar. Esto encuentra su motivo en lo que el propio autor señala en unos de sus artículos en *Babelia*: “Mi generación creció creyendo que la literatura chilena era de color café, y que no había algo así como una literatura latinoamericana. Por eso siento tan lejana la experiencia del boom”.

Según lo anterior, queda claro porqué antes de asociar la obra de Zambra al Boom de García Márquez, Vargas Llosa o Donoso, se incluye como una continuidad en el “caos” que ha provocado para la literatura chilena, la obra de Bolaño, Parra o Lihn. Desde un punto de vista generacional, será reconocido como parte de la generación “Granta” o “Ñ” por reivindicar la literatura de habla hispana en el contexto internacional, y por formar parte de la nueva vanguardia narrativa del país, junto autores como Carlos Labbé (*El País*, 2014).

Asimismo, Zambra será vinculado a escritores como Álvaro Bisama, María José Viera-Gallo y Alejandra Costamagna, al compartir con ellos ciertas experiencias y sensibilidades e intentar hacer una literatura más vivencial y menos artificiosa. Por ello, en esta narrativa encontramos “historias personales y familiares del pasado reciente, contadas ahora desde la perspectiva de los hijos” (Daza s/p), es decir, desde los narradores que “[...] vivieron su infancia o su adolescencia durante fines de los años ochenta en un país marcado por el ejercicio político fáctico que modelaba una sociedad fundada en límites impuestos, tanto a la cultura y las artes como a la educación (Daza s/p).

Dentro de este afán de etiquetar la obra de Zambra, el escritor Álvaro Enrígue ha señalado que su narrativa posee un carácter regional transnacional, menos espectacular que otros relatos pero igualmente atrevido. Según el mexicano, las novelas concretas e idiosincráticas del escritor chileno representan escenas mínimas de la vida común de la clase media “en plena crisis de tránsito a la posmodernidad por toda la región” (*Letras libres*, 2007) y por eso mismo pueden ser entendidas como “epopeyas de la insignificancia a la manera de Josefina Vicens” (*Letras libres*, 2011) tal como afirma Christopher Domínguez Michael. Pues bien, esa capacidad de rescatar personajes mínimos con una habilidad sorprendente, ha hecho que el propio Rafael Gumucio destaque el talento de Zambra al haber descubierto “que la gran novela chilena tenía que ser pequeña” (*Letras libres*, 2011).

De la misma forma, Enrígue considera que *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* se sitúan entre el *Libro vacío* de Josefina Vicens y los *Diarios de escritura* de Sergio Pitlor, al configurar un discurso autorreferencial desde el personaje escritor que protagoniza cada novela. Aún más, el crítico destaca la reversión que hace del género épico la segunda obra de Zambra, al desinteresarse por la narración de la muerte (en la normalidad patética que presenta Julián frente a la ausencia de Verónica), y por obviar el relato de vidas ejemplares, priorizando “la tímida medianía de los que enfrentan sin gestos vistosos el momento definitivo de sus vidas” (*Letras libres*, 2007).

Ahora bien, en el marco de los estudios sobre la novela chilena reciente, Rubí Carreño (2009), ha reconocido la narrativa de Zambra como un aporte para “la construcción literaria de las memorias del nuevo siglo” (14), considerando a *Bonsái* y a *La vida privada*

de los árboles dentro del listado de memorias chilenas que revisan el pasado desde la mirada de jóvenes, pero también desde el enfoque de artistas e intelectuales (C. f. Carreño) que intentan resguardar y mantener su arte en medio de un sistema que provoca su continua precarización.

De esta manera, junto a Zambra, Carreño reúne en la misma escena narrativa a escritores de diversas generaciones y estilos, que van desde Diamela Eltit (1949), Pedro Lemebel (1952), Alberto Fuguet (1964) y hasta Álvaro Bisama (1975). Sin duda, este ordenamiento responde a la manera similar en que cada uno de estos escritores relaciona la memoria del pasado con el presente de un Chile globalizado (Carreño 15). Por eso, no será difícil encontrar en las novelas de estos escritores una serie de personajes, “[...] jóvenes, artistas y trabajadores [...] (con) gran dificultad para conciliar la familia, el trabajo y la literatura como trabajo” (Carreño 15), tal como ocurre con Julián, por ejemplo, el personaje principal de *La vida privada de los árboles*.

Y es que, en efecto, todas las temáticas que se plantean – “El multiempleo, la precariedad laboral [...] la explotación de los artistas y alienación de su obra” (Carreño 15)– además de ser una denuncia frente a la presión que ejerce la sociedad neoliberal chilena sobre los artistas / intelectuales, corresponden a temáticas de interés para estos escritores del siglo XXI, ya que les permiten realizar “una fuerte autorreflexión sobre la palabra literaria” (Carreño 15) y sobre todo, visibilizar la figura del escritor en el contexto de la actualidad.

Lo anterior resulta especialmente interesante para nuestro trabajo, puesto que nos demuestra la existencia de una narrativa chilena reciente que se configura de manera

implícita como novela de artista, tal como lo caracterizamos en el primer capítulo, a partir de los planteamientos de Calvo Serraller y Gutiérrez Girardot. En este sentido, la novela reciente que caracteriza Carreño es aquella que ha sido intervenida desde sus subjetividades por el impacto de la globalización, los resabios de un pasado dictatorial y la influencia de los medios de comunicación en la construcción de la memoria. Todo esto ha dado como resultado una producción literaria en la que abundan personajes de “trashumancia siempre pobretona” (81), seres precarios y nostálgicos, que intentan sobrevivir (o bien resistirse) a las imposiciones que ejerce el mercado sobre ellos.

En el caso de los personajes de Zambra, tanto la precariedad como la nostalgia se desarrollan en un presente marcado por la melancolía que ha sido el resultado de la historia política de nuestro país (c. f Rodríguez). Por eso, cuando Rodríguez intenta aunar las obras de Zambra bajo una sola lectura, reconoce en ellas una intención por superar la “individualidad neoliberal” (21) o el retrato de una intimidad, para dar cuenta de la “catástrofe de la experiencia comunitaria” (21), es decir, la vivencia de toda una generación postdictatorial y de una sociedad chilena completa, que día a día vive bajo las condiciones de un sistema económico y político de carácter hostil.

A diferencia de Rodríguez y tomando otros criterios, Macarena Areco (2011) sitúa las dos primeras obras de Zambra – *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* – dentro de las *novelas de la intimidad* o del ámbito de lo privado (tal como lo expresa el nombre de la segunda novela), señalando una clara contraposición con las *novelas de lumpen* o de la *intemperie*, que pertenecen a la esfera de lo público y tienen su claro antecedente en la *Lumpérica* [1983] de Diamela Eltit (183). Según Areco, esta relación dicotómica entre las

novelas íntimas y lumpéricas se dará de forma predominante en la narrativa chilena desde mediados de los años noventa y los años dos mil, y estará en permanente diálogo con el concepto de *novela de la orfandad* que propone Rodrigo Cánovas para referirse a la literatura que surge en los años ochenta, a partir del impacto que tuvo el golpe militar de 1973 (183).

