



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**

Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628

Volumen 50 - 1

Enero 2024 - Junio 2024

---

***Bonsái de Alejandro Zambra: una narrativa  
elíptica y autoficcional***

*Dahiana Jiménez Picado*

Jiménez Picado, D. (2024). *Bonsái de Alejandro Zambra: una narrativa elíptica y autoficcional*.  
*Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 50(1), e57106.  
<https://doi.org/10.15517/rfl.v50i1.57106>



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i1.57106>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

## ***Bonsái* de Alejandro Zambra: una narrativa elíptica y autoficcional**

### ***Bonsái* by Alejandro Zambra: An Elliptical and Autofictional Narrative**

Dahiana Jiménez Picado

Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica

dahiana.jimenez@ucr.ac.cr

<https://orcid.org/0009-0008-7660-3971>

DOI: <https://doi.org/10.15517/rfl.v50i1.57106>

Recepción: 11-04-23

Aprobación: 28-07-23

#### RESUMEN

El carácter metaficcional de la novela *Bonsái* (2006) del escritor chileno Alejandro Zambra ha sido ampliamente comentado por la crítica literaria; no así su autoficcionalidad. A través del estudio de la figura del narrador, los tipos de omisiones presentes en el texto y diversos elementos extraliterarios que conforman la poética del autor, este artículo comprueba cómo la narrativa elíptica y autoficcional de la novela representa un abandono de la tradición literaria realista y problematiza sobre las relaciones entre ficción y realidad. Ambos mecanismos narrativos de la obra —elisión y autoficción— le manifiestan constantemente al lector que se encuentra frente al producto de un proceso de escritura abierto, en el que participan tanto las (in)decisiones de su narrador como las interpretaciones de los lectores que completan los vacíos del texto.

**Palabras clave:** autoficción; elipsis; elisión; omisión; narrativa.

#### ABSTRACT

The metafictional nature of the novel *Bonsái* (2006), by Chilean author Alejandro Zambra, has been extensively commented on by literary critics, in contrast to its autofictional aspects. By studying the figure of the narrator, the types of omissions present in the text, and diverse extraliterary elements that reveal the author's poetic principles, this article demonstrates how the elliptical and autofictional narrative of the novel represents a departure from the realist literary tradition and questions the relationship between fiction and reality. Both of these literary devices —elision and autofiction— are constantly presented to the reader, who witnesses a process of open writing characterized by both the narrator's (in)decisiveness and the reader's interpretations that fill in the gaps in the text.

**Keywords:** autofiction; ellipsis; elision; omission; narrative.

Categorizar las obras y sus componentes ha sido materia común en numerosos análisis literarios. Sin embargo, cada vez son más los textos de ruptura que no siguen los modelos clásicos de escritura que posibilitan una clasificación. Tal es el caso de la novela *Bonsái* (2006), del escritor chileno Alejandro Zambra, la cual —como él mismo ha mencionado— implicaba “ciertos riesgos ... que tenían que ver con su brevedad [94 páginas], con su carácter de objeto” (Cárdenas, 2007, párr. 4); por ello, sus críticos y lectores no han logrado enmarcarla en una categoría. Se le ha llamado *novela lúdica*, *novela liviana*,

*novela experimental*, *novela-bonsái* e incluso *novela antirrealista*. En este ensayo se profundizará en el análisis de dos de los elementos que dificultan su clasificación: su carácter autoficcional y su estilo narrativo elíptico, plagado de omisiones. Asimismo, se pretende demostrar cómo estos dos elementos no solo dificultan la categorización de la novela, sino que también reafirman su carácter artístico y ficcional, lo que la crítica Macarena Silva (2007, p. 11) ha llamado “su condición de artificio”.

A pesar de que Alejandro Zambra inició sus producciones literarias con el género poesía, sus más recientes textos han sido de carácter narrativo: *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007), *Formas de volver a casa* (2011), *Mis documentos* (2013), *Facsimil* (2014), *Fantasia* (2016), *Poeta chileno* (2020), *Mi opinión sobre las ardillas* (2022) y *Literatura infantil* (2023). Al respecto, Zambra reconoce haber iniciado *Bonsái* como un poema; no obstante, confiesa que no terminó de agradarle y por ello fue extendiéndolo hasta obtener como resultado el texto actual: una novela corta. Además de sus obras literarias, se ha dedicado al análisis literario e incluso ha publicado dos compilaciones de sus críticas y ensayos: *No leer* (2010) y *Tema libre* (2019). Estamos, pues, frente a un autor interesado en la crítica literaria, de la cual no ha excluido sus propios textos, ya que —como se verá— las reflexiones que ha compartido sobre su literatura no han sido pocas.

*Bonsái* (2006) cuenta la historia de un joven chileno llamado Julio, un estudiante de literatura que entabla una relación amorosa con una compañera de la universidad, Emilia. Desde el inicio de la novela se relatan las particularidades de la pareja: dos jóvenes con actitudes esnobistas que se consideran parte de una minoría letrada e intelectual. Al final de su relación, Emilia se muda a España, donde comparte un apartamento desordenado y pequeño con dos jóvenes “más pobres que una rata” (Zambra, 2006, p. 58); Julio, por su parte, se queda en Chile y conoce a un escritor llamado Gazmuri, a quien inicialmente le transcribirá su última novela. Por falta de comunicación de parte de Julio, quien no le expresa que incluso está dispuesto a trabajar sin cobrarle, Gazmuri decide que otra persona, que le cobrará más barato que la oferta inicial de Julio, transcriba su texto. A raíz de esto, Julio —quien ya le había afirmado a su actual pareja que estaba encargándose de la novela de Gazmuri— finge seguir con la tarea y termina escribiendo él mismo un texto, al que decide llamar *Bonsái*.

