



ARTÍCULO / ARTICLE

**‘BUSCAMOS UNA VOZ QUE NOS
RECIBA’. NARRATIVA CHILENA
RECIENTE: LECTURAS CÓMPLICES**

**‘BUSCAMOS UNA VOZ QUE
NOS RECIBA’. RECENT CHILEAN
NARRATIVE: COMPLICIT READINGS**

Paulina Daza D.

Pontificia Universidad Católica de Chile
daza.pau@gmail.com

Cómo citar este artículo/Citation: Daza, P. (2014). “‘Buscamos una voz que nos reciba’. Narrativa chilena reciente: Lecturas Cómplices”. *Arbor*, 190 (769): a162. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.769n5001>

Copyright: © 2014 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 24 julio 2013. Aceptado: 18 junio 2014.

RESUMEN: Esta investigación centra su estudio en algunas propuestas de lectura para la narrativa chilena reciente, especialmente un corpus compuesto por un conjunto de obras de cuatro autores: Álvaro Bisama, Alejandra Costamagna, María José Viera-Gallo y Alejandro Zambra. Se propone que desde la recepción es posible precisar algunas formas de lectura que se concretan pensando en el grado de complicidad que logra el lector con estas obras, determinada por su relación de colaboración o participación en el acto de leer. El lector se acercará más o menos a la obra siguiendo las señas propuestas en ella, así las formas de leer irán desde lo crítico hasta lo afectivo, actualizando los relatos a partir de un estrecho vínculo entre escritor, obra y lector. De esta forma la lectura siempre será cómplice, pero desde diferentes aspectos y en distintos grados. Teniendo en cuenta estos matices revisaremos tres formas de lectura cómplice: a) de apropiación del pasado, b) política y c) dinámica.

ABSTRACT: This research explores certain suggested ways of reading recent Chilean narratives, focusing particularly on a corpus of works by four authors: Alvaro Bisama, Alejandra Costamagna, María José Viera-Gallo and Alejandro Zambra. It is proposed that from reception it is possible to specify certain ways of reading that manifest themselves in the degree of complicity achieved between the reader and the works, where this is defined by the reader's cooperation or participation in the act of reading. The reader is drawn into the work by following the signs given in it, shifting from a critical to emotional reading by updating the stories through a close link between writer, the work and the reader. Thus the works are always read in a complicit way, but from different viewpoints and on different levels. Taking these nuances into account we aim to revise three ways of complicit reading: a) through appropriation of the past, b) politically and c) dynamically.

PALABRAS CLAVE: Narrativa chilena reciente; recepción; lectura cómplice; memoria colectiva; memoria personal; política; humor; ironía.

KEYWORDS: Recent Chilean narrative; reception; accomplice reading; collective memory; personal memory; politics; humour; irony.

NARRATIVA CHILENA RECIENTE

*Y se hace un hilo que es muy fino
que se guarda y no se ve
que se da y que envuelve
que en un espacio convierte
cuando da se entiende*

Gepe

Las temáticas frecuentes de autores publicados desde fines de los noventa hasta ahora, se encuentran, ineludiblemente, cruzadas por el hecho de que los narradores vivieron el final de su infancia y parte de su adolescencia en un contexto histórico-político inestable. Inevitablemente, la dictadura militar causa un quiebre (y una herida) en la vida nacional, y se van articulando los discursos de todas las artes pensando en lo que fue antes del Golpe, lo que fue durante la Dictadura y lo que fue después de la Dictadura, la pos-dictadura. Rubí Carreño ha señalado en su libro *Memorias del Nuevo Siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*:

“Son los textos de artistas cuyo trabajo literario está cruzado tanto por los medios masivos de comunicación como por haber vivido la infancia o la juventud en un país en dictadura. (...) La dictadura no solo otorgó un contexto ultra violento a los años de formación, sino que también significó experimentar exilios en los que se mezclan motivaciones políticas, familiares, sexuales” (Carreño, 2009, p. 14).

Aclaro que no se trata de una literatura puramente política, pues las visiones de los narradores son las de quienes vivieron los procesos políticos nacionales desde la postura del que “observa”, “entiende a medias”, y “no opina”; son la voz de una generación de “personajes secundarios”, como los llama Alejandro Zambra, retomando la idea del documental “Actores secundarios” dirigido por Jorge Leiva y Pachi Bustos, en el que se relatan las actividades del movimiento estudiantil chileno desde el año 85 hasta finales de la dictadura. En la narrativa reciente estos “secundarios” tienen la posibilidad, al fin, de preguntar (se), criticar y relatar la historia del que sufría o no sufría consecuencias sin la facultad de intervenir ni a través de la acción ni a través de la palabra.

La narrativa chilena reciente propone nuevos discursos a través de los cuales configura nuevos relatos del pasado histórico y el presente actual del país construido en los últimos quince años. Las obras propuestas para esta investigación¹ se presentan de manera *amigable* al lector, se muestran sencillas, aparentemente simples, pero al momen-

to de atender los detalles, parecen desplegarse nuevas lecturas a medida que se abre la mirada ante las señas que los autores generan en su escritura y que, seguramente, observarán tanto los lectores comunes² como, por supuesto, lectores críticos especializados.

A partir de la recepción³, esta investigación propone algunas formas de lectura que se formulan pensando en el grado de complicidad que logra el lector con la narrativa reciente, la que estará determinada por su relación de colaboración o participación en la lectura, de modo que, en palabras simples, observaremos distintas lecturas según la alianza narrador-relato-lector y los modos en que se completen las novelas a través del acto de leer.

LECTURAS CÓMPLICES

*Me siento el único testigo
de la belleza, aunque no es cierto
pues cada cual tiene su templo...*

Leo Quinteros

Nuestra *lectura cómplice*⁴ tiene su fundamento básico en la lectura “activa” propuesta por la Estética de la Recepción, pues el lector debe descubrir todos los estratos de la novela, al mismo tiempo que “completarlos” y “suplementarlos”, convirtiéndose de algún modo en “co-creador de la obra literaria” (Ingarden, 2005, p. 60). Para los fines de nuestros tipos de lectura, el lector no solo debe ser “activo”, sino también cómplice de la obra y del escritor para efectuar lecturas a fines con la narrativa chilena reciente. Por otra parte, para los tipos de lectura que serán propuestos el lector puede seguir, en algunas de ellas, solo un hilo y unir o desunir su lectura a partir de su interés, es decir se acerca más o menos a la obra desde una perspectiva concreta que puede ser crítica o incluso afectiva. De esta forma la lectura siempre será cómplice, pero desde diferentes aspectos y en distintos grados⁵. Teniendo en cuenta estos matices, centraremos el estudio en tres formas de lectura cómplice: *lectura de apropiación del pasado*, *lectura política* y *lectura dinámica*.