Por lo tanto, si en los ochenta tenemos a la figura del huérfano y desamparado, en los años noventa y dos mil, encontramos al joven, al trabajador y al artista representado en la narrativa como un intento de explicar – e incluso parodiar – ciertos fenómenos y problemas más profundos que se hallan en la sociedad chilena. Esto, se relaciona directamente con lo que señala Ignacio Álvarez sobre la capacidad que tienen los relatos chilenos de las últimas décadas – entre ellos los de Zambra – para configurarse como alegorías nacionales (desde la noción que plantea Fredric Jameson en su artículo “La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional”) y volver una y otra vez a reflexionar sobre “la situación política y cultural de la nación” (Álvarez 17) a partir de sus personajes.

Esta lectura alegórica y desde luego política, sobre la narrativa de Zambra, la plantea en términos mucho más radicales Bieke Willem, quien toma como punto de partida la idea de Idelber Avelar sobre la alegoría como “aquella figura retórica que nace [...] desde una imposibilidad de la representación” (Willem 33) y que por ello, se constituye como una de las características esenciales de la literatura postdictatorial, al ser la única figura que puede relatar lo ocurrido (Willem 33). En el fondo, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* buscan diversas maneras de alegorizar el pasado, que

por ser traumático o excesivamente violento en el caso de Chile, no se puede referir en términos explícitos.

Para Álvarez además de ser alegóricas ambas novelas de Zambra, representan una manera de superar la figura del huérfano presente en la narrativa de los años ochenta, reformulando culturalmente la paternidad (Álvarez 3). En el caso de *La vida privada de los árboles*, se reconoce claramente la intención que tiene Julián por ser reconocido como el verdadero padre de Daniela en el presente y en el futuro; luego, en *Formas de volver a casa* se da una clara presencia de los padres del protagonista y de manera dolorosa, se plantea la influencia que ejercen los padres de Claudia sobre sus recuerdos de niña. Esto se ejemplifica con el episodio en que van como familia al estadio nacional para ver a Chespirito y años después, Claudia recupera ese recuerdo desde el ordenamiento que le dan los padres, es decir, desde el suplicio que fue estar allí pensando en los torturados y los muertos (Álvarez 6).

Con todo, “*Formas de volver a casa* es el libro que Zambra deseaba leer, pero que otros no habían escrito; es la literatura de los hijos, la novela de los personajes secundarios, los de entonces y los de hoy, [...]” (Rodríguez 24) tal como la entiende Lorena Amaro, quien define la obra como un relato secundario de mirada intimista, que se narra desde la subjetividad y los recuerdos de un niño que fue hijo de una familia que no vivió directamente la dictadura. De aquí que resulte interesante esta mirada, ya que reivindica la posibilidad de contar la historia oficial y participar en ella desde otra perspectiva, y, de paso, representar a los chilenos que fueron testigos silenciosos (y en cierta medida cómplices por ese silencio) del horror que arrasaba la ciudad.

Esta mirada intimista o privada de las obras de Zambra – tal como lo señalaba Areco y Amaro anteriormente – toma un valor adicional en la tercera novela de Zambra, al estar narrada en primera persona, ya que incluso adquiere la apariencia de un relato autobiográfico (De los Ríos 147) o, como diría Wilfrido H. Corral una especie de “autobiograficción”.

De alguna manera, los personajes de *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa* en su momento actual, representan a un escritor medio y precario que es casi imperceptible en su ficcionalidad, y por lo tanto, se transforma fácilmente en la extensión del mismo escritor. Noé Jítrik explica esta idea, afirmando:

Al generalizar al héroe, al quitarle excepcionalidad en homenaje a una situación más abarcadora, el autor se diluye en él, le es más fácil proyectarse en la difuminación de sus rasgos, si hay un riesgo que expresar él será el primer implicado, ese personaje requerido por lo que vive será ante todo una forma posible de su propia conciencia (223).

En sí, todas las obras de Zambra tienen un cierto fundamento autobiográfico, y si se quiere autorreferencial, tal como él me lo señalaba en el encuentro que tuvimos para conversar sobre su narrativa (12 diciembre 2014), y como también lo deja entrever en la presentación del libro de Gonzalo Millán, *Autorretrato de memorias*. En esa oportunidad, el autor reflexiona en torno al epígrafe del libro de Millán “Todo pintor se pinta a sí mismo” y afirma que todo artista va trazando las líneas de su propio rostro (Zambra 184) y con esto, va retomando las mismas obsesiones de siempre en un intento de desdoblamiento y de

observación de un yo diluido, ausente. De aquí que la memoria de un yo sea una especie de laguna y un intento por recordar “algo que no se sabe bien qué es” (Zamora 183).

Para Zamora, el concepto de memoria y la posibilidad de vivir arraigado a un vínculo, serán las dos claves para sobrevivir en la fragilidad del tiempo presente. Por eso el epígrafe inicial de *La vida privada de los árboles*, “No tengo recuerdos de infancia” de Georges Perec, resulta tan contradictorio y a la vez tan sugerente. En efecto, el autor quiere recalcar la importancia que tienen los recuerdos de infancia en la conformación de la identidad actual de la persona, y lo decisivo que es poder resignificar dichos recuerdos (a veces traumáticos) para construir vínculos estables en el presente. “Zamora, en consecuencia, hace de la memoria uno de los principales recursos de su trabajo, pero no con el fin de recuperar el pasado, sino de comprenderlo [...]” (Rodríguez 24).

CAPÍTULO 3

Análisis de los modos de representación del artista contemporáneo en

La vida privada de los árboles de Alejandro Zambra

Después de explicar la noción de novela de artista y reflexionar en torno a lo que ha planteado la crítica sobre Alejandro Zambra y su narrativa, en este capítulo se analizarán los modos de representación del artista que se proponen en *La vida privada de los árboles*, a partir de la descripción de los microelementos que componen el relato. Así, el aporte de este estudio se orientará a examinar dentro de la construcción estética de la novela la manera en que la figura del artista representa la postura crítica del autor frente a la sociedad contemporánea.

La vida privada de los árboles [2007] es una novela breve dividida en dos partes: la primera, titulada “Invernadero” y la segunda, “Invierno”. Estas partes a su vez, se presentan por medio de tres epígrafes, dos de ellos situados al inicio de la obra: “No tengo recuerdos de infancia” (9) de Georges Perec, “... como la vida privada de los árboles o de los naufragos” (9) de Andrés Anwandter; y el tercero, “Life as a book that has been put down”² (109) de John Ashbery, ubicado al comienzo de la segunda parte. De alguna manera, estos tres epígrafes quieren englobar todo el sentido de la obra, al incluir nociones como la memoria, la infancia, la vida privada y la manera cómo esa vida se va escribiendo frente a una situación de abandono.

En el epígrafe de Perec, “No tengo recuerdos de infancia” (9) se plantea implícitamente el concepto de olvido como una estrategia (C. f. Rodríguez) para evitar el

² La vida como un libro que ha sido escrito (o abandonado).

recuerdo de alguna experiencia traumática que marcó los primeros años de la vida. Por eso la expresión bien podría decir “no quiero/puedo tener recuerdos de infancia”. Esta imposibilidad por recordar puede resultar bastante contradictoria si se consideran el agrado que tiene el protagonista al rememorar su infancia, al margen de lo que estaba ocurriendo en el contexto de la dictadura. Según esto, me parece que Zambra quiere llamar la atención del lector sobre la importancia que tienen los recuerdos de los niños en la construcción y participación de una historia que ha sido elaborada desde la mirada de los padres.