La recepción de la novela ha sido favorable, pero también polémica. Zambra dice haber enviado el manuscrito a varias editoriales chilenas que ni siquiera acusaron recibo. No obstante, cuando lo envió a la editorial española Anagrama, el editor Jorge Herralde aceptó publicarlo. Esta publicación atrajo la atención sobre la novela y desató un cuestionamiento dentro del círculo de escritores chilenos sobre su calidad literaria. En este escenario, la obra de Alejandro Zambra ha cobrado popularidad y ha sido muy comentada por la crítica. Ha obtenido menciones y comentarios favorables en publicaciones chilenas, como el diario *El Mercurio* y las revistas *Logos*, *Taller de Letras* y *Alpha*, y en medios internacionales, como el periódico español *El País* y el estadounidense *The New York Times*.

Su producción literaria también ha sido objeto de investigación en diversos trabajos académicos. En el caso de su novela *Bonsái* (2006), varios estudiosos de la literatura han analizado y comentado sus textos desde la óptica de la metaficción (Onell, 2006; Morales, 2006; Silva, 2007; Astudillo, 2008; Willem, 2012). Sin embargo, hasta el momento se ha profundizado poco en el carácter autoficcional de la obra, el cual se correlaciona a lo largo del texto con esos juegos metaficcionales ampliamente estudiados. Para probar esta hipótesis, haremos un esbozo de la poética de Zambra expuesta en su libro de ensayos *No leer* (2012) y en entrevistas en las que ha participado (Acevedo, 2011; Ortiz, 2014), pues para probar el carácter autoficcional de una obra es indispensable recurrir a elementos extraliterarios.

También nos proponemos relacionar su poética con la particularidad del estilo narrativo en *Bonsái*, una narración que llamaremos elíptica o de omisión, puesto que destaca la forma en que se omiten deliberadamente datos primordiales del argumento, ya que, como el propio narrador afirma, “en la historia de Emilia y Julio, en todo caso, hay más omisiones que mentiras” (Zambra, 2006, p. 24).

### 1. ¿En qué ramas se ha adentrado la crítica?

Varias reseñas, comentarios y críticas coinciden en que la obra de Alejandro Zambra está plagada de elementos autobiográficos. Incluso, el escritor chileno Patricio Fernández (2013) afirma, de manera precipitada, en un artículo del diario *El País* titulado “La gran novela leve”, que en los textos de Zambra “no es ni necesario preguntárselo, son autobiográficos” (párr. 9). Diferimos de esta tajante aseveración pues consideramos que sus textos presentan elementos implícitos que permiten calificarlos como autoficcionales, pero no autobiográficos; sin embargo, tampoco es posible llegar a nuestra afirmación inmediatamente, a través de un contacto único con la novela, pues para ello deben considerarse primero elementos extraliterarios. Contrario a lo señalado por Fernández, creemos que *sí es necesario preguntárselo*, y la respuesta a esa interrogante es mucho más compleja que simplemente categorizar la novela como autobiográfica.

Bieke Willem (2012), docente e investigadora de la Universidad de Gante (Bélgica), ya ha señalado el carácter autoficcional de las obras de Alejandro Zambra y la construcción ambigua de los personajes en *Bonsái*, a quienes el narrador denomina como tales, pero a su vez se retracta de ello en cierta forma: “Emilia y Julio —que no son exactamente personajes, aunque tal vez conviene pensarlos como personajes—” (Zambra, 2006, p. 33). Willem solamente hace una pequeña mención del carácter autoficcional de la narrativa de Zambra y de la ambigua construcción de personajes sin argumentar ni profundizar en sus afirmaciones, puesto que los temas de análisis en su artículo se enfocan en las alegorías y en los espacios construidos en las novelas de Alejandro Zambra, así como el sentimiento nostálgico que evocan.

Nicolás Vicente Ugarte (2014), en su tesis titulada *En tono personal: la autoficción crítica en la novela chilena reciente*, comenta la naturaleza autoficcional de *Bonsái* y de otras cuatro novelas chilenas, dos de las cuales también son obras de Alejandro Zambra (*La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*). En su análisis, el autor propone leer las tres novelas de Zambra “como distintos momentos de una sola novela innominada” (p. 7). Además, replantea el concepto de autoficción para interpretarlo “no como un género sino como un efecto” (p. 49). Para Vicente Ugarte, este efecto autoficcional se daría, por un lado, por medio de las novelas que escriben dos de los personajes, y por otro lado, entre “el personaje innominado de la novela única” (p. 25) que conforman los tres textos y el autor, Alejandro Zambra, quienes compartirían rasgos como ser, o haber sido, estudiantes de literatura, docentes universitarios y escritores, además de haber vivido durante su infancia en Maipú. En nuestro caso, nos proponemos plantear —mediante la innegable presencia de un signo onomástico común entre el autor, el narrador y los personajes: el bonsái— que la novela que nos interesa se enmarca en el género autoficcional.

Respecto al estilo de la novela, el escritor chileno Julio Espinosa Guerra (2006) afirma, en una reseña sobre *Bonsái*, que es precisamente su estilo lo que la hace destacable:

Pero ahora llegamos a lo que hace la diferencia entre esta y otras novelas por el estilo. He allí la respuesta: *el estilo* y, más específicamente, el punto de vista del narrador, despojado de cualquier afecto hacia sus personajes, que por decisión propia, o por incapacidad, deja de nombrar lo accesorio y elige el entramado de la casa, su estructura, para mostrarnos esta historia. (párr. 6)

Considerar la percepción de Espinosa (2006) es pertinente para nuestro análisis pues, si bien el argumento de la novela es bastante simple, cosa que el mismo Zambra ha comentado en sus entrevistas, la forma en que está relatada la historia es lo que convierte a *Bonsái* en un texto notable.