LECTURA DE APROPIACIÓN DEL PASADO

*Y al final es lo mismo,
siempre mirando atrás
y es que todos fuimos felices,
alguna vez, alguna vez...*

Alex Anwandter

En la lectura de apropiación del pasado el lector interpreta los sucesos pretéritos personales o colectivos manifiestos en la obra como un pasado conocido y queda abierto a una posible identificación o discordia, pues, como señala George Steiner en *Los logócratas*, “el mismo libro, la misma página, puede tener efectos totalmente dispares sobre sus lectores. Puede exaltar o envilecer; seducir o asquear; apelar a la virtud o a la barbarie; magnificar la sensibilidad o banalizarla” (Steiner, 2007, p. 59). El pasado histórico colectivo se conecta con el pasado personal, es decir, la “gran” memoria oficial y la “pequeña” memoria⁶ personal se vinculan entre sí y también con el pasado dibujado en las novelas para completar las lecturas de las obras. La *lectura de apropiación del pasado* no es una lectura en la que el receptor se desvincule de la obra para acomodarse y reconstruir su propio pasado, sino que en ella se crean “puentes” (Ingarden) entre el mundo del lector y el mundo de la obra literaria, “estableciendo conexiones mentales entre las fases del tiempo esquemático, con la ayuda de relaciones y dependencias que existen entre los datos relatados” (Ingarden, 2005, p. 137). Aunque esta lectura está emparentada con la *lectura política*, hacemos la diferencia, pues aquí se trata de una cercanía más familiar, más doméstica con el pasado, incluso el grado de complicidad puede elevarse según la sensibilidad y el afecto con que se miren los hechos relatados y su conexión con el mundo cotidiano del lector, dando lugar a una lectura bastante más emotiva que el simple reconocimiento de los hechos en un pasado lejano o reciente común o similar.

No se trata del pasado de las grandes historias nacionales o latinoamericanas, aunque se conecte con ellas, se trata de la cercanía del pasado de aquel/la que crece dibujando o leyendo en un rincón mientras afuera sucede la historia, el de él/la que vive el primer amor desde la disfuncionalidad amorosa paterna, el de él/la que crece en pequeños pueblos entre la ausencia de los padres, las historias de los abuelos y la inocencia de los amigos, y por supuesto también de infancias situadas en la dictadura la de él/la que crece en el exilio o vuelve de él prácticamente desvinculado/a de la patria paterna, el de él/la que crece viendo un dictador que parece un personaje televisivo odiado o amado por el misterioso mundo de los adultos, el de él/la que siempre se enteró de todo de la mano y desde la perspectiva de sus padres, el de él/la que descubrió, aprendió y tomó decisiones entre los juegos infantiles y los amores adolescentes, el de él/la que

exigió saberlo todo para perpetuar la vida de los padres (o el adulto más cercano) o inventarse una vida nueva. Es también el pasado cotidiano mucho más reciente, el de él/la que critica o comprende a los padres desde la madurez, el que recuerda como destroza o recompone relaciones amorosas sin saber muy bien cómo construir en el presente una realidad relativamente feliz.

Álvaro Bisama escribe en *Ruido*: “Así comienza todo. Nosotros somos el relato, los pedazos que no existen en el puzzle, las voces que fingen ser fantasmas” (Bisama, 2012, p. 28). Y en su lectura de *Estrellas muertas*, para su presentación del libro de Bisama, Patricio Jara señala: “Y que se lave la boca con jabón quien hable de revival, porque los revival son para las modas, para los pantalones nevados, para los zapatos Pluma y las camisas amasadas, no para las cosas que pasaron en serio” (Jara, 2011, p. 270). Esta es, una lectura de apropiación del pasado, pues el seguimiento de las señas del escritor desde la complicidad le permite al lector focalizar su lectura desde la comprensión del propio pasado, intentando en este caso, dejar muy clara la diferencia con las modas.

Los narradores de las novelas recientes que revisamos, como ya hemos comentado, 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 educación⁷. Y/o su adolescencia y su vida universitaria en los noventa o principios del dos mil en el extenso periodo llamado “transición a la democracia”. Los cambios sociales, la globalización, el libre mercado, las crisis políticas, la lucha, el silencio, el exilio de los adultos, la disfuncionalidad familiar, los nuevos paradigmas de los vínculos amorosos, generan una historia nacional en que los protagonistas tienen demasiado o nada que contar, mientras que los niños, los adolescentes, los jóvenes crecen descubriendo o interpretando a medias o viviendo la vida de los padres, por supuesto, sin ninguna otra opción hasta el momento en que pueden unir los recortes del pasado, enfrentarse al presente y tomar decisiones (lo que también incluye decidir no decidir). Como señala Rubí Carreño en *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*, con respecto a los narradores de post-dictadura: “Jóvenes, artistas y trabajadores aportan sus memorias noveladas en la construcción literaria de las memorias del nuevo siglo” (Carreño, 2009, p. 14).

Podemos ver en esta narrativa historias personales y familiares del pasado reciente, contadas ahora desde la perspectiva de los hijos, y pensar en la construcción narrativa de la infancia y la juventud entre los años ochenta, noventa y principios del dos mil en *Cansado ya del sol* (Costamagna), *La vida privada de los árboles*, *Formas de volver a casa* (Zambra)⁸, *Ruido* (Bisama) y *Verano robado* (Viera-Gallo), encontrando por lo menos tres perspectivas que vinculen o desvinculen al lector con el pasado. Por un lado, una infancia o adolescencia cualquiera que se cruza en cualquier punto con la de otro, en este caso el "otro" es un personaje de una novela chilena reciente. Por otro, una infancia o adolescencia en un periodo determinado que abarca una generación (en el caso del estudio de la narrativa reciente este período abarcaría desde mediados de los ochenta en adelante), asociada a situaciones cotidianas, objetos y enlaces con los medios masivos. Por último, las representaciones de relaciones familiares que se vinculan con recuerdos comunes de lectores recientes de distintas generaciones.

En las novelas *Formas de volver a casa* y *Ruido*, los niños crecen en familias aparentemente sin opinión política, deliberadamente alejados de los movimientos políticos o sin un discurso real sobre el país en el que viven, de manera que los niños-adolescentes descubren poco a poco la realidad desde la aventura propia sin mediar las apreciaciones familiares adultas. Así, los recuerdos y las opiniones infantiles y adolescentes se construyen desde el contacto con la calle (los vecinos, los amigos, los profesores, las familias de los otros) y las experiencias propias, de modo que con los años se mezclan para dar lugar a los recuerdos que al fin tienen voz propia. Como escribe Alejandra Costamagna en su presentación del libro *Formas de volver a casa*: "...ahora asistimos a un relato en primera y no en tercera persona, acaso sea porque el narrador se ha hundido, o ha creído hundirse de una vez por todas, en los espejos familiares para iluminar ciertos rincones de la memoria" (Costamagna, 2011, p. 279).

Por su parte, Bisama en *Ruido* muestra dentro de la propia novela cómo puede articularse un relato que recoge recortes dispersos de recuerdos de la infancia en una historia nueva en el presente del protagonista, el joven que supuestamente ve a la Virgen: "La aparición era un relato: el material del que estaba hecha era el recuerdo de ciertas cosas escuchadas en la infancia, las conversaciones en voz baja en la capilla del hogar de menores, las lecturas bíblicas escamoteadas por la necesidad de afecto..." (Bisama, 2012, p. 36).

De este modo el lector cómplice es testigo de la configuración del espacio de la memoria, de los relatos personales, los nacionales y también de los desvaríos.