En relación al verso de Anwandter, podemos centrarnos en la figura de los árboles y de los naufragos, como dos imágenes que tienen en común la estaticidad, la pérdida de la identidad en una totalidad mayor – como es el bosque o el mar, respectivamente – pero también la condición de estar a la deriva, generalmente abandonados por los hombres. De aquí que resulte interesante pensar cómo sería la vida privada de dos seres determinados por la soledad y por la espera de que algo modifique sus vidas. Esto se puede extrapolar fácilmente a la vida de Julián, el protagonista de la novela, quien permanece atrapado en la soledad debido a la ausencia de su mujer.

Lo dicho anteriormente, se relaciona con el epígrafe de Ashbery, en el cual se nos plantea la frase “la vida como un libro que ha sido escrito”, aludiendo a una suerte de predestinación en la que el protagonista no puede cambiar ni su fracaso ni su destino. Podríamos entender esta expresión desde un segundo significado, reemplazando el “que ha sido escrito” por “que ha sido abandonado”, es decir, la vida como un libro que ha sido ignorado o aislado, tal como ocurre con el personaje de la obra.

Asimismo, cabe señalar que la obra está escrita de manera fragmentaria, a partir de una prosa que va dejando espacios en blanco – en un intento sutil por incluir al lector en la construcción del significado de la novela – lo cual le permite al narrador distribuir el contenido global del relato en secciones breves e ir intercalando situaciones del presente y del pasado sin perder la coherencia del relato. En este sentido, el narrador va provocando esta sensación de fragmentación para otorgarle verosimilitud a los recuerdos del protagonista, ya que la memoria efectivamente se recupera en pequeños fragmentos.

Ahora bien, al igual que en las otras dos novelas de Zambra – *Bonsái* y *Formas de volver a casa*– en *La vida privada de los árboles* nos encontramos frente a un relato fascinante que describe la noche en la cual Julián espera largamente el regreso de su mujer, Verónica, quien se demora inexplicablemente. Con el paso de las horas, Julián busca qué hacer, qué rememorar, qué imaginar, mientras el narrador hace consciente al lector de que “Cuando ella regrese la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver” (16).

La historia comienza en la habitación de Daniela, hijastra de Julián hace tres años e hija de Verónica, su mujer. Aquella noche larga, la niña no quiere dormir y por lo tanto, Julián la distrae con una serie de historias que ha inventado sobre “la vida privada de los árboles”, en las cuales personifica a un roble, a un álamo y a un baobab a partir de los diálogos que mantienen en el parque cuando los humanos se han ido. Este ejercicio ficcional entretiene tanto a Daniela como a Julián, quien se va fascinando en la creación de otros mundos posibles, y continúa con los relatos aún cuando Daniela ya ha conciliado el sueño. De alguna forma, Julián aprovecha de hacer dormir a la niña contándole cuentos,

como una manera alternativa para encontrarse con la literatura que debe postergar para el día domingo.

Luego de responder a las preguntas de Daniela, Julián se tiende en la cama a fumar unos cigarrillos, mira la retransmisión de un partido de fútbol y relee una novela breve que ha escrito hace un tiempo acerca de un hombre que observa el crecimiento de un Bonsái. Se pasea. Piensa en Verónica. Medita sobre las posibles causas de su tardanza. Recuerda escenas de su infancia. Recita algunas palabras y “suma voces” (80) negras a una página en blanco, en un intento por trazar líneas, dibujos o hilvanar un conjunto de palabras sin mucho sentido.

Hacia el final de la historia, Julián va descubriendo la grieta profunda que se abre a sus pies: al parecer, Verónica no volverá y la pregunta siguiente es: “¿Qué será de Daniela?” (82). Desde aquí en adelante el personaje se pierde en sus propias conjeturas, pensando en el futuro de Daniela y en el lugar que ocupará en su vida. Llegada la mañana, Julián simula una despedida con Verónica y luego lleva a la niña al colegio. En el camino, empieza a comprender que la vida tiene que continuar.

A partir de la acción del relato que hemos descrito hasta ahora, podemos identificar a Julián como un sujeto que tiene un doble propósito, esperar a Verónica y hacer dormir a Daniela por medio de las historias que le cuenta. No queda claro si las historias son una manera de hacer más llevadera la espera de su mujer o si esta espera le es útil para entrar en la ficción que tanto desea. Lo que si podemos precisar es que Julián se siente atraído por esta soledad, y las dudas e incertidumbres sobre lo que está pasando lo mantienen en una vigilante espera ficcional (basada en la narración de cuentos, la revisión de su novela y la

imaginación del futuro de Daniela), que se vendría abajo si es que él tuviera la certeza de que ella va a regresar en pocos minutos. En este sentido, es Julián quien sale beneficiado de esta larga espera, ya que al fin puede disponer de todo su tiempo para dedicarlo a su quehacer como artista.

El narrador heterodiegético que propone Zambra en su novela, en efecto, podría ser el mismo Julián, relatando la historia en primera persona o – como lo ha señalado Zambra mientras conversábamos sobre su libro (miércoles 12 de noviembre 2014) – “en una primera persona falsa, como un narrador en tercera persona que habla de sí mismo”, y que por tanto, desde el comienzo de la obra entra en un juego de difuminar los límites entre su voz y la del personaje, acortando las distancias y dando la impresión de que quien narra la historia va experimentando el propio dolor del protagonista. Esta idea se vincula directamente con lo que Walter Benjamin (2008) ha señalado sobre “El narrador”: [...] lo que es más maravilloso en él; (es) que actúa como si pudiese narrar su vida entera, [como si] todo lo narrado sólo fuese un trozo de su vida entera (133). Lo que sin duda ocurre con Julián cada vez que recuerda su pasado, regresa a su presente e imagina un futuro incierto en un fragmento de horas.

El narrador de la novela a su vez, sorprende al lector al salirse de los márgenes de esta primera persona y abarcar el relato con dimensiones y ritmos propios, los cuales van sobresaltando los secretos del pasado de los otros personajes y dilatando la historia al punto de mantener al lector en suspenso hasta que acabe la obra. En este sentido, sólo un narrador omnisciente nos podrá liberar de la duda sobre qué ocurrirá finalmente con Verónica, con Julián y Daniela.

A primera vista, tres son los personajes que protagonizan esta larga noche de espera: un hombre que divaga, una mujer que no llega y una niña que no quiere dormir. Desde luego, aparecerán más personajes durante el relato – en la memoria de un mal recuerdo, en la guitarra de Violeta Parra o en una noche de juegos de mesa – sin embargo, lo que realmente nos interesa es comenzar con Julián. ¿Quién es este personaje tan cotidiano, tan santiaguino y, aparentemente, tan real?

El narrador nos dice que Julián tiene treinta años,

[...] es más feo que el padre de Daniela, y es más joven, en cambio; trabaja más y gana menos dinero, fuma más y bebe menos, hace menos deporte –no hace, en absoluto, deporte-, y sabe más de árboles que de países. Es menos blanco y menos simple y más confuso que Fernando – Fernando, que así se llama el padre de Daniela [...]” (14).