En 1925, Ortega y Gasset publicó una serie de reflexiones en torno al género novelesco, algunas de las cuales resultan bastante debatibles en la actualidad. Aseveró, por ejemplo, que el género novela “si no está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último” (Ortega y Gasset, 1925, p. 390), aseveración que, al leerse casi un siglo después de su publicación, se puede percibir como una exageración por parte del filósofo español, pues actualmente el género novela continúa reinventándose. Incluso, al hacer un rápido repaso diacrónico del género, es posible advertir que, para el momento en que Ortega y Gasset “vaticinaba” el fin de la novela, muchos novelistas canónicos de la literatura en español del siglo XX ni siquiera habían nacido, y a sus novelas más destacadas les faltaba casi medio siglo para ser materializadas por una imprenta. Fuera de lo anterior, sí queremos destacar una reflexión de Ortega y Gasset sobre la importancia atribuida al argumento en menoscabo de la estructura narrativa:

Suele creerse que es la trama sugestiva uno de los grandes factores estéticos de la obra, y consecuentemente se pedirá la mayor cantidad de ella posible. Yo creo inversamente que siendo la acción un elemento no más que mecánico, es estéticamente peso muerto, y, por tanto, debe reducirse al minimum. (p. 404)

Es decir, para el filósofo, la acción es únicamente aquello que da arranque a la narración, pero esta no depende estrictamente de aquella para continuar desarrollándose o cobrar valor estético. Ortega y Gasset (1925) también comenta la imposibilidad a la que deben enfrentarse los novelistas de presentar siempre nuevos argumentos para un lector que sufre de un “embotamiento de la facultad de impresionarse” (p. 389), y que por ello esto debe compensarse con “la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de la novela” (p. 390); a saber, la estructura narrativa, el estilo. Prueba de ello es *Bonsái*, donde la simplicidad del argumento se ve compensada por la estructura de la narración. Es ella, no su argumento, lo que le ha dado notoriedad ante los lectores y la crítica.

En su reseña sobre la primera edición de *Bonsái*, Fernando Morales (2006) comparte esta visión sobre la importancia del estilo narrativo y afirma que en esta novela una historia que “podría llegar a emparentarse con la novela rosa y el melodrama sirve como pretexto para desplegar un abanico de posibilidades narrativas que rebasan al texto” (p. 170). Así también, el ensayista australiano Samuel Rutter (2010) asevera que

El fervor que ha suscitado Zambra queda quizás en su estética ... Según sus propias palabras, las novelas de Zambra son novelas condensadas; tenemos la impresión de que son semillas a las que hay que echar agua y dejar crecer para sacar todo lo que hay adentro. Subraya su vocación de poeta en la manera en que, como diría Roman Jakobson, pone énfasis sobre la textura del medio en que trabaja. Vemos todo el andamiaje de la obra; de hecho este andamiaje es central a un entendimiento profundo de la estética de Zambra. (párrs. 5-6)

Lo anterior se evidencia en las estrategias metaficcionales y autoficcionales presentes en la novela; por ejemplo, cuando al lector se le revela que el libro que el protagonista está escribiendo lleva el mismo título que la novela que está frente a sus ojos. Es así como surge la sospecha de que el narrador y el protagonista podrían ser la misma persona, postura que adopta la crítica literaria Macarena Silva (2007). Sin embargo, no existen evidencias explícitas en el texto que permitan afirmar que el narrador, al igual que el protagonista, responde a la identidad de Julio. Lo que sí es innegable es la presencia de un juego que hace alusiones extratextuales de carácter autoficcional, en el que el autor, el narrador y el personaje convergen en un punto común: la creación de una novela denominada *Bonsái*.

## 2. Las ramificaciones de la narración

En *Bonsái*, destaca la naturaleza del narrador que, como ha dicho Espinosa (2006), no se sabe si por una decisión deliberada o por desconocimiento, se abstiene de dar detalles, de “nombrar lo accesorio” (párr. 6). Es un narrador que constantemente juega con las expectativas del lector; por ejemplo, empieza a ofrecer detalles de un personaje secundario —Anita, amiga de Emilia— y de su madre, para acabar diciendo “Pero en este relato la madre de Anita y Anita no importan, son personajes secundarios” (Zambra, 2006, p. 47) y, sin embargo, continuar hablando de ellas.

En relación con estas características del narrador, Silva (2007) y Morales (2006) consideran que es una manera de criticar y parodiar ciertos géneros y formas de escritura como el realismo y los narradores omniscientes. Por su parte, Monserrat Asecio Gómez (2010) comenta que “Zambra otorga a su narrador ciertos tintes irónicos, cínicos, que caracterizan una prosa lejana que a ratos pareciera burlarse del lector” (párr. 9).

Desde el inicio de la novela, el narrador ni siquiera se toma la molestia de nombrar inequívocamente a sus personajes; al contrario, utiliza la presentación de estos como una oportunidad para jugar con el lector: “Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia” (Zambra, 2006, p. 13). La elección de los tiempos verbales genera dudas: al decir que Emilia *se llama* o *se llamaba* pareciera no querer especificar su condición actual, pero, cuando al referirse a Julio agrega *se sigue llamando*, el lector se cuestiona por qué esta especificación no se hace también sobre ella. Sin embargo, la duda es despejada inmediatamente, cuando el narrador revela que “al final Emilia muere y Julio no muere” (p. 13). Dar a conocer parte del final desde el inicio de la novela es un mecanismo de desmitificación de la trama narrativa, pues gran parte de la atracción del argumento de un texto suele recaer en el desconocimiento y la paulatina revelación de los hechos. Por su parte, la expresión *pongamos que* coloca al lector ante un narrador lúdico, e incluso infantil, si recordamos los juegos de niños que suelen iniciar con acuerdos como “pongamos que yo soy el doctor y tú el paciente”, y quizá sí, quizá esta expresión imprecisa no sea otra cosa que una invitación no solo a leer esta historia, sino también a introducirse en su juego narrativo, a ser partícipe de su desarrollo, a llegar a ese acuerdo en una narración que ni siquiera da por sentados los nombres de sus personajes.