En las novelas, los escritores introducen señas generacionales que invitan al lector a reconocer sus propios momentos cotidianos que configuran su historia personal, y a descubrir en el recuerdo, también, la actitud y las acciones de los adultos. Así, se propone una serie de elementos reconocibles que remiten a épocas determinadas. Estos elementos son solo detalles, momentos, situaciones, lugares, objetos, juegos, música y también programas de radio, de televisión o revistas de los años a los que se hace referencia. Me centraré en una situación que tiene que ver con la cultura chilena, pero que contiene en su estructura el relato de situaciones reconocibles de la infancia en Latinoamérica. Con respecto a los vínculos de la memoria con los medios de comunicación en una lectura de apropiación del pasado, un personaje clásico del recuerdo televisivo chileno (luego del público hispanohablante), antes de que el TV cable fuera masivo, es Don Francisco, por lo que inevitablemente aparecerá en más de alguna de las novelas estudiadas y conectará a algunos lectores con sus tardes de sábado de infancia, al mismo tiempo que la figura se transforma en un sujeto cuestionable desde la adultez. Bisama escribe en *Ruido*, mezclando el recuerdo con la crítica desde el presente: "Don Francisco siempre estuvo en las tardes del sábado. Lo despreciábamos. No nos dábamos cuenta de que estaba huyendo a Miami, de que estaba dejando a Chile detrás, de que acá no quedaba nada para él" (Bisama, 2012, p. 67). Por otro lado, en el imaginario infantil de quien crece en una familia que intenta mostrarse apolítica, Pinochet era también un personaje televisivo o algo semejante. El protagonista de *Ruido*, al recordar una visita del dictador a su pueblo relata: "Pinochet era bajito o nosotros lo vimos así. Encorvado no recordamos si iba de civil o militar, aunque tal vez eso no importara. Se veía distinto que en la tele, más viejo más triste, más fofo. No provocaba pena, ni empatía. No irradiaba nada, no nos transmitía nada salvo pereza y aburrimiento. El horror era eso: la pereza y el aburrimiento" (Bisama, 2012, p. 71). Por su parte, en *Formas de volver a casa*, el protagonista también recuerda que en su infancia Pinochet era un personaje televisivo más: "En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes" (Bisama, 2012, p. 21). Por supuesto, sabemos que esta figura genera múltiples recuerdos cuando se trata de

recordar y apropiarse del pasado, pero estos recuerdos novelados de la infancia configuran un buen referente de la “voz de los hijos” y su relación con los momentos políticos nacionales.

Las señas hacia la infancia no necesariamente retroceden demasiado en el tiempo, por lo que los personajes conectados a la televisión no son solo aquellos que representan los años ochenta o los noventa. En *La vida privada de los árboles*, podemos ver personajes de la TV más reciente que se acercarán a la infancia y los recuerdos de los jóvenes actuales, en la novela los nombres de los peces de la pequeña Daniela remiten a la serie animada *Los padrinos mágicos* de Nickelodeon: “Sigilosamente Julián se acerca a Cosmo y Wanda, que continúan su invariable viaje por el agua sucia, y los observa con desmedida atención, pegado al vidrio” (Zambra, 2007, p. 51).

Finalmente, el pasado colectivo parece fundarse desde percepciones semejantes en momentos comparables en las vidas de sujetos distintos que validan los recuerdos apropiándose de manera personal.

En una lectura de apropiación del pasado, otras señas importantes son las que apuntan a los vínculos familiares y la organización familiar. El “orden de las familias” como tradición social no parece ser parte de las preocupaciones de un amplio porcentaje de la población en los últimos años. La narrativa chilena reciente nos muestra más que familias tradicionales (aunque las hay), la disfuncionalidad de la familia actual. Así podemos ver cómo, en más de un caso, el hecho de crecer en una familia disfuncional donde los padres son, desde la infancia, el sinónimo de una vida de errores, empuja a los hijos a crecer con la exigencia de ser lo suficientemente responsables no solo para no involucrar a los padres en las aventuras adolescentes, sino para protegerlos, pues son ellos, los adultos, los que aún no han terminado de madurar y de hacerse responsables de sus propias vidas. Como dinámica de la vida actual, no en todas las familias los roles están bien diferenciados, no en todas las familias hay un personaje para cada función o hay más de uno. Y, por supuesto, la disfuncionalidad familiar no es tratada como una situación anormal, sino como parte de la vida. Alejandro Zambra escribe en *La vida privada de los árboles* sobre la relación que Daniela, la hija de Verónica, su pareja, tiene con su padre sanguíneo Fernando y con Julián: “A veces Fernando es una mancha en la vida de Daniela, pero quién no es, de vez en cuando, una mancha en la vida de alguien. Julián es Fernando menos la mancha, pero a veces Fernando es Julián menos

la mancha (Zambra, 2007, p. 15). Todos ellos son la familia de la niña y así es como los niños crecen, acostumbrados a la disfuncionalidad:

No solían preguntarle por la profesión de su padrastro, a pesar de que en su generación casi todos los niños tenían padrastrros o madrastras, a los que no llamaban con esos nombres despectivos, tal vez porque con los años acumulaban varios padrastrros y madrastras —una larga hilera de personas a las que empezaban a querer pero que muy pronto olvidaban, pues ya no las veían más: desaparecían, para siempre, o reaparecían años más tarde, por casualidad, en la fila del supermercado (Zambra, 2007, p. 93).

Esta diferencia de la familia actual con la familia tradicional es una marca generacional que tiene que ver con el exceso de trabajo de los padres, con el exilio, la desaparición o la muerte de estos, con sus desajustes emocionales o simplemente su inmadurez, como señala Ignacio Álvarez en “Vuelven los padres: niños, historia y autoridad en la narrativa chilena reciente”⁹: “la “sobrevaloración” de la línea patriarcal quizá no sea un intento de afiliación familiar, tal vez se trate de un mecanismo muy básico mediante el cual estos hijos se defienden de la misma orfandad que Rodrigo Cánovas describió años atrás y de la cual no logramos salir”¹⁰. Recordemos, además, que esta es la literatura de los hijos (que aunque hijos, son o serán padres) que tienden a analizar el comportamiento de los padres y también el propio en relación con su pasado, su presente y su futuro. Pero es el lector el que definirá cómo se apropiará de estos recuerdos familiares y cómo se enfrentará a estas formas de plantearse el pasado.

Leemos en *Dile que no estoy* cómo Miguel, el padre del protagonista, afronta la idea de una mudanza de Lautaro en solitario o con su novia Daniela. No cede ante la posibilidad de quedarse solo y no por una preocupación paterna por el bienestar del hijo, sino porque es él el que necesita ser atendido: “Miguel entonces sacó su carta sentimental: es un asunto de humanidad, murmuró. ¿Pero sabes una cosa? Haz lo que quieras, ándate con quien quieras. Y Lautaro no se fue solo ni acompañado, y no se habló más del tema” (Costamagna, 2007, p. 187). Lo cierto es que la falta de aptitudes paternas en esta novela supera el simple interés por no quedarse solo. De hecho, impedir que su hijo arme su vida con su novia tiene motivos bastante más crueles y extraños, hasta un punto en que la noción de familia se destruye y padre e hijo se convierten simplemente en dos hombres que se vinculan desde las culpas y el resentimiento.