La vida de Julián antes de Verónica parece una nube borrosa. Llevaba muchos años viviendo con una mujer extraña y opaca que estuvo a punto de “convertirse en su enemiga” (29). Karla, que así se llamaba esta mujer, logró enfriar la relación al extremo de llegar a ser unos desconocidos que no tienen nada en común. Cuando Julián rememora este tiempo, recuerda la soledad que sintió y lo hundido que estaba en el trabajo, en el cuidado de su bonsái y la escritura de una breve novela que hasta entonces era un puñado de hojas. Indudablemente, este frío episodio de su vida se presenta como una antítesis al hogar que luego construye con Verónica y Daniela.

La vida de Verónica antes de conocer a Julián también tiene su contraparte, dado que en segundo año de Licenciatura en Arte queda embarazada de Daniela y con esto, deja

de ser estudiante para transformarse en una madre soltera. Si bien, Verónica sufre por no poder terminar su carrera, la idea de marginarse definitivamente de los círculos sociales de sus compañeros de curso la deja tranquila y le permite buscar otras opciones de perfeccionamiento, tales como cursos amateurs de repostería, con los cuales puede trabajar de forma cómoda e independiente. De alguna manera, con Verónica, el narrador se encarga de aclarar que “de momento la vida es un lío que parece resuelto” (21).

Finalmente, tenemos a Daniela. ¿Qué papel cumple dentro de la historia la niña?, ¿de qué manera es representada durante el relato? En el primer párrafo de la obra, nos encontramos ante una escena aparentemente normal, la de un padre haciendo dormir a su hija a través de unos cuentos infantiles. Sin embargo, el segundo párrafo nos aclara que “Daniela no es su hija, pero (que) a él le cuesta no pensarla como tal” (13), ya que hace tres años que vive con ella y Verónica como una (especie de) familia muy bien constituida. En este sentido, Daniela es la figura que moviliza el concepto de paternidad dentro de la novela. Sus preguntas, sus inquietudes, su atención frente a los cuentos de Julián, la hacen una niña inocente, que no ha tomado conciencia de lo que está ocurriendo o está por ocurrir. Ella es la mujer presente en la casa, la excusa que tiene Julián para darle tiempo a su imaginación y de paso, evadir la espera.

Lo interesante de este tercer personaje femenino es su capacidad para ser representada por Julián en diversas etapas de su vida – a los ocho años, a los quince, a los treinta – siempre desde la perspectiva de un padrastro inseguro, que necesita validar su importancia en la vida de la niña. Por eso no resulta extraño que Julián muestre tanto interés por aparecer en sus dibujos escolares y no ser olvidado por ella en su etapa de

adultez, ya que de alguna manera quiere revertir esa figura secundaria y accidental, por una imagen estable y duradera.

Los personajes descritos anteriormente nos permitirán analizar los modos de representación del artista que propone Zambra en su obra y la crítica que plantea a partir de ellos sobre la sociedad chilena contemporánea. Para esto, tomaremos la figura de Karla como la estudiante de filosofía que vive encerrada en su propio mundo; luego, analizaremos a Verónica, la repostera que “aún no regresa de su clase de dibujo” (15); junto con ella, haremos una breve interpretación sobre la pintora Otoko que aparece dentro de uno de los cuentos que Julián relata a Daniela para hacerla dormir; y finalmente, nos detendremos en Julián, el artista paradigmático de la obra, que divide su tiempo entre la docencia en literatura, la escritura de día domingo y la vida en familia.

Pues bien, a partir de Karla, el narrador nos presenta al artista o intelectual como aquel individuo marginal y retraído que se resiste a formar parte del sistema y que utiliza el arte (o el pensamiento) como un modo de evasión. Aunque estudia filosofía en la Universidad de Chile, no tiene ninguna intención de sacar su título o buscar un trabajo estable. La música, la marihuana, los libros y el Ravotril, son solo diversas formas de apartarse de un mundo en el cual no encuentra un lugar. Por otra parte, el personaje es una caricatura de la indiferencia y la soledad, ya que ella misma se presenta diciendo “Soy sola, [...] no tengo padres, no tengo familia, soy sola” (44).

Karla representa la imagen de la artista extraña, incierta y a la vez, agresiva, lo cual se ve reflejado de forma grotesca en las palabras que deja escritas en el living de su departamento – “Ándate de mi casa conchatumadre” (32) – con el propósito de terminar su

relación con Julián. Sin duda, esta actitud evasiva y la incomunicación que mantiene con Julián durante meses, serán un claro ejemplo de las relaciones disfuncionales que puede llegar a tener un artista que se aísla en exceso.

En la relación que mantienen Julián y Karla no queda claro cuál de los dos se aísla primero. Julián “Había dejado de amarla un segundo antes de comenzar a amarla” (44) por eso se encontraba muy dedicado a sus clases y a la escritura de su novela, sin demostrar ninguna preocupación por la vida de Karla. Por su parte, ella empezó a faltar en el departamento, justamente a las horas en que Julián regresaba del trabajo. En ambos había una clara intención por evitar los espacios comunes, los diálogos, en suma, la vida en pareja. De alguna manera, esta relación de indiferencia los va configurando como artistas escindidos y ermitaños, que han optado por el arte como una manera de supervivencia ante “las innumerables horas perdidas en compañía de nadie” (45).

Dentro de los pensamientos de Julián, Karla aparece como la “mujer que no estaba” (52) y Verónica, como la “mujer que no llega” (52). Pero Verónica es más que una figura ausente, en efecto, es quien moviliza la acción dentro del relato y le da sentido a la vida de Julián. Esto último constituye su principal diferencia con Karla, ya que Julián encuentra en Verónica un rol y un espacio como esposo y padre, mientras que con Karla solo es capaz de experimentar la pérdida del sentido y el vacío existencial.

Ciertamente, a partir de Karla y Verónica, el narrador muestra una superposición de ausencias femeninas que nos permite caracterizar a Julián como el artista solitario y nostálgico debido a las experiencias que ha vivido y que vive en el presente. Asimismo – tal como Zambra me comentaba – Julián representa una reversión del rol masculino, en el

contexto de una sociedad chilena que sitúa al hombre trabajando hasta tarde y a la mujer esperándolo en la casa, ya que en la novela es él quien permanece en vigilia, haciendo dormir a la niña y con la angustia de ser abandonado. En este sentido, se da una feminización y una vulneración del personaje, considerando que la mujer ha sido el ícono del sufrimiento ante la espera del ser amado.

Verónica, por su parte, simboliza al tipo de artista que experimenta una transformación dentro del ejercicio artístico, según las circunstancias que le toca vivir. Así, su opción por el arte va tomando diversos matices durante el relato, que comienzan en una carrera universitaria y llegan a un simple pasatiempo semanal. Este abandono del oficio y de la especialización de artista, no sólo se produce a causa del embarazo que debe asumir abruptamente, si no que también debido a la decepción que experimenta por el ambiente artístico de su universidad, con profesores mediocres y gran cantidad de “niñitos de bien”. En esta caricaturización, el autor deja entrever su propia crítica con respecto al tipo de artista *snob*, “hijo de papá” que está lejos de experimentar la miseria y la soledad de un artista como Julián.