Este fragmento inicial de *Bonsái* rompe toda relación con las concepciones de la obra literaria según los términos del realismo, el cual busca denotar que el narrador lo conoce todo y que los hechos narrados son de suma verosimilitud. El narrador pareciera ser todo menos omnisciente. Tampoco se puede aseverar que sea protagonista o testigo; es más una especie de embustero que juega con las expectativas del lector a lo largo del relato. Por ejemplo, el narrador confiesa querer terminar la historia

de Julio, pero luego afirma que esta “no termina”, para inmediatamente añadir “o bien termina así” e iniciar un precipitado relato sobre el momento en que Julio se da cuenta de la muerte de Emilia y su reacción frente a ello, episodio cargado de datos imprecisos y omisiones, como se verá más adelante.

Así las cosas, la figura del narrador es de suma importancia para el estudio de los dos elementos que nos proponemos analizar —la autoficcionalidad y el estilo narrativo elíptico de la novela—, pues es justamente de él que surgen los referentes autoficcionales, así como es él quien deliberadamente omite partes de la historia e incluso explicita dichas omisiones.

### 3. La poda del bonsái

Para Pierre Macherey (1974), crítico literario francés, a un libro siempre lo acompaña cierta ausencia que evidencia que el libro no se basta a sí mismo, ausencia sin la cual el texto no sería lo que es. En este sentido, señala que “lo que la obra no dice, quizás tampoco lo esconde: simplemente eso le falta” (p. 86). Estos vacíos en la narración conforman *lo no dicho* y equivalen a las omisiones o elipsis presentes en los relatos. Las omisiones son mecanismos de escritura que demandan cooperación por parte de los lectores, pues, como ha dicho Umberto Eco (1993), “un texto es realmente una máquina perezosa que descarga gran parte de su trabajo sobre el lector” (p. 271), trabajo que consiste en producir significaciones a partir de la lectura, para llenar los vacíos del texto, aquellos datos omitidos por el narrador, a los que Vargas Llosa (1997) ha llamado “datos escondidos” (p. 79).

Según Vargas Llosa (1997), existen dos tipos de datos escondidos. El primero es aquel que se omite de manera temporal, pero que conforme avanza el relato es revelado. Su omisión responde a una estrategia narrativa que pretende enganchar al lector a la historia y lo incita a deducir lo que ha sido omitido a partir de lo que se le ha dicho. Sin embargo, en este tipo de dato escondido las conjeturas del lector luego serán comprobadas o descartadas, puesto que el texto revelará eventualmente aquello que mantuvo oculto.

Por el contrario, el segundo tipo de dato escondido es aquel que no se revela del todo y constituye un completo vacío informacional. En este tipo de datos, el papel del lector es mucho más activo porque será él quien rellene estos vacíos por medio de su imaginación. Para ejemplificar lo anterior, Vargas Llosa recurre al cuento “Los asesinos” de Ernest Hemingway, en el cual se omiten dos datos que considera esenciales: por qué quieren matar al sueco Ole Andreson y por qué este, al saberlo, se resigna en lugar de evitarlo. Ante ello Vargas Llosa (1997) afirma:

Nunca lo sabremos. Si queremos una respuesta para estas dos preguntas cruciales de la historia, tenemos que inventarla nosotros, los lectores, a partir de los escasos datos que el narrador-omnisciente e impersonal nos proporciona: que, antes de avecindarse en el lugar, el sueco Ole Andreson parece haber sido boxeador, en Chicago, donde algo hizo (algo errado, dice él) que selló su suerte. (pp. 79-80)

A estos datos que el narrador nunca revela, Vargas Llosa (1997) les llama “elípticos” (p. 81), mientras que a los primeros los llama “datos escondidos en hipérbaton” (p. 81), en alusión a la figura poética que consiste en dislocar el orden habitual de un verso. Los datos escondidos en hipérbaton son, pues, aquellos datos que en un relato con un orden cronológico lineal serían revelados luego de su primer indicio y, sin embargo, el narrador deliberadamente los posterga.

Vale diferenciar, como lo hace Vargas Llosa, los datos que se omiten por ser prescindibles o por estar implícitos en la información que sí ha sido explicitada para el desarrollo del relato. Dado que una novela es una parte de una historia total que no se pretende representar por completo, es lógico

que toda narración contará con omisiones o elipsis para no interrumpir la economía narrativa del relato. A diferencia de estos datos “superfluos” que se excluyen de la novela, los datos escondidos elípticos y los datos escondidos en hipérbaton “sí tienen funcionalidad, desempeñan un papel en la trama narrativa, y es por eso que su abolición o desplazamiento tienen efectos en la historia” (Vargas Llosa, 1997, p. 86).