En *Verano robado* la relación de Livia Spector, la protagonista adolescente de la novela, con su familia, especialmente con su madre, es la que caracteriza a una generación de padres jóvenes separados, o de madres solteras independientes sin dramas sociales. Los hijos como Livia ya no sufren por las relaciones familiares o por lo menos no lo hacen conscientemente. En la comparación entre su familia y otra hay un grado de desconcierto, pero no por lo que no se tiene, sino por lo que se desconoce y parece funcionar bien, al menos cuando se mira desde lejos. En las familias como la de Livia los padres hacen su vida, los hijos la suya, los hijos y los padres maduran al mismo tiempo, o los padres maduran porque sus hijos se “descarrían” o los hijos maduran y los padres jamás lo hacen. Los hijos no son castigados de manera violenta, a veces son ignorados, pero el vínculo familiar sigue existiendo y a medida que pasan los años se vuelve una relación caleidoscópica que nunca permanece en el mismo estado. En *Verano robado*, la protagonista describe a su madre: “Mi mamá es una mujer sin instinto maternal. No es como las leonas, que llevan a sus hijos a todas partes” (Viera Gallo, 2006, p. 32) y más tarde “La Fanny [como llama Livia a su madre] es una descuadrada, cambia de opinión todo el rato, estoy harta” (Viera Gallo, 2006, p. 33). La joven protagonista de la novela de Viera-Gallo recuerda también episodios que confirman su descripción:

Mira, Livia, ¡tu mamá está bailando arriba de la torta!

Es mi cumpleaños. Acabo de apagar mis ocho velitas. Me sirvo el primer pedazo de torta y lo escupo. Le echó sal. Le echó sal a cambió de azúcar. La Fanny grita “¡que no cunda el pánico!”. Se pone a bailar arriba de la mesa y con sus pies descalzos aplasta mi torta de cumpleaños. “Ahora, cada uno saca un pedazo y se lo tira al otro en la cara”, se ríe.

Empiezo a sospechar que mi mamá no es como las otras mamás....Corremos por todos lados y ella nos persigue igual que una niña más, hasta que para de reírse, cae arrodillada....se pone a llorar. Yo la abrazo y la consuelo... (Viera Gallo, 2006, p. 241).

La afectividad no se rompe, sin importar las extrañas estructuras de los vínculos parentales. Casi al final de la novela, la disfuncionalidad familiar se invalida aprobada por el cariño: “Es linda tu familia” le dice Alex a Livia y ella responde “Un poco rara, pero es mi familia” (Viera Gallo, 2006, p. 313).

El lector que se apropia del pasado novelesco cercano al propio, se conecta con el desequilibrio entre la madurez superior a la de un adolescente común de los personajes que les permite sobrevivir a los excesos pro-

prios (o impropios) de la edad y cuidar de una madre o un padre descarriados, más allá de los impulsos rebeldes de vivir perdiendo el control de los resultados.

En un grado mayor de afectividad hacia los acontecimientos relatados, encontramos una forma más nostálgica (y quizás sentimental) de apropiación del pasado, de manera que hay una recepción emotiva en torno a las relaciones amorosas, sociales, culturales, artística y políticas de los personajes. Por una parte, este proceso de *saudade* tendría que ver con el padecimiento de/ con los hechos registrados en la obra y por otra con un reconocimiento agradable que acerca al lector con dulzura a circunstancias pasadas que se reconocen con gusto o con el deseo de ser olvidadas. Se registran, además, las distintas visiones y versiones de una crisis. Crisis política, social, de pareja, vocacional, familiar, financiera. Impera el interés por las circunstancias nostálgicas, aun cuando la novela no las muestre emotivamente el lector resultará conmovido entre el cruce de sus evocaciones y la ficción y desde allí realizará su lectura, esa será su relación con el texto. Una suerte de cercanía entre el lector y la obra que se instala en el espacio entre la dicha y la pérdida. Por otro lado, lo que tiene la nostalgia, la *saudade*, es que con el paso de los años los hechos reales mejoran, el lector que abre una novela reciente puede no reconocer este detalle nunca, puede leer afectivamente sumando sus recuerdos a la lectura o puede en algún momento asumir que en su pasado hubo más dolor, más miedo, más antipatía, menos juegos, menos infancia, menos amor, pero aun así persiste la nostalgia. Como señala el protagonista de *Formas de volver a casa*:

Me gustaría estar contra la nostalgia.

Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos (Zambra, 2011, p. 62).

Los personajes y sus propias melancolías son la primera señal del deseo por retroceder, recordar y revivir un momento hasta el infinito. Una selección en la memoria que evita el dolor y serena el presente, pero que inevitablemente se vuelve intermitente, huidizo y cuestionable. Así es la fragilidad de la memoria de algunos padres para los hijos. Costamagna escribe en *Cansado ya del sol*: “Vas a hablar, padre, vas a seguir haciéndolo. Dices que estoy tan lejos y finges melancolía. Me recuerdas sobre tus piernas, chiquitita, tontita, cieguita. Desvarías” (Costamagna, 2002, p. 147). Esta nostalgia del padre por la infancia de la hija y el desasosiego de la hija frente a la

memoria del padre que la infantiliza son señales para el lector que seguirá el camino de una lectura que se apropia del pasado nostálgica y afectivamente.

De algún modo, y aunque no se profundizará en este tema, una lectura de este tipo sobre la novela *Bonsái* de Alejandro Zambra es la que desarrolla Cristian Jiménez en su versión cinematográfica de la obra. La relación juvenil amorosa de dos estudiantes de literatura en la que se mezclan los placeres de la lectura con los placeres amorosos resulta por supuesto nostálgica y melancólica en el desarrollo y desenlace de la película. Es este y no otro de los hilos de la obra, como la carrera de escritor del protagonista, las eventuales particularidades de su maduración o la forma en que se presenta la muerte, la que escoge Jiménez para desarrollar su película.

Otra de las obras de Zambra, *La vida privada de los árboles*, podría ofrecer una lectura melancólica al concentrarse en la nostalgia de la noche de espera de Julián, en la conexión del lector con la calma, la paciencia y la contención del protagonista que se fortalece recurriendo a la construcción ficcional de un futuro lleno de nostalgia:

El futuro es la historia de Daniela.

Y Julián imagina, escribe esa historia, ese día del futuro: el escenario es el mismo, Daniela sigue viviendo en el departamento de ahora, de entonces, hace poco ha sido restaurado -las paredes ya no son verdes, azules y blancas, pero hay cosas que a pesar de los años han permanecido intactas: Daniela sabe dónde encontrar el té... (Zambra, 2007, p. 85)

Julián, el personaje en espera, inventa un futuro para Daniela y confía en que desde allí, ella intente mantener ciertas tradiciones presentes, de manera que en su creación del futuro espera ser recordado con nostalgia y con afecto como parte del pasado y presente de la niña, extrañamente esta creación le permite también establecer con el futuro un lazo nostálgico imaginando cómo será.