Asimismo, el autor plantea una crítica a la neoliberalización y cosificación del arte como una carrera universitaria en la cual hay que pagar y recibir un título para poder ejercerlo, siendo que el arte “puro” se puede realizar al margen de este tipo de sistematizaciones, según los talentos y el tiempo que se le dedica. Por otra parte, al hacer mención de las Becas Chile y de los cursos amateurs como la única posibilidad de prosperar dentro del oficio del arte, Zambra critica a la sociedad chilena por no reconocer el valor del artista y provocar su continua precarización.

Lo cierto es que después de abandonar la carrera, Verónica dedica sus mañanas a la repostería y por las noches se toma el tiempo para dibujar, asistiendo de vez en cuando a unas clases de ilustración. Para ella, el arte no es un problema o un tema que la conflictúe, sino por el contrario, es una especie de hobby o distracción con la cual no tiene mayores ambiciones, como vender o mostrar sus dibujos en alguna galería de arte, por ejemplo. Según esto, podemos decir que Verónica permanece libre ante el ejercicio del arte y es capaz de disfrutarlo de acuerdo con sus propios ritmos y con la disposición que le ofrece Julián para cuidar a su hija mientras ella regresa de noche. En este sentido, Julián es una pieza clave para la conformación de Verónica en tanto artista.

Otro modo de representación del artista en la obra, lo encontramos en la figura de Otokó, una pintora que forma parte de las historias que Julián le cuenta a Daniela antes de dormir, y que debido a un extraño crecimiento de sus brazos ha tenido que dejar el arte para dedicarse a otro oficio. Esta imagen es sutil pero sugerente, ya que el narrador logra complejizar la imagen de una artista dentro de un cuento infantil a partir de una condición específica que la lleva a vagar “por los parques todo el día recogiendo hojas del suelo” (63).

Ciertamente, podemos asociar a Otokó con Verónica, en la manera cómo enfrentan el abandono del oficio para dedicarse a una actividad más pragmática, producto de los cambios repentinos que afectan a sus vidas. De aquí, que pueda ser equiparable el hecho de recoger hojas con el oficio de preparar tortas, ya que en cada caso se puede continuar con la vida pero según las posibilidades que ofrece. De alguna forma, aquí el narrador propone al tipo de artista que anhela tanto ejercer su oficio, que sin darse cuenta bloquea su propio camino y debe resignarse a aceptar que su proyecto fue fallido.

Ahora bien, para analizar a Julián en su calidad de artista problemático, es necesario caracterizarlo a partir de las diversas figuras que representa en el relato, es decir, la del versátil profesor de literatura durante la semana, la de escritor de día domingo y la de padre que cuenta cuentos. Estos roles ejercidos de manera simultánea, articularán el conflicto que se crea en la conciencia del personaje, dividido entre su papel de proveedor y padre de la casa y su anhelo de ser un artista o escritor auténtico.

A partir de lo anterior, podemos situar a Julián como el héroe novelesco de la obra, dado que es el artista que cree en el arte y experimenta la ruptura con el mundo porque su oficio no tiene cabida en una sociedad capitalista tan demandante. De esto ya reflexionábamos con Calvo Serraller en el contexto de la sociedad burguesa europea y luego con Gutiérrez Girardot en el contexto del modernismo hispanoamericano; sin embargo, a partir de Lukács, queremos retomar la expresión de sujeto problemático para referirnos a este personaje de la obra que no encaja en el mundo que lo rodea y en su intento por resistirse a él, vive enfrascado en el conflicto de la creación artística versus la actividad laboral como medio de subsistencia.

En el contexto de la sociedad chilena actual, encontramos un problema grave en cuanto a la remuneración del docente. Por ello, un profesor que quiere solventar sus gastos en una ciudad como Santiago, debe responder trabajar en muchos lugares y saber un poco de todo, para poder responder ante la demanda académica. Esta situación es justamente la que vive Julián en su día a día, por eso llega a reflexionar, “últimamente le ha dado por pensar que debería haber sido dentista o geólogo o meteorólogo” (25), ya que está cansado de andar corriendo de un lado a otro para completar el salario del mes, y en definitiva,

anhela poder dedicarse con más tiempo a ese oficio que tanto le gusta, el de inventar y escribir historias sencillas.

Además, en su rol como esposo de Verónica y padre de Daniela, Julián representa la figura del escritor frustrado que no tiene tiempo para dedicar largas horas de silencio al alumbramiento de la obra de arte. Esta búsqueda o deseo incompleto se ve trastornado con la conformación de una familia que lo lleva a someterse a una larga jornada de trabajo para mantenerla e incluso, postergar la escritura del día sábado para ayudar a Daniela con sus tareas y pasar tiempo con Verónica.

Por otra parte, con Julián como escritor, nos enfrentamos a la problemática que se relaciona con “la pesada enfermedad que embarga a algunos narradores y poetas cuando enfrentan, como se dice, la página en blanco” (82) tal como señala Zambra en su libro *No leer*. Julián tarda años en escribir su pequeña novelita, aún cuando tuvo repetidas tardes para sentarse y escribir obsesivamente. Si bien, el personaje comienza acumulando muchas hojas, con el tiempo va quitando un sinnúmero de pasajes “como si en lugar de sumar historias quisiera restarlas o borrarlas” (27). De aquí que podamos vincular su actitud hacia la creatividad artística con la de José García, personaje principal de *El libro vacío* de Josefina Vicens, ya que en ambos casos se plantea esa lucha con la página en blanco e incluso, el dilema de enfrentar la propia satisfacción con el resultado de la escritura y detener ese proceso de eterna corrección.

Resulta interesante mencionar además, que Josefina Vicens y Alejandro Zambra en tanto escritores, comparten esta imposibilidad de llegar a la página plena. De aquí que *El libro vacío* y *La vida privada de los árboles* constituyan “una reflexión sobre la escritura en

la escritura misma” (Vicens 25) y posean este carácter metaficcional, ya que quieren dar cuenta de este artista problemático que espera eternamente la concreción de su obra.

A diferencia de Zambra, Vicens experimenta el problema de la escritura como un padecimiento ante el miedo de que su novela no sirva para nada; Zambra, en *No leer*, declara aceptar “ese perpetuo calvario doméstico” (82) con tal de evitar que se publiquen libros reproducidos, vacíos de reflexión, como ocurre frecuentemente con el trabajo de algunos escritores. Sin duda, a esto se refería Benjamin cuando expresaba su preocupación sobre la obra de arte en el contexto de la modernidad:

[...] podemos decir que, en la época de la reproducibilidad mecánica, se desdibuja el ‘aura’ de la obra de arte. Se trata de un proceso sintomático cuya relevancia va más allá del ámbito del arte. Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca al objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva (16).

Ciertamente, Zambra critica este proceso de automatización de la escritura, porque para él radica en un acto mucho más genuino, individual y silencioso, tal como lo expresan aquellos episodios de la obra en que Julián se detiene a observar su bonsái y medita sobre las imprecisiones de su obra, reconociendo el valor del relato sencillo. Por eso, Zambra señala que

Escribir es como cuidar un bonsái, [...] es podar el ramaje hasta hacer visible una forma que ya estaba allí, agazapada; escribir es alambrear el lenguaje para que las

palabras digan, por una vez, lo que queremos decir; escribir es leer un texto no escrito (143).