En *Bonsái*, los datos escondidos en hipérbaton son los más usuales y aparecen desde el inicio de la historia: el narrador revela la muerte de Emilia, pero el relato continúa enfocado en otros hechos, y la información sobre su muerte se brinda hasta el final de la novela. Asimismo, los detalles de la vida de Emilia en Madrid se dan hasta el final del capítulo tres, a pesar de que desde el inicio se informa sobre su mudanza: “Por entonces Emilia no conocía España. Años más tarde viviría en Madrid” (Zambra, 2006, p. 15). Sin embargo, aunque se llegan a dar datos sobre estos acontecimientos, nunca se comparten las razones por las cuales los personajes toman determinado camino o decisión. *Bonsái* es, pues, una historia que a menudo omite los porqués: el lector nunca sabe por qué Emilia se muda a España, o por qué opta por llevar una vida que raya en la miseria, convertida “al parecer ... en una drogadicta sin ningún motivo que justifique su adicción” (Silva, 2007, p. 14). El lector tampoco sabrá por qué ella se suicida, ni por qué Julio, cuando Gazmuri le niega el trabajo de transcribir su novela porque consiguió alguien que le cobrará más barato, no le confiesa que “está dispuesto, incluso, a trabajar gratis, aunque, por cierto, no le sobra el dinero” (Zambra, 2006, p. 66).

El lector no se encuentra solo frente a estos vacíos de información; los personajes también viven desconociendo la mayor parte de los hechos. Lo anterior es particularmente evidente en las últimas páginas del texto, cuando Julio se encuentra a Anita, amiga de Emilia, quien lleva a sus hijas junto con Andrés, su exmarido, a una feria del libro infantil en la que Julio está trabajando. Luego de saludarlos y enterarse de que llevan varios años separados, Julio se pregunta por qué pasean juntos si ya no son pareja y termina exteriorizando su duda: “Julio pide detalles, intenta comprender por qué si se han separado actúan juntos, ahora, un irreprochable paseo familiar. *Pero ni Anita ni Andrés tienen una buena respuesta* [énfasis añadido] para las impertinencias de Julio” (Zambra, 2006, p. 93). Es entonces cuando Julio decide preguntar por Emilia, “hace la pregunta que debería haber realizado en un comienzo” (p. 93); ante esto, Anita reacciona nerviosa y se retira, mientras que Andrés intenta responderle:

Es Andrés quien se queda, y le resume malamente una historia muy larga que nadie conoce bien, una historia común cuya única particularidad es que nadie sabe contarla bien. Andrés dice, entonces, que Emilia tuvo un accidente, y como Julio no reacciona, no le pregunta nada, Andrés precisa: Emilia está muerta. Se tiró al metro o algo así, la verdad es que no lo sé. Estaba metida en drogas, parece, aunque en realidad no, no creo. Murió, la enterraron en Madrid, eso sí es seguro. (p. 94)

En el fragmento anterior, después de los dos puntos, el narrador cuenta en estilo directo lo que Andrés le expresó a Julio; sin embargo, el relato de Andrés está plagado de las particularidades informativas del narrador, a saber, imprecisiones: “o algo así”, y retractaciones: “la verdad es que no lo sé”, “estaba metida en drogas, parece, aunque en realidad no”. Así, el lector se halla ante una novela en la que tanto el narrador como los personajes son incapaces de precisar en sus relatos.

Luego de la noticia de la muerte de Emilia, Julio decide subirse a un taxi y darle todo su salario al chofer indicándole que conduzca sin rumbo definido hasta que el recorrido sea equivalente al dinero que le ha dado. Parece ser que el conductor se desconcierta ante la petición, pues el narrador relata que Julio debe repetir su explicación, y finaliza la novela de esta forma: “Durante el trayecto Julio no

contesta ninguna de las preguntas que le hace el taxista. No lo escucha” (Zambra, 2006, p. 94). Este final resume la esencia de la narración de *Bonsái*, un texto frente al cual el lector se plantea múltiples interrogantes, pero del cual no recibe respuesta porque está ante un narrador que no escucha, que no sabe —o que sabe y prefiere callar (posibilidad que se explorará más adelante) —, y ante unos personajes que tampoco dan respuestas, ya sea por desconocimiento o por apatía. La narración es una cadena de omisiones, imprecisiones y silencios: nadie supo *contarle bien* a Andrés cómo murió Emilia, por lo tanto, este no supo contárselo bien a Julio; ante ello, acabamos con un Julio incapaz de escuchar ni responder preguntas. Al finalizar la novela, el lector queda, pues, al igual que ese taxista, sin más respuesta que el silencio. Tal vez por ello páginas antes el narrador advierte que “el final de esta historia debería ilusionarnos, pero no nos ilusiona” (Zambra, 2006, p. 83).

De hecho, este vacío que deja el final de la novela en el lector ya había sido sugerido cuando Gazmuri le cuenta a Julio sobre el argumento de su novela: “Te la resumo un poco: él se entera de que una polola de juventud ha muerto. Como todas las mañanas, enciende la radio y escucha que en el obituario dicen el nombre de la mujer” (Zambra, 2006, p. 67); en ese momento, Julio le pregunta qué más ocurre en la historia, a lo que Gazmuri responde: “Nada, lo de siempre. Que todo se va a la mierda” (p. 67), y se marcha del lugar. Y, como Julio no llegará a transcribir la novela de Gazmuri, no sabrá lo que pasa. No sabrá qué es *lo de siempre*, a menos que decida escribirlo por sí mismo, lo cual hace. Lo anterior es exactamente lo que las omisiones de *Bonsái* invitan a hacer al lector: rellenar, escribir, “colmar los espacios de ‘[lo] no dicho’ o de ‘[lo] ya dicho’, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco” (Eco, 1993, p. 39) con su propia imaginación. Quizá a ello se refiere el narrador cuando afirma querer terminar la historia de Julio a pesar de decir también que esa historia *no termina*. Puede que este narrador sea consciente del hecho de que, aunque un relato concluya, sus lectores seguirán pensando en este, aumentando en su imaginación la historia de cada personaje, más allá de lo que está escrito.