En la novela de María José Viera Gallo, *Memory Motel*, la lectura nostálgica de apropiación del pasado resulta más evidente, la *saudade* por un pasado amoroso cálido reciente da lugar a una lectura desde la mirada que enfoca hacia el recuerdo. La vida en presente de una mujer, desde donde todo parece recordar el pasado, y la esperanza de que regrese o de que por fin desaparezca. A lo largo de la novela, se puede ver el deseo de la protagonista de hacer desaparecer los recuerdos felices para evitar la nostalgia y volver a construir desde cero. En este punto aparece un vínculo entre la novela y

la película *Eternal Sunshine of Spotless Mind* de Michel Gondry. La protagonista señala: “Me pregunto cuántos recuerdos de Igor tendré almacenados en mi memoria: ¿trescientos?, ¿dos mil?, ¿cien mil? Quizás si lograré extirparlos todos” (Viera Gallo, 2011, p. 238). La novela, la película y la canción “Some distant memory” que escucha y recuerda la protagonista, configuran el cuadro completo para una lectura nostálgica. Las rupturas en *Memory Motel*, devuelven al lector a sus propias crisis y funcionan de algún modo como una canción o una película en la que se reconocen, porque hay algo de ellos en la historia, algo de ellos en un momento, en una frase, en el deseo de recordar o de olvidar. Ese lector puede volver a tejer la historia, completarla e incluso mejorarla con su propia experiencia. Como señala George Steiner en *Los logócratas*: “Nuestras intimidades con un libro son completamente dialécticas y recíprocas: leemos el libro, pero, quizá más profundamente, el libro nos lee a nosotros” (Steiner, 2007, p. 63).

La situación de los personajes de Alejandra Costamagna en *Dile que no estoy* y *Ciudadano en retiro* podría proponer una lectura nostálgica espacio-temporal. Los protagonistas de estas novelas se adentran en el territorio sur chileno (Calbuco y Retiro, respectivamente) en búsqueda de tranquilidad, de seguridad y de comprensión desde una añoranza de tiempos mejores en espacios menos urbanos, menos ruidosos, confiando en una complicidad con los habitantes de pueblos pequeños que no necesariamente actúan como esperan los protagonistas de estas novelas. La lectura, entonces, puede funcionar desde una nostalgia lárca. En *Dile que no estoy*, los viajes geográficos y musicales de Lautaro lo devuelven de Santiago a Calbuco, una comuna pequeña cercana a Puerto Montt: “Si volvió a Calbuco fue precisamente para dejar que las notas del piano, la música de un bolero, un vals peruano, una ranchera y hasta una rumba se incrustan en su mollera, bien adentro, y fuera vaciando de a poco pero concluyentemente todos esos recuerdos que un día hubo” (Costamagna, 2007, p. 16).

Desde otra perspectiva, en las novelas en estudio, hay un vínculo importante con la música que las atraviesa. El “sentimentalismo” de Lautaro en *Dile que no estoy*, que parte en la triste letra de “La distancia” de Roberto Carlos y continúa en una serie de títulos musicales clásicos y populares. La letra de la canción del cantante brasileño que no aparece en el libro, pero que un lector cómplice hará el esfuerzo por conocer, le ayudará a comprender y sumarse al desconsuelo cadencioso que en la voz del cantante se acopla con perfección al relato: “en toda esta

nostalgia/ que quedó/ tanto tiempo ya pasó/ y nunca te olvidé” resonando casi como una invocación en la vida de Lautaro, desde el día en que le puso atención por primera vez: “recién esos días se detuvo a pensar en las letras, y en ciertas ocasiones llegó a compadecer al cantante en su llorosa congoja” (Costamagna, 2007, p. 71). En *Formas de volver a casa* encontramos la aparición en un sueño del protagonista de una canción de Los ángeles negros, “El tren hacia el olvido”, que precisamente, con dolor y nostalgia invita a un viaje que permita olvidar los recuerdos, pero que es imposible realizar: “Me dijiste que lo nuestro era un fracaso/ me dejé yo vencer por tus palabras/ me invitaste a destruir lo compartido/ quise entonces yo partir/ en un viaje hacia el olvido (...) el tren hacia el olvido ya partió/ más yo he quedado aquí/ en la estación”. También en *La vida privada de los árboles*, “La jardinera” de Violeta Parra suena como una especie de plegaria para resistir a la espera, pero también como un anuncio de la cura que será necesaria en el futuro si Verónica no regresa: “Para olvidarme de ti/ voy a cultivar la tierra/en ella espero encontrar/ remedio para mis penas” (Zambra, 2007, p. 79). La necesidad de la música como obligatoria banda sonora para vivir el presente o articular recuerdos en *Verano robado* por ejemplo, encontramos a Javiera Mena casi susurrando “Yo sé que mantienes tu fragilidad/ dejé de mentirte y justo te vas/ te espero en la plaza si quieres venir/me acuerdo de ti/con las canciones de la radio/tantas canciones buenas/desapareciste, te fuiste tan lejos...” (Viera-Gallo, 2006, p. 168). Por último, en *Memory Motel*, “Some distant memory” de Electronic suena como un presagio de futuro desde el primer baile de la joven pareja para convertirse luego en la letra de la historia de la vida de la protagonista: “And I don’t know/ If could survive with out seeing you (...) I wish we were at the beginning/It would be so good to be with you”. Por supuesto, la música y sus letras explícitas o no en las novelas son señales importantes para una lectura nostálgica, la inclusión del sentido auditivo es también un elemento significativo para proponer este tipo de lectura. Por otro lado, muchas de las canciones citadas en las obras estudiadas tienen que ver con el olvido, pero con un olvido que paradójicamente lucha por permanecer como recuerdo.

LECTURA POLÍTICA

*Como las cosas se unen cuando se separan
se vuelven tan claras cuando se hacen presentes*
Gepe

Esta lectura tiene relación con la vinculación del conocimiento y la participación política del lector y su forma de leer. Desde esta perspectiva, para este cabría la posibilidad de ser partidarios de la opinión, el recuento o recuerdo político que se muestra en la obra o convertirse en acérrimo opositor, pues el pensamiento propuesto no es el deseado, así como también el hecho de proponer lecturas políticas en textos aparentemente apolíticos. Los narradores chilenos actuales se acercan a la política desde, como ya se ha mencionado, la perspectiva de la memoria de los hijos. De este modo, en lo que a sucesos del pasado se trata, finalmente de la misma historia contada con otra mirada: el dolor desde la inocencia, el daño y la pérdida desde el que entiende a medias, la abulia del que no le importa aunque sabe lo que pasa, la ignorancia del que no entiende nada o entiende todo mal, la mezcla de lo vivido, lo escuchado en su momento, lo aprendido en primera persona con los años: las historias de los otros, los protagonistas y los actores secundarios. Nada de esto significa que se den por sepultados los relatos de los padres, de los protagonistas. Ser la voz o escuchar las voces de los personajes secundarios no significa de ningún modo negarlos, sino entenderlos, apoyarlos, perdonarlos, continuarlos, respetarlos, defenderlos y también cuestionarlos, criticarlos, acusarlos¹¹ y por qué no, a algunos, odiarlos.