Sin bien, esta idea del bonsái o árbol encerrado³ – explicada por Zambra en su libro *No leer* – reflejará de manera elocuente su concepto de escritura, también podremos utilizarla para entender la figura de este artista que muchas veces se encierra en su propio mundo, a la fuerza, como un modo de negarse a formar parte de un sistema social que no representa sus valores y amenaza su oficio.

En *La vida privada de los árboles*, este “artista encerrado” se va configurando inevitablemente a partir de los espacios que habita, los que en su mayoría son cerrados. Al menos en la primera parte de la obra – llamada elocuentemente “Invernadero” – todos los sucesos y recuerdos se sitúan en departamentos y casas. Esta idea de lugar artificial en donde habitan las plantas, es recogida por Zambra de forma metafórica a partir de una relectura del poema “Invernadero” que Enrique Lihn escribiera hacia 1960. Ciertamente, el poema de Lihn alude a la idea de un lugar abandonado por los años, lleno de vidrios, en donde la memoria es sólo un recuerdo. Y el poema termina diciendo: “Pero, ¿Qué será de nosotros ahora?” (29).

De cierta forma, el mensaje que quiere transmitir el poeta se refleja en la totalidad de la obra de Zambra, comprendiendo la manera en que Julián experimenta la noche en que espera a Verónica. Para el personaje, su departamento no es más que un espacio vacío,

³ Referido a los “Wrapped Trees”, una intervención plástica realizada en Suiza por Christo & Jean Claude en la cual se envuelve los árboles con una tela transparente para protegerlos de los cambios climáticos.

olvidado, en donde puede arrinconarse a pensar: “Pero, ¿qué será de nosotros ahora?”, ¿qué pasará con todo lo que habíamos construido?

Ahora bien, como reflejo de este invernadero tenemos, en primer lugar, el departamento de Julián y Verónica, el cual tiene tres piezas (una pieza blanca, una azul y una verde) y un living que contiene un acuario. El hecho de que la pieza blanca sea la matrimonial, sugiere la idea de una hoja en blanco que está por escribirse. Sin embargo, no podríamos hablar de una *tabula rasa*, pues el pasado difuminado de ambos personajes tiene claras repercusiones en el presente.

Esta pieza blanca, antiguamente había sido el estudio donde Julián alimentaba sus ensoñaciones con Verónica. Entre medio de unas cajas con libros apilados y una tabla gruesa afirmada con dos caballetes enfilados, “escribía pensando en Verónica, en el fantasma de Verónica mirándolo escribir” (39). Indudablemente, este espacio semivacío y desordenado representará la buhardilla típica del artista que vive para sí.

La pieza azul es la de Daniela. Allí Julián se mantiene despierto, inventando historias sobre la vida privada de los árboles, tomándolo como un pasatiempo para evadir un presente que no está dispuesto a aceptar. Finalmente, la pieza verde o antigua habitación de Julián en el tiempo previo a Verónica, era el lugar donde el escritor buscaba arrinconarse y perderse tal vez, entre las páginas de *La invención de la soledad* de Paul Auster.

En este punto cabe destacar la importancia que tienen los espacios del departamento en relación al quehacer del artista durante el día, ya que esto estará indisolublemente unido, tal como lo plantea Mijaíl Bajtín (1989) al definir el concepto de cronotopo como aquella “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la

literatura” (63). Sin duda, un ejemplo claro de esto se presenta en las rutinas que tienen Julián y Verónica al terminar el día, en las cuales él lee y ella dibuja. Lo mismo ocurre con los cuentos que Julián inventa en la pieza azul para hacer dormir a Daniela, lo cual nos habla de un ejercicio artístico y literario asociado a la noche.

Además, el hecho de situar la espera del protagonista durante una noche (y no en una mañana, por ejemplo) nos hace deducir que las esferas creativas del personaje se desarrollan en esta atmósfera. Julián no duerme, espera vigilante y de paso, aprovecha el tiempo según sus deseos: inventa historias, se transforma en editor de su propia novela, imagina su futuro, el futuro de Daniela, e incluso asume sus fracasos, la medianía de su historia. De algún modo, este silencio y esta espera nocturna parecieran ser los ejes estructurantes en la identidad del artista propuesto por Zambra.

En relación al segundo espacio que se presenta en la obra, encontramos el departamento que Karla compartía con Julián mientras estaban “juntos”. Aquí el relato va más allá de una materialidad concreta para dar cabida a una descripción incómoda, llena de desaciertos e incomunicación. La violencia representada en este lugar llega a ser casi caricaturesca cuando el narrador decide cerrar la historia con la expresión “Ándate de mi casa conchatumadre” (32), escrita con letras rojas en la pared del living. Es de esta manera como el recuerdo de Karla se transforma en “una mancha en la vida” (15) de Julián.

Cabe señalar que este espacio genera un tipo de creación artística del personaje en la cual no hay ni un orden ni un límite. Julián escribe todo el tiempo que desea e incluso se desvela pensando en soluciones para su obra. Por otra parte, se representa la figura de un

escritor perezoso, que lleva una vida sedentaria y monótona, a causa de la ausencia de su pareja en la casa y el exceso de trabajo durante la semana.

El tercer espacio cerrado que se representa en la obra es la casa de infancia de Julián, una casa pareada con un antejardín de flores revueltas. Adentro: un sillón negro de cuero falso y un televisor que transmite las Olimpiadas de Los Ángeles. Un poco más allá la escena se define con unas cajas llenas de cassettes y libros, que luego se transforma en la biblioteca del living. Un poco más acá, el padre ha habilitado la metrópolis para jugar en familia y mientras tanto, la madre se dedica a tocar en la guitarra una canción de Violeta Parra. Con esta escena el narrador logra caracterizar la *vida privada* de una familia chilena en el contexto de la dictadura.

En este punto es importante destacar la manera cómo Julián se va transformando de un adulto a un niño y empieza a representar los acontecimientos políticos del país desde la inocencia de un juego de sobremesa. ¿Será esta rememoración el signo de que estamos frente a una novela de formación invertida? (Labbé 2007) ¿Con qué sentido el personaje retrocede a su infancia para explicarse el presente? Estas preguntas aluden a la temática de los vínculos y a la necesidad del arraigo – dos aspectos estructurantes de la novela según lo que me indicaba Zambra – ya que se trata de una noche en la que el protagonista está viviendo un abandono radical y por eso, necesita refugiarse en un lugar seguro en donde se sienta protegido.

Hasta aquí hemos descrito los espacios interiores que Zambra agrupa bajo el título de invernadero, en un intento por reflexionar sobre esa vida que sucede aislada del entorno natural, e incluso ajena a todo el acontecer político que afectaba a Chile en la década de los

ochenta. Pues bien, la segunda parte, titulada “Invierno”, refleja la salida de los personajes al espacio exterior durante las siete páginas que demoran Julián y Daniela hasta llegar al colegio. Indudablemente, ese caminar bajo la lluvia simboliza la intención del narrador por situar a sus personajes fuera del invernadero, en el invierno de un futuro incierto que recién comienza.