Existen datos elípticos en *Bonsái* cuya relevancia es discutible, datos que no podrían calificarse como “cruciales”, como describió Vargas Llosa (1997) a los omitidos en el cuento de Hemingway. Sin embargo, la particularidad de estos datos elípticos reside en que el narrador destaca que son omitidos de la historia. Lo anterior es recurrente en *Bonsái* cuando se mencionan hechos o personajes secundarios; por ejemplo, al introducir a Gazmuri en la historia, el narrador comenta: “Gazmuri no importa, el que importa es Julio” (Zambra, 2006, p. 63), para más adelante agregar y recalcar: “Pero la esposa de Gazmuri no importa, Gazmuri mismo importa muy poco” (p. 64); el narrador dice esto luego de haber dado escasos datos sobre la esposa de Gazmuri. Algo similar hace con María, amante de Julio, después de ofrecer un par de detalles sobre ella: “En fin, que en este relato ella no interesa. El que interesa es Julio” (p. 74). Hay una elipsis deliberada en cuanto a la presentación de los personajes secundarios, pues se introducen de manera breve para luego finalizar abruptamente su presentación afirmando que son personajes irrelevantes.

Este tipo de fragmentos son frecuentes en la novela y el primero de ellos —cuando el narrador dice que Anita y su madre no son relevantes en la historia por ser personajes secundarios— es particularmente llamativo, dado que, contrario a lo esperado, el narrador continúa hablando de Anita en las páginas siguientes. De hecho, debido a que ella decide visitar a Emilia en Madrid es que el lector obtiene algunos datos sobre la vida de Emilia en España. Como se ha visto, es usual que el narrador de *Bonsái* sea impreciso y desdiga lo que ha afirmado, ya que ello responde a su actitud lúdica. La negación de la importancia de un personaje es un rasgo característico del narrador y en ocasiones a este se suma la ironía de seguir hablando de ese personaje que supuestamente “no importa”. Esta ironía

juega con el lector, en tanto que genera dudas y expectativas, pues después del episodio de Anita, ante una nueva minimización de la importancia de un personaje, el lector comenzará a preguntarse: ¿realmente no importa este personaje?; ¿seguirá narrando sobre él como continuo narrando sobre Anita?

Destacar que una historia se compone de hechos y personajes expuestos según su relevancia es una toma de consciencia por parte del narrador respecto al proceso de escritura; mediante esta práctica narrativa, el texto le recuerda al lector “su carácter de artificio premeditado en donde es el narrador quien de la misma forma que hace aparecer y desaparecer arbitrariamente a los personajes según sirvan a los protagonistas, puede incluir o no a su antojo los datos que desee” (Silva, 2007, p. 16). Este mecanismo de autoconsciencia del acto narrativo es característico de los textos metaficticiales como *Bonsái*, y es a la vez un rasgo que pone en contraste este tipo de narrativa con la novela de tradición realista, caracterizada por un narrador omnisciente y “objetivo” que jamás dejaría a sus lectores reparar en las decisiones y procesos llevados a cabo durante su producción narrativa.

El narrador de *Bonsái* es un “narrador-ambiguo”, que Vargas Llosa (1997) define como aquel narrador que “no está claro si narra desde dentro o desde fuera del mundo narrado” (p. 33). Esto porque a veces se presenta como un narrador que ignora ciertos hechos o los narra confusamente —como si los hubiera olvidado—: “El marido de Anita se llamaba Andrés, o Leonardo. Quedemos en que su nombre era Andrés y no Leonardo. Quedemos en que Anita estaba despierta y Andrés semidormido y las dos niñas durmiendo la noche en que imprevistamente llegó Emilia” (Zambra, 2006, p. 49); mientras que otras veces actúa como un narrador omnisciente, capaz de señalar lo que sienten y piensan los personajes: “Pero lo primero que le dijo [Anita] no fue lo primero que pensó. Y es que pensó muchas cosas al ver a Emilia: pensó estás fea, estás deprimida, pareces drogadicta” (p. 57). Por ello, anteriormente se especuló sobre la posibilidad de que el narrador conozca los hechos y prefiera callarlos, aunque esta no es la única interpretación posible, pues también podría estar fingiendo su omnisciencia.

#### 4. ¿Quién poda el bonsái?

En *Bonsái* (2006) existe un elemento que ha llamado la atención de la crítica y es el hecho de que el personaje principal emprenda la tarea de escribir una novela titulada justamente *Bonsái*. Esta particularidad ha sido interpretada y analizada desde la perspectiva metaficcional. Sin embargo, se han discutido poco sus posibilidades autoficcionales.

Manuel Alberca (2012), en su estudio *Umbral o la ambigüedad autobiográfica*, describe la autoficción como un género híbrido que transita entre el género novelesco (ficcional) y el autobiográfico:

Frente a la autobiografía y su pacto de lectura, la autoficción propone una particular pragmática lectora, que se caracteriza por moverse entre el pacto novelesco y el autobiográfico. La autoficción es una cuña entre ambos. Incorpora elementos de los dos en proporción y forma variable, para inclinarse bien hacia la ficción o bien hacia la autobiografía. (p. 11)

Según esa inclinación de la obra hacia la ficción o hacia la autobiografía, Alberca (2012) propone tres tipos de autoficción: autoficciones biográficas, autoficciones fantásticas y autoficciones. Además, con el fin de esclarecer el término “autoficción”, Alberca hace una distinción entre ambos pactos (biográfico y novelesco) para delimitar esa línea intermedia en la que se

inscribe lo que él llama el *pacto ambiguo* (la autoficción), y ofrece un recuento de los autores más destacados de este género autoficcional.