En una lectura cómplice política de *Ruido* se leerán con atención los detalles que remiten a la memoria nacional: “Tras la tela están los cadáveres, las salas de tortura, los agujeros donde fueron a parar los cuerpos de los muertos, el mar silente sobre el que volaron los helicópteros que lanzaban los cadáveres al mar” (Bisama, 2012, p. 47). Siendo esta una novela publicada el año 2012, queda demostrado que la historia no se olvida ni se destruye, más bien se actualiza en las memorias para volver a contarla.

En *Cansado ya del sol* las señas que entrega la escritora con las que un lector podría realizar una lectura cómplice política aparecen desde los ojos de la hija de un delator en dictadura. Mayra, quien relata y protagoniza esta novela señala: “Yo les voy a contar la verdad. Es mi turno” (Costamagna, 2002, p. 19). La tensión no se centra en el relato de la víctima, las reiteraciones ya no surgen de la voz de quién fue sometido al dolor, de hecho la voz del protagonista de la historia (de la historia política, no de la novela) no se pronuncia, el presunto victimario/traidor no tiene discurso. La novela no presenta a Manuel, el padre, como un monstruo, sino como un ser humano abandonado y deleznable, incapaz de

relacionarse con su propia hija, que recordemos, es precisamente concebida el mismo día de su traición. En la novela leemos: “Tú estabas excitado como un perro. Ella abrió, sin saber, las piernas. Justo entonces las abrió, la muy descuidada. Tú entraste y eras una furia. ¿Qué querías? ¿Amar o matar? Julieta no podía adivinar aún que sería esa, justo esa, la noche fecunda” (Costamagna, 2002, p. 149).

Es la hija, Mayra, el personaje secundario de la historia nacional, la voz que se cuestiona la vida de su progenitor y con ello la vida del país antes de su nacimiento. Las señales en esta novela parecen más difusas, pero no dejan de apuntar al paradigma de uno de los participantes de la historia chilena de los últimos cuarenta años, y también de todas las dictaduras conocidas: el soplón, el delator, en Chile “el sapo”. Este es incapaz de contar su historia y la hija se obceca por conocerla, pues advierte que sin conocer su procedencia y su historia familiar (nacional) no podrá construir su identidad, cuestionar, perdonar u olvidar si es necesario, para establecerse en el presente y construir su futuro. Aunque la joven intenta consentir a su padre, convenciéndose de que la “memoria es un almacén de desperdicios”, como él le repite constantemente, cuando intenta olvidar, el contexto presente le exige conocer el pasado y recordarle que para poder olvidar, primero hay que saber qué es lo que se olvida: -Deja de preguntar tanto. La memoria es un almacén de desperdicios, ¿entiendes? -No. ¿De qué memoria me hablas si tu madre ni siquiera es un recuerdo para ti? (Costamagna, 2002, p. 87).

La recuperación de la memoria familiar y política de la hija permite a los “personajes políticos secundarios”, los hijos y las hijas de los protagonistas de la historia que han sido o se sienten víctimas, victimarios o personajes incidentales de la historia política nacional, construir su vida en el presente e intentar restablecer el desarrollo de un país quebrantado.

Por otra parte, una *lectura cómplice política* de *Formas de volver a casa* acerca al lector a la visión de la generación de niños de los años ochenta, hoy adultos, que vivieron su infancia durante los últimos años de la dictadura militar chilena o de cualquier dictadura latinoamericana. Sujetos para los que el reconocimiento de los actores políticos de la época no llegó hasta la adolescencia. Esto significaba crecer en un lugar aparentemente seguro donde, dependiendo de la curiosidad del niño, era posible obtener más o menos información sobre los sucesos nacionales, pero siempre desde agentes externos al hogar, pues allí frente a la contingencia política reinaba el

silencio. La voz de esos niños surge en la novela para aclarar y reclamar de algún modo que también son parte de la historia, que de alguna forma siempre es posible enterarse del dolor ajeno y que crecer permite cuestionar las decisiones de los adultos, dudar y reencontrarse con la historia para hacerse parte de ella desde el presente. El narrador no cuestiona a sus padres hasta la adultez y siempre, a sabiendas de que no es el único que cuestiona, pues el mismo es discutido porque su historia no tiene el peso de los que vivieron y sobrevivieron al golpe de estado de 1973. Desde la mezcla insondable entre la realidad y la ficción, un gran número de lectores recientes se vuelve cómplice de esa historia, de la del niño que vio aflicción y desaparición, de la del niño que vio desconsuelo y silencio, de la del niño que vivió en el silencio, de la del adolescente que en un momento precoz de su vida decidió resolver de qué lado estaba y reconstruir la historia con recortes de recuerdos propios y ajenos observando el presente y preguntándose cómo se configuró el país actual en el que vive. La decisión del protagonista es clara. Hacia el final de la obra teme el nuevo triunfo de la derecha chilena:

Voto con un sentimiento de pesadumbre, con muy poca fe. Sé que Sebastián Piñera ganará la primera vuelta y seguro que también ganará la segunda, me parece horrible. Ya se ve que perdimos la memoria. Entregaremos plácida, cándidamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo (Zambra, 2011, p. 156).

El lector cómplice político puede comprender (entender, decidir) desde las señas de los escritores que no se puede pasar la vida retrocediendo, que así no se construye, un país por lo menos, y que la política no necesita solo de dirigentes o de victimarios y víctimas eternas, necesita construir desde todas las memorias, necesita darle espacios a los que todavía no son víctimas ni victimarios, necesita precisamente que el futuro no se construya desde las víctimas y los victimarios, sino desde las pequeñas voces que hace tiempo han dejado de ser pequeñas.

LECTURA DINÁMICA

*...en un libro lleno de términos
palabras que se buscan adentro
se dan vuelta en la historia al revés y al derecho.*
Gepe

La lectura dinámica es la lectura cómplice que permite o impulsa al lector a mixturar las anteriores y suma además nuevas formas de completar las lecturas propuestas por el texto. Desde aquí se comprenderían

los juegos con el lenguaje, las propuestas alegóricas, el humor, la ironía, la parodia, la crítica, la complicidad en distintos grados entre el lector y la obra y el placer de la lectura (pues no se han puesto obstáculos al lector sino más bien se le han entregado más piezas para que configure su propio puzzle más amplio y colorido). Esta propuesta permite acceder a múltiples lecturas desde distintas perspectivas, por supuesto, suscritas en las propias novelas. Revisaremos brevemente algunas vinculaciones con el humor y la ironía. Estos recursos literarios se conectan con la apropiación del pasado tanto individual como colectivo, con las lecturas afectivas como con el pensamiento político, de manera que es posible descubrir en las novelas astutas críticas sociales y políticas, así como también fórmulas de defensa frente a sucesos como la muerte.

Con respecto al humor, *Ciudadano en retiro* y *Estrellas muertas* son dos novelas que se cruzan en el relato de rupturas matrimoniales y crímenes pasionales. En estas circunstancias es, por supuesto, difícil pensar en la formulación del humor, pero a pesar de ello podemos ver algunos ejemplos de su aparición en la novela de Costamagna: como componente de la iniciación amorosa (ligado a la complicidad del amor) o como un modo de defensa ante la desgracia (ligado a la soledad o la muerte). En un ejemplo de la segunda forma, debemos tener presente que la relación del humor con la desdicha surge como una forma de distanciamiento frente a los hechos desgraciados, como señala José Antonio Hernández Guerrero en “El humor: un procedimiento creativo y recreativo”:

...[el humor] nos distancia de los hechos, los descompone, los descontextualiza, los interpreta y nos estimula para que los vivamos, aplicando nuevas claves; es la válvula por la que se nos escapan las tenciones reprimidas y es un entretenimiento que nos sirve para compensar las preocupaciones y para aligerar el peso de los disgustos (Hernández Guerrero, 2009, p. 52).