En *La vida privada de los árboles*, la estaticidad de los espacios físicos se complementa con el movimiento constante en la disposición del tiempo del relato. Anacronías inesperadas y elocuentes integran al lector paulatinamente en el ritmo y la escasa linealidad de la obra. Así, de un momento a otro retrocedemos a la infancia de Julián con los rasgueos de Violeta Parra y la tarde del ochenta y cuatro en que se sienta a mirar el tiro de la jabalina y, simultáneamente, experimentamos su angustia frente a un reloj de Bob Esponja que marca las dos y media de la mañana. Este y otros *flash – back* nos ayudarán a comprender, por ejemplo, la dinámica familiar de Julián y Verónica, la infancia de Julián en el contexto de la dictadura y aquellos anhelos que se frustraron en el camino.

Resulta interesante el planteamiento de un presente incierto diluido sobre un pasado tan seguro y acabado. Sin duda, esta obsesión del narrador por volver atrás constantemente, obliga al protagonista a hacerse cargo de su memoria y a enfrentar el presente integrando esos recuerdos fragmentados. Sin embargo, aunque rememore su pasado completo, no podrá evadir el presente que lo asfixia. Es casi, como si las palabras de Kafka (1913) fluyeran de su mente, arrebatando por completo sus sentimientos:

Me atenía en mi pensamiento a las cosas presentes, y a su situación presente, no por rigor o por un interés demasiado ligado a ellas, sino por tristeza y por miedo, si es

que la causa no era la debilidad de mi pensamiento; tristeza porque resultándome tan triste el presente, yo creía que no debía abandonarlo hasta que desembocase en la felicidad; [...] No puedo pensar, al pensar me topo de continuo con fronteras, en el salto aún logro atrapar algo, pieza a pieza, el pensamiento coherente, desarrollado, me resulta del todo imposible (8).

Como sujeto escindido y “Aturdido por la espera, Julián concibe una larga e imprecisa lista de mujeres solas, de mujeres solas que hablan solas” (79). De este modo, aparecen entre las páginas unas estrofas de Violeta Parra y unos versos de Emily Dickinson, con el claro propósito de acompañar la espera del protagonista e identificar sus emociones.

Violeta Parra ante todo, representa esa posibilidad de volver a ser niño y sentir el consuelo de la madre tocando la guitarra en el contexto de una escena familiar en donde nada es verdaderamente un problema. Por su parte, los versos de Emily Dickinson, representan el sentimiento más puro de Julián, es decir, ese dolor que debe sobrellevar en el momento presente con la esperanza de que la noche acaba y que luego viene el día. En su traducción al español el poema completo:

Saber llevar nuestra porción de noche
o de mañana pura;
llenar nuestro vacío con desprecio,
llenarlo de ventura.

Aquí una estrella, y otra estrella lejos,
alguna se extravía.
Aquí una niebla, más allá otra niebla,
pero después el Día (25).

Así como Julián se esfuerza por traer a la memoria algunos recuerdos propios que alivianan sus penas, el ejercicio de imaginar un futuro ajeno resulta sumamente sencillo. “El futuro es la historia de Daniela. Y Julián imagina, escribe esa historia [...]” (85), con la intención de encontrar una salida ficcional al presente y evitar la experiencia del dolor. Según esto, podemos concluir que Julián utiliza la ficción como un almacén seguro para cuidarse de la vida real y sobrellevar la angustia que lo invade.

Según lo que hemos dicho hasta ahora, se puede afirmar que Julián, como artista paradigmático de la obra, vive una transformación importante en su calidad de sujeto e intelectual durante el transcurso del relato, ya que, en un primer momento, aparece como un joven imbuido por la soledad que vive casi exclusivamente para su arte, trabajando a ritmos obsesivos sin un orden ni un método. Y luego, lo vemos convertido en un profesor (y padre a la vez) que trabaja en cuatro universidades, que no es especialista en ningún área y que tan solo dedica parte de su domingo para escribir.

Esta síntesis sobre el personaje, nos revela de alguna manera, el modo de representación del artista que propone Zambra en su obra, es decir, aquel artista medio, precario, y hasta anónimo, que experimenta una sociedad marcada por la globalización, el libre mercado, las crisis políticas, la disfuncionalidad familiar, los nuevos paradigmas de los vínculos amorosos, etc. (C. f. Daza) e intenta responder ante ella por medio del oficio del arte.

Conclusiones

Después de analizar los modos de representación del artista que se proponen en *La vida privada de los árboles* de Alejandro Zambra, he podido concluir que el artista chileno contemporáneo se caracteriza principalmente por ejercer su oficio enfrascado en el conflicto entre la creación artística versus la demanda que le impone la sociedad capitalista imperante. Julián, será el claro ejemplo del escritor aplazado, que debe dividir su tiempo como docente asalariado, escritor de día domingo y padre de familia.

Por otra parte, en Karla, pude reconocer al tipo de artista refugiado en la soledad y el silencio, que se encierra en su propio mundo y presenta un claro desinterés por el desarrollo profesional y social. En el momento en que Julián rememora este episodio de su vida, también él se va transformando en un artista obsesivo y evasivo, incapaz de establecer vínculos reales con los otros.

Asimismo, comprendí que Verónica es la artista que experimenta cambios dentro del ejercicio de su arte, lo cual le permite asumirlo como un pasatiempo, sin mayores pretensiones y exitismos. Junto con ella, me pareció interesante la figura de Otoki, a través de la cual, Zambra plantea el dilema de abandonar el arte por degeneración y dedicarse a una tarea más pragmática y “útil” a los ojos de la sociedad.

En suma, considero que a partir de cada uno de estos personajes, el autor va develando su visión sobre el artista chileno contemporáneo y señala una crítica sobre la sociedad chilena actual por permitir la precarización del artista y ser un obstáculo frente a su real ejercicio. De alguna manera, Zambra va configurado a un artista anónimo – incapaz

de soñar con el reconocimiento de la crítica – que se inserta en el mundo del arte buscando una salida alternativa para darle sentido a esa vida rutinaria de todos los días.

Finalmente, en cuanto a las proyecciones de este trabajo, me parece interesante poder continuar con el estudio de la novela de artista dentro de la narrativa chilena reciente e incluso ampliar el corpus literario hacia obras de escritores latinoamericanos. Considero que el análisis de la precariedad del artista, de sus relaciones afectivas, sus fracasos y dificultades, pueden ayudarnos a comprender al individuo contemporáneo y volver a “poner sobre la mesa” problemáticas de la sociedad chilena y latinoamericana tan relevantes como la incomunicación, las relaciones familiares disfuncionales, la figura de la paternidad, la discriminación del latinoamericano que emigra a países desarrollados, el efecto de la globalización en la identidad nacional, etc.