Para el autor, el auge de esta forma de escritura se sitúa entre el surgimiento de los planteamientos de la llamada “muerte del autor” y el apogeo de la escritura autobiográfica. La autoficción se caracteriza por la presencia de personajes y narradores que *son y no son* el autor. Alberca (2012) se refiere a esto como una ambigüedad que puede ser tanto calculada como espontánea, y que constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción. Es así como los autores no solo cuentan elementos de su vida, sino que los combinan con la ficción, con lo que podrían haber vivido, lo que genera confusión e impide que el lector pueda determinar con claridad cuáles de los hechos son biográficos y cuáles ficcionales. Lo anterior fomenta la curiosidad y la intriga en el lector, a la vez que prolifera variadas lecturas.

Alberca (2012) plantea que en la autoficción las identidades del autor y el narrador pueden estar interrelacionadas de dos formas: de manera explícita, mediante un signo onomástico; o de manera implícita, mediante una ratificación tácita de la relación entre la identidad de ambos. A estas dos posibilidades Alberca (2007) las denomina “identidades nominales”, y afirma que “el único elemento imprescindible de la autoficción es la identidad nominal de autor, narrador y personaje, bajo diferentes formas y procedimientos, pero que remiten siempre a la firma de la portada” (p. 238). Sin embargo, el teórico considera que puede haber excepciones a estas categorías autoficcionales, ya que “si todas las reglas literarias están amenazadas de subversión, no se podía esperar menos de unos relatos que nacen de la trasgresión de las reglas literarias básicas” (p. 245). Entre dichas excepciones incluye los casos en los que la identidad del autor, el narrador y el personaje no parece ser la misma, pero que se hace notoria su interrelación por las evidentes referencias biográficas del autor, lo cual suple la demanda de una identidad nominal explícita. Por ello, los narradores anónimos o en tercera persona pueden ser parte de un relato autoficcional porque “el anonimato del narrador o personaje no impide totalmente la identificación de este con el autor, si el relato introduce una serie de datos inequívocamente biográficos que la ratifiquen” (p. 246).

Así las cosas, en una obra insertada dentro del género autoficcional la interrelación entre personaje, narrador y autor no requiere ser explícita, sino que pueden entrar en juego otros elementos incluso extraliterarios —como es el caso de los elementos biográficos—, por la misma naturaleza de la autoficción, que oscila entre dos géneros, que antes de este auge de relatos autoficcionales se consideraban antagónicos e irreconciliables, y que algunos escritores han sabido combinar para dar como resultado una forma de escritura atrayente y con numerosas posibilidades narrativas e interpretativas.

En el 2010, Alejandro Zambra publicó *No leer*, un libro de ensayos cortos en los que reflexiona sobre la literatura, el proceso de escritura, autores que ha leído, e incluso sobre sí mismo como escritor y sobre sus propias obras. En uno de los ensayos titulado “Árboles cerrados”, Zambra cuenta cómo quería escribir algo que tratase de un personaje que, en lugar de vivir su vida, se recluía obsesionado a cuidar un bonsái. Como no se decidía a iniciar la novela, unos amigos le regalaron un pequeño bonsái como gesto de apoyo y motivación. “Para que escribas tu libro”, cuenta que le dijeron. Zambra relata que al recibir la planta él mismo comenzó a obsesionarse con ella y a invertir tiempo y dinero en proporcionarle cuidados: “Cuidé el bonsái lo mejor que pude: conseguí manuales, consulté a expertos, e incluso, en un arranque de paternidad responsable, me suscribí a la revista española *Bonsái Actual*” (Zambra, 2012, p. 216). Este bonsái es justamente el puente entre el género ficcional y el autobiográfico, pues Zambra dice que en un inicio “ese hombre [Julio, protagonista de *Bonsái*] no era

yo, desde luego, sino un borroso personaje al que contemplaba desde una cierta distancia” (p. 216), pero que después de recibir la planta “esa distancia tendió a desaparecer ... me vi, de pronto, convertido en el personaje de una historia que aún no había escrito” (p. 216). Así fue como Zambra, convertido en el jardinero de un pequeño olmo, comenzó a cumplir una de las características que Ortega y Gasset (1925) atribuye a todo escritor de novelas: “novelista es el hombre a quien, mientras escribe, le interesa su mundo imaginario más que ningún otro posible” (p. 413).

Y, ¿por qué un bonsái? Porque Zambra (2012) dice concebir la producción literaria como el cuidado de estos pequeños árboles. Una afirmación de Borges, a quien cita en el mismo ensayo, parece haber determinado sus producciones literarias hasta ahora; el autor argentino recomendaba escribir como si se contase el resumen de un texto ya escrito. De esta forma fue que Zambra inició la escritura de la novela que aquí nos interesa: “Intenté resumir las escenas secundarias de un libro inexistente. En lugar de sumar, restaba: completaba diez líneas y borraba ocho; escribía diez páginas y borraba nueve. Operando por sustracción, sumando poco o nada, di con la forma de *Bonsái*” (pp. 216-217).

El bonsái es el signo que representa tanto el proceso de escritura como el núcleo de autoficción de la novela. Mediante el cuidado de la planta, el autor y el personaje se convierten en uno mismo, y en la narración, la creación de una novela con el mismo título despliega el universo autoficcional. *Bonsái* es, entonces, una de las excepciones que Alberca (2007) plantea como posibilidades del género autoficcional, en la que autor, narrador y personaje no comparten de manera explícita una identidad nominal ni es posible encontrar esta relación sin recurrir a elementos extratextuales; sin embargo, aunque autor, narrador y personaje no llevan el mismo nombre, sí existe un signo onomástico compartido: el título de sus novelas.

## 5. El riego: a manera de cierre

La significación de un texto literario se construye tanto por sus enunciados explícitos como por lo que el texto oculta, y esta parte oculta de un texto no es solo aquella que se encuentra implícita o latente, sino también aquella que se omite, que se calla, y que por su relevancia constituye un vacío en el texto que no puede ser ignorado. En el caso de *Bonsái*, las omisiones destacan como una constante en el texto sobre las cuales el narrador hace hincapié. Esto produce que la lectura de un argumento, en principio simple, se convierta en una experiencia que perdura en la memoria del lector debido a la forma en que le fue contada (y ocultada) la historia.