Frente a la muerte, el humor distancia al protagonista de *Ciudadano en retiro* del dolor, proponiendo la mortalidad desde el absurdo. Figuras de esta manera, por una parte, se libera del dolor y la culpa, y por otra, el lector sobrelleva mejor el drama del protagonista. Leemos: “Sé que estaba mal, pero yo no hubiera podido hacer nada por ella. El rencor es un arma paralizante. A lo mejor no murió de ninguna enfermedad prolongada y su muerte fue absurda: se atoró con una miga de pan, le explotó el calefón en la cara, la atropelló una ambulancia” (Costamagna, 1998, p. 197). Las escenas que propone no dejan de ser mortíferas, la segunda sobre todo es bastante violenta, y aunque

morir atragantada por una miga o atropellada por una ambulancia no dejan de ser formas terribles de muerte, por su contenido absurdo la rebajan hacia un nivel en que queda degradada a lo gracioso.

Con respecto a la ironía, aclaremos que no todas las ironías resultan humorísticas, en las novelas que revisamos es más crítica que graciosa. Para este trabajo, entendemos la ironía siguiendo a Linda Hutcheon en “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” donde señala:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, reprobación latente (Hutcheon, 1992, p. 177).

En las novelas la ironía se relaciona con lo social, lo político y lo amoroso. En *Estrellas muertas* los vínculos con la política son evidentes, se nos relatan dos historias (una dentro de la otra): por un lado, la de la pareja que termina con su matrimonio y por otro, la de una mujer militante desde su juventud en el partido comunista que sufrió terribles torturas durante la dictadura y que nunca ha encontrado el equilibrio en su vida. La historia de esta mujer, “la” Javiera, es relatada en un tono de admiración por la esposa a punto de separarse de su marido y su relato “idealizado” choca constantemente con las situaciones decadentes a las que ha llegado la vida de la militante (a ello se suman los comentarios del marido que intenta entender la historia). Leemos por ejemplo, luego del relato de la crudeza de las torturas que recibió Javiera durante la dictadura militar: “Contó todo eso como un cuento moral. La vida de la Javiera era una especie de fábula, la vida de una santa, de una guerrera, de una heroína, dijo ella” (Bisama, 2010, p. 31). Todos esos adjetivos que parecen enaltecer la vida de Javiera son más bien una fórmula irónica para demostrar el desconcierto de quienes escuchaban sus historias, porque más adelante en la novela se señala: “A nosotros nos tocaba sentarnos en el suelo y escuchar en silencio los cuentos de la guerra” (Bisama, 2010, p. 49). De este modo, el narrador se burla de la exaltación de la figura de la mujer.

Otro momento que motiva la duda en *Estrellas muertas* y nos enfrenta a la ironía es la presentación de las relaciones amorosas de Javiera y su eterna militancia en la Jota:

Dije: ¿Cómo tomó la gente del partido el hecho de que tuvieran una relación? No les gustó, dijo ella. Se lo perdonaron a la Javiera, del mismo modo en que

obviaban el hecho de que ella tenía casi cuarenta años y aún estaba adscrita a la estructura de la juventud del partido (Bisama, 2010, p. 33).

De este manera, la imagen de la mujer revolucionaria que se nos había entregado nos muestra su cara real, su historia de obsesiones: por la juventud, por una relación amorosa que más tarde se vuelve violenta, por la política que parece atrofiar sus capacidades personales para vivir, y las que la impulsan a convertirse finalmente en una criminal.

Por otra parte, *Ciudadano en retiro* nos relata la historia del culpable de un crimen pasional, como excusa para poder hablar de los “culpables” que se escudan en las masas, que golpean en grupo sin dar la cara, sin pagar por la violencia. Leemos en el texto en voz de Daneri mientras ve la televisión: “-Pero en este país no existe la justicia. Van a inculpar a unos pobres delincuentes y los verdaderos culpables nunca van a aparecer. Ocurre siempre así –se lamentó, apoyando la frase con un movimiento de cabeza” (Costamagna, 1998, p. 18). Esta es la primera señal que nos invita a darle una nueva lectura a la forma en que se presenta la violencia en la novela, sin duda, una de las demostraciones de esta se nos revela en clave irónica en la escena en la que Gabriela, una profesora, un poco alcohólica, un poco ninfómana, un poco demente narra la violencia con la que fueron atacadas dos niñas extranjeras en su escuela. El personaje presenta el suceso como un hecho totalmente lógico dadas las circunstancias (el Presidente ha anexado a la nación una parte del territorio del país de las niñas) y se sobrealza ridículamente la noción de patriotismo:

-Se les notaba el acento a las pobrecitas.

-¿A quiénes?

-A las niñas que llegaron a buscar a su prima a la Escuela. Cómo se les ocurre ir a mostrar justo hoy su acento extranjero. Fue una tontera. Estaban de vacaciones en Retiro y quisieron conocer el colegio de su prima. Y los niños son crueles, claro. Partieron por insultarlas, refregándoles la derrota en la cara, y luego las agarraron a piedrazos. (...) A la más chica le llegó una piedra en la cabeza. ¡Cómo sangraba esa mocosa! No tenía más de diez años la pobre. (...) Al que le tiró la piedra lo suspendieron de clases.

-¿Nada más? –pregunté. No podía creer que ese fuera su castigo.

-(...) Él solo estaba feliz con el triunfo. Es un asunto de patriotismo (Costamagna, 1998, pp. 81-82).

Se trata de usar a la patria como escudo para repartir violencia, sancionando a un mini-abusador

que se escuda tras la masa, tras una noción tergiversada de patria con un castigo mínimo. Así, el narrador se burla de la noción alterada de “la patria” que seguramente profesan los adultos, pues la minoría de edad del joven agresor los deja como la cara oculta que ha desarrollado mal la concepción de patria, mostrándolos a ellos como los verdaderos culpables que no responderán ante su falta de discernimiento al momento de enseñar.

La representación de la violencia sin rostro se muestra en su punto máximo cuando todos los bebedores del pueblo atacan a Figueras en su bar, encubiertos en su “alto sentido” de la moral que les permite violentar a un criminal sin sentirse criminales por ello. Mientras irónicamente Figueras ha pensado todo el tiempo: “El Royal sacará polvo, me pegarán, tal vez me maten. Entonces los muy torpes se habrán convertido en asesinos” (Costamagna, 1998, p. 128). De esta manera, la novela es también un espacio para mostrar el funcionamiento de la sociedad desde el rechazo, el rumor, la intolerancia y el prejuicio.