Críticas y referencias

- Álvarez, Ignacio. "Sujeto y mundo material en la narrativa chilena del noventa y el dos mil: estoicos, escépticos y epicúreos". En *Revista chilena de literatura*. N°82. 7-32. 2012. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952012000200002
- _____. "Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil". En *Revista Taller de Letras*. N° 51. 11-32. 2012. https://www.academia.edu/2093442/Tres_modalidades_de_alegor%C3%ADa_nacional_en_las_narraciones_chilenas_del_noventa_y_el_dos_mil
- _____. "Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa reciente". [En línea]. 2013. https://www.academia.edu/6931028/Vuelven_los_padres_nin_os_historia_y_autoridad_en_la_narrativa_chilena_reciente
- Amaro, Lorena. "Voces de infancia: autobiografía y documentalismo recientes en Chile". 2012. http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=921:voces-de-infanciaautobiografia-y-documentalismo-recientes-en-chile&catid=81:publicaciones&Itemid=458
- Anwandter, Andrés. *El árbol del lenguaje en otoño*. Santiago de Chile: Dossier, 1996 (25 hojas sueltas).
- Areco, Macarena. "Cartografía de la novela chilena reciente". En *Revista Anales de Literatura*. N°12. 179-186. 2011.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro, 2010. [1939].
- Bisama, Álvaro. "Una geografía de la soledad". www.alejandrozambra.com. Revista *Qué pasa*, 5 / 12 /2013. En línea, 13 de noviembre 2014. <http://www.alejandrozambra.com/una-geografia-de-la-soledad/>
- Bokhove, Niels y Marijke Van Dorst. *Franz Kafka, dibujos*. Madrid: Sexto Piso, 2011

- Careaga, Roberto. Alejandro Zambra: "Solo desde la duda nace la buena literatura". *www.letras.s5.com*. Proyecto Patrimonio, 10 / 10 / 2010. En línea, 13 de noviembre 2014. <http://letras.s5.com/az3110101.html>
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea (1830 – 1850)*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2009.
- Corral, Wilfrido. "No leer/Crónicas y ensayos sobre literatura de Alejandro Zambra". *Letras libres*. N° 147. 04/ 2011. En línea, 13 de noviembre 2014. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/no-leercronicas-y-ensayos-sobre-literatura-de-alejandro-zambra>
- Daza, Paulina. "'Buscamos una voz que nos reciba'. Narrativa chilena reciente: Lecturas Cómplices". *Arbor*, 190 (769): a162. 2014. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.769n5001>
- De los Ríos, Valeria. "Mapa cognitivo, memoria (im)política y medialidad: Contemporaneidad en Alejandro Zambra y Pola Oloixarac". En *Revista de Estudios Hispánicos*. N°1, pp 145 – 160. 2014.
- Dickinson, Emily. *Poemas*. Barcelona: Editorial Juventud, 1994.
- Domínguez, Christopher. "Gumucio y Zambra". *Letras libres*. 15 / 11 / 2011. En línea, 13 de noviembre 2014. <http://www.letraslibres.com/blogs/fragmentos/gumucio-y-zambra>
- Enrique, Álvaro. "La vida privada de los árboles y Bonsái, de Alejandro Zambra". *Letras libres*. N°108. 12 / 2007. En línea, 13 de noviembre 2014. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-vida-privada-de-los-arboles-y-bonsai-de-alejandro-zambra>
- Fernández, Patricio. "La gran novela leve". *El País*, 10 / 08/ 2013. En línea, 14 de noviembre 2014. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/08/07/actualidad/1375896436_498243.html
- Greimas, Algirdas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971. [1966].
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004. [1983].

- Jameson, Fredric. "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional". Trad. Ignacio Álvarez. *Revista de Humanidades* 23 (junio de 2011): 163-193.
https://www.academia.edu/2269231/Jameson_Fredric._La_literatura_del_Tercer_Mundo_en_la_era_del_capitalismo_multinacional_.Trad._Ignacio_%C3%81lvarez._Revista_de_Humanidades_23_junio_de_2011_163-193
- Jítrik, Noé. "Destrucción y formas en las narraciones". *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno. (Coordinación e introducción). Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2013. [1972]. 219 – 258.
- Labbé, Carlos. "Un vivero". www.alejandrozambra.com. Revista Sobrelibros, 15 / 07 / 2007. En línea, 13 noviembre 2014. <http://www.alejandrozambra.com/un-vivero/>
- Lihn, Enrique. *La pieza oscura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1963.
- Lukács, György. *Teoría de la novela: un ensayo histórico- filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. 64 – 108. Buenos Aires: Godot, 2010. [1916].
- Perec, George. *W o el recuerdo de la infancia*. Barcelona: Denoël, 1987. [1975].
- Ríos, Felipe. "Orientalismo: La estética de la novela japonesa en la narrativa de Alejandro Zambra". [En línea]. 2013.
<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/2043/1/77-86.pdf>
- Rodríguez, Raúl. "Zambra, melancolía (una impresión)". *Hispanoamérica* 128, pp 19-26. 2014.
- Romero, José Luis. *La crisis del mundo burgués*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Said, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Debate, 2007. [1994].
- Saiz, Eva. "De la vacilación al compromiso, la literatura de Chile se renueva". *El País*. 11 / 03/ 2014. En línea, 14 de noviembre 2014.
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/10/actualidad/1394484970_611068.html
- Silva, Macarena. "La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en *Bonsái* de Alejandro Zambra". 2007. En *Taller de letras*. N° 41, pp 9 -20.
- Sullá, Enric. *Teoría de la novela: Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Nuevos instrumentos universitarios, 1996.

Téllez, Jorge. “Teoría y práctica de una reseña sobre Alejandro Zambra”. *Letras libres*. 12 / 09/ 2011. En línea, 14 de noviembre 2014. <http://www.letraslibres.com/blogs/el-grafolego/teoria-y-practica-de-una-resena-sobre-alejandro-zambra>

Tirzo, Jorge. “Formas de escribir a Zambra”: *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra. *El Replicante*. 02 /2012. En línea, 14 de noviembre 2014. <http://revistareplicante.com/formas-de-escribir-a-zambra/>

Toledo, Alejandro y Daniel González. 1986. “Josefina Vicens habla de El libro vacío”. Entrevista incluida en el libro *Josefina Vicens: la inminencia de la primera palabra*. México: Ediciones sin Nombre, 2009.

Tomas, Maximiliano. Entrevista a Alejandro Zambra: "Bolaño desordenó la literatura chilena". *Terra Magazine*. 21 / 04 /2008. En línea, 14 de noviembre 2014. <http://www.ec.terra.com/terramagazine/interna/0,,OI2762674-EI8870,00.html>

Vicens, Josefina. *El libro vacío*. México: Fondo de cultura económica, 2006. [1958].

Willem, Bieke. “Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra”. En *Acta literaria*. N° 45, pp 25 – 42. 2012. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482012000200003&script=sci_arttext

Zambra, Alejandro. “Autobiografía de miles”. En *Taller de letras*. N° 37, pp 181-184. 2005.

_____. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama, 2007.

_____. 2008. “Muy lejos del boom”. <http://letras.s5.com/az280808.html>

_____. *No leer*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2010.

_____. *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Otros sitios visitados:

<http://www.alejandrozambra.com/>

<http://www.letras.s5.com/archivozambra.htm>

<http://www.theclinic.cl/>

<http://www.emol.com/>

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/dario/rd.htm>

<http://www.rae.es/>

<http://www.wordreference.com/es/>.