Mediante la alusión constante a las omisiones y la presencia de un personaje que escribe una novela cuyo nombre coincide con el de la novela que el lector tiene en sus manos, Zambra (2006) adopta una postura autoficcional y abandona la exigencia de la novela de no ser percibida como tal, para recordarle a quien lee que está ante el producto de un proceso de escritura en el que median tanto las decisiones de un narrador —sus *recortes* narrativos— como los vacíos narrativos que completan sus lectores por medio de la interpretación.

Zambra abandona la tradición realista, para utilizar el género novela como una herramienta que problematiza sobre las relaciones entre ficción y realidad. Para el autor, los textos literarios

son máscaras que uno va construyendo, unas más elaboradas que otras, del antifaz al pasamontañas. Y la ausencia de máscara también es una máscara; en la literatura más autobiográfica late ese deseo de verdad, la lucha imposible contra la máscara. Yo soy el primero en dudar de lo que dice el espejo. (Ortiz, 2014, párr. 2)

Es decir, para Zambra no importa que el autor abandone la máscara de la ficción, pues de igual manera persiste una lucha imposible contra la máscara en la que su propio rostro no es verdadero simplemente por no ser ficticio: “una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera ... la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (Saer, 2017, p. 13). En cambio, a veces, como ha afirmado el propio Zambra, “Hay que escribir ficción para decir la verdad” (Acevedo, 2011, p. 14).

Por eso “el final de esta historia debería ilusionarnos, pero no nos ilusiona” (Zambra, 2006, p. 83), no en el sentido de esperar, sino en el sentido de que no engaña a los lectores pretendiendo ser solo ficción o realidad, sino que explora la compleja relación entre ambas dimensiones. *Debería ilusionarnos*, porque eso es lo que se espera de la novela: que introduzca a los lectores en un mundo que se impone como real, o al menos realista, sin embargo *Bonsái* no lo hace. Por el contrario, permite ver cómo se construye la novela. El artificio no se presenta acabado, sino que se va construyendo ante los ojos del lector y con la colaboración de este. Lo que sí *nos ilusiona*, esta vez sí en el sentido esperanzador, es lo equivocado que estaba Ortega y Gasset (1925) al decir que el género novelesco se encontraba en su periodo último.

## Bibliografía

- Acevedo, C. (2011). Alejandro Zambra: Hay que escribir ficción para decir la verdad. *Quimera. Revista de Literatura*, (332), 12-15. <https://issuu.com/quimerarevista/docs/332-333>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 50, 3-24. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CLAC.2012.v50.40619](https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619)
- Asecio Gómez, M. (2010). *Similitudes y diferencias: la relación entre Bonsái de Alejandro Zambra y “Tantalia” de Macedonio Fernández como una construcción paródica*. Letras. <http://letras.mysite.com/az280910.html>
- Astudillo, C. (2008). La novela de las novelas: Mise en Abyme y metanovela en dos novelas de Alejandro Zambra: *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 18(1), 75-84. <https://revistas.userena.cl/index.php/logos/article/view/149/134>
- Cárdenas, M. (2007). *La literatura no salva A NADIE* [Entrevista]. Letras. <http://letras.mysite.com/az180409.html>
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Lumen S. A.
- Espinosa, J. (2006). *Reseña de “Bonsái”*. Letras. <http://letras.mysite.com/az120706.html>
- Fernández, P. (2013, 10 de agosto). La gran novela leve. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2013/08/07/actualidad/1375896436\\_498243.html](https://elpais.com/cultura/2013/08/07/actualidad/1375896436_498243.html)

- Macherey, P. (1974). *Para una teoría de la producción literaria*. Universidad Central de Venezuela.
- Morales, F. (2006). Bonsái. Alejandro Zambra. *Letras Hispanas*, 3(2), 170-172. <https://gato-docs.its.txst.edu/jcr:34d89935-4bf2-40e0-913d-43115c7530e2/Bonsai.pdf>
- Onell, R. (2006). Alejandro Zambra. Bonsái. *Taller de letras*, (39), 163-166.
- Ortega y Gasset, J. (1925). Ideas sobre la novela. En *Obras Completas* (6.<sup>a</sup> ed.) (pp. 387-419). Revista de Occidente. <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/obras-completas-de-ortega-y-gasset-tomo-3-espanhol.pdf>
- Ortiz, M. (2014). *Alejandro Zambra en palabras líquidas y letra impresa* [Entrevista]. Letras. <http://letras.mysite.com/azam080414.html>
- Rutter, S. (2010). *Una historia liviana que se pone pesada: las novelas de Alejandro Zambra*. Letralia. <https://letralia.com/233/articulo08.htm>
- Saer, J. J. (2017). *El concepto de ficción*. Rayo Verde Editorial.
- Silva, M. (2007). La conciencia de reírse de sí: metaficción y parodia en Bonsái de Alejandro Zambra. *Taller de Letras*, (41), 9-20. <https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/11590/000490102.pdf>
- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Planeta.
- Vicente Ugarte, N. (2014). *En tono personal: la autoficción crítica en la novela chilena reciente*. [Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso]. Bibliotecas PUCV. [http://opac.pucv.cl/pucv\\_txt/txt-6000/UCE6318\\_01.pdf](http://opac.pucv.cl/pucv_txt/txt-6000/UCE6318_01.pdf)
- Willem, B. (2012). Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra. *Acta literaria*, (45), 25-42. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482012000200003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200003)
- Zambra, A. (2006). *Bonsái*. Anagrama.
- Zambra, A. (2012). *No leer*. Alpha Decay.