Para finalizar este trabajo precisamos una ironía directa al Régimen Militar chileno, que se acerca, por supuesto a la lectura política. Recordemos que *Ciudadano en retiro* nos muestra la historia de un presidiario común, criminal porque fue capaz de matar a un hombre por celos, aparentemente perturbado mental porque sufre lapsus de desvarío en los que parece desconectarse de la realidad y antisocial, pero a partir de él se revelan otras caras que nos muestran sujetos deliberadamente represivos, así reconocemos a Clemente, a uno de los presidiarios en la cárcel, a los gendarmes, a Gariglio y por supuesto, al jefe de una imprenta que hace el guiño preciso al lector para entrar en la historia de Chile y conectar a todos los represores de la novela con el tirano de la Dictadura, leemos: “-Pero su jefe soy yo, no la administración, ¿sabe? Y aquí no se mueve ni una hoja sin que yo me entere” (Costamagna, 1998, p. 160), haciendo alusión a la frase emitida por Augusto Pinochet en octubre de 1981: “En este país no se mueve ninguna hoja sin que yo lo sepa”.

AGRADECIMIENTOS

Este artículo corresponde a parte de la investigación del Proyecto Posdoctoral en curso 2013, N° 3130611 financiado por FONDECYT: “Cubrirse y mostrar la cara”: reflexiones sobre la narrativa chilena reciente: vínculos, búsquedas, propuestas y estados (fines de los noventa al 2011). Patrocinado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, Dra. Rubí Carreño Bolívar.

NOTAS

- 1 *Ciudadano en retiro* (1998), *Cansado ya del sol* (2002) y *Dile que no estoy* (2007) de Alejandra Costamagna; *Bonsái* (2006), *La vida privada de los árboles* (2007) y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra; *Caja negra* (2006), *Estrellas muertas* (2010) y *Ruido* (2012) de Álvaro Bisama; *Verano robado* (2006) y *Memory Motel* (2011) de María José Viera Gallo, que son, por supuesto, “una muestra de” la narrativa chilena reciente y no “los representantes de” la narrativa chilena reciente de las últimas dos décadas.
- 2 Cabe señalar que el lector al que se hace referencia en esta investigación corresponde, tal como la narrativa que se estudia, a un lector reciente, una figura colectiva y dispersa en distintos lugares del mundo capaz de “leer” la obra y los aspectos culturales, históricos, sociales y políticos que rodean a la obra, al escritor y al lector desde fines de siglo en adelante.
- 3 La base de esta propuesta se encuentra en las teorías de la Estética de la Recepción Literaria: Ingarden, Iser, Gadamer, Vodicka y Fish, pero la nuestra proyecta formas o tipos de lectura que, respetando pero sin seguir en detalle estas teorías, pueden actualizarse en las narrativas recientes desde los noventa en adelante en Chile y probablemente en Latinoamérica.
- 4 Entendemos básicamente la idea de cómplice como aquel “que manifiesta o siente solidaridad o camaradería, según la RAE. De este modo nuestro lector cómplice será capaz de descubrir y proponer una o más lecturas posibles de las novelas recientes siguiendo los indicios que los narradores han dejado evidentes o cifrados en espera de ser revelados y completados, articulando así una estrecha relación de intimidad entre autor-texto-lector.
- 5 Tomando en cuenta las sugerencias de Ingarden aclaramos que en nuestras propuestas de lectura son de suma importancia no solo las señales del texto para los sentidos de nuestras proposiciones sino que también “los límites puestos por el texto” (Ingarden, 2005, p. 127) con el fin evitar extravíos o injusticias con las obras.
- 6 Como comentó Alejandra Costamagna en un diálogo con Lorena Amaro realizado en la Universidad de Chile en Mayo de 2013: “la memoria del hoy está lejos de la gran memoria, son pequeñas memorias”.
- 7 Al margen de este dato contextual de los autores, aclaramos que ninguna de las propuestas que se ofrecen involucra aspectos biográficos de los escritores como punto de referencia para completar lecturas.
- 8 Sobre las novelas anteriores a *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, Macarena Areco ha dicho en su “Cartografía de la Novela Chilena Reciente” que existe: “una distinción temática en función de la polaridad público/privado y de la forma en que las novelas representan la relación individuo-sociedad, según la cual una novela lumpen o de la intemperie le sale al paso a una novela de la intimidad hegemónica en el periodo, dentro de la cual se pueden mencionar los dos relatos de Alejandro Zambra, *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007)” (Areco, 2011, p. 183).
- 9 Ponencia leída en las Jornadas *En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética. Santiago, 2 y 3 de octubre de 2013. Disponible en http://www.academia.edu/6931028/Vuelven_los_padres_ninos_historia_y_autoridad_en_la_narrativa_chilena_reciente#, p. 8.
- 10 En relación a la familia escribe también la crítica Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la posdictadura*, su estudio sobre nueva narrativa argentina, donde encontramos algunos puntos comunes con la narrativa chilena reciente, como cuando señala: “Es llamativa la presencia de las familias rotas, incapaces de contener, en los imaginarios literarios nuevos” (Drucaroff, 2011, p. 371). Determinando en relación a las obras de los autores que trabaja: “apuntan desde estrategias diversas a subrayar una intemperie afectiva que la mayor parte de las veces no pasa [...] por padres demasiado absorbentes, o castradores y autoritarios, o incapaces de comprender a sus hijos por fuertes diferencias de valores, sino por una profunda sensación de desinterés y abandono” (Drucaroff, 2011, p. 371).
- 11 Mayra, casi al final de *Cansado ya del sol*, agotada, señala: “No tengo pan ni pedazo ni ganas de perdonar. Yo quería ser la puta de esta historia y solo fui la hija, Laino. La hija de perra” (Costamagna, 2002, p. 212).

BIBLIOGRAFÍA

- Areco, M. (2011). Cartografía de la novela chilena. *Anales de literatura chilena*, 15, pp. 179-186.
- Bisama, Á. (2010). *Estrellas muertas*. Santiago: Alfaguara.
- Bisama, Á. (2012). *Ruido*. Santiago: Alfaguara.
- Carreño, R. (2009). *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la novela chilena reciente*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Costamagna, A. (1998). *Ciudadano en retiro*. Santiago: Planeta.
- Costamagna, A. (2002). *Cansado ya el sol*. Santiago: Planeta.
- Costamagna, A. (2007). *Dile que no estoy*. Santiago: Planeta.
- Costamagna, A. (2011). Presentación de *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra. *Taller de Letras*, 49, pp. 279-280.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Hernández Guerrero, J. A. (2009). El humor: un procedimiento creativo y recreativo. En Lada Ferreras, U. y Arias-Cachero Cabal, A. (eds.), *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 43-53.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Ingarden, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. México: Universidad Iberoamericana.
- Jara, P. (2011). Desde el planeta de los simios solo se ven estrellas muertas

- (Presentación de *Estrellas muertas*, de Álvaro Bisama). *Taller de Letras*, 49, pp. 269-270.
- Steiner, G. (2007). *Los Logócratas*. Madrid: Siruela.
- Viera Gallo, M. J. (2006). *Verano robado*. Santiago: Alfaguara.
- Viera Gallo, M. J. (2011). *Memory Motel*. Santiago: Tajamar Editores.
- Zambra, A. (2006). *Bonsái*. Barcelona: Anagrama.
- Zambra, A. (2007). *La vida privada de los árboles*. Barcelona: Anagrama.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.



a162

Paulina Daza D.