



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La metaficción en *Formas de volver a casa*: posibilidad e
imposibilidad de narrar el recuerdo

Informe para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención
en Literatura.

Estudiante:
Gema Martínez

Profesoras guía:
Alejandra Bottinelli
Darcie Doll

Santiago de Chile
2013

*A Rodrigo, a mis padres y a mi hija, por su apoyo,
su amor y la alegría de construir un futuro juntos.*

Índice

Introducción	4
Capítulo I: Metaficción y estrategias metaficcionales – Marco teórico	11
a) La obra literaria: entre ficción y realidad	12
b) Metaficción: autorreferencialidad, autoconciencia y autorreflexividad	15
i) Autorreflexividad, autoconciencia, autorreferencialidad	19
ii) La puesta en abismo (<i>mise en abyme</i>)	21
Capítulo II: Las estrategias metaficcionales como construcción narrativa y de sentido en <i>Formas volver a casa</i>.	26
a) Estructura y niveles narrativos en la novela	26
b) La novela de la novela: Autorreferencialidad y autoconciencia en <i>Formas de volver a casa</i>	29
c) Autorreflexividad y puesta en abismo en <i>Formas de volver a casa</i>	34
Capítulo III: El sentido de la metaficción en <i>Formas de volver a casa</i>	39
Conclusiones	48
Referencias bibliográficas	53

Introducción

Constituye, probablemente, un tópico de la narrativa chilena del último tiempo el rescate que se hace de la experiencia que significó para muchos chilenos el vivir en dictadura. Así, incluso bien adentrados ya en el período de posdictadura, muchas producciones literarias abordan, desde distintas formas, las historias de personas que vivieron, con distintos grados de involucramiento, aquellos años. En el caso de *Formas de volver a casa*, el protagonista intenta reconstruir sus años de infancia desenvueltos en medio de los años '80. Creciendo en el seno de una familia de clase media que, sin embargo, no tuvo ningún tipo de involucramiento activo con el proceso chileno, el narrador enjuicia la experiencia suya y la de su familia a la luz de la imagen que tiene de la dictadura ya siendo un adulto. Sin embargo, esta reflexión le implica también al narrador y protagonista escenificar el problema de la escritura de esas memorias, de cómo contar la historia que desea contar, aspecto que ha sido el eje de esta investigación.

El proceso de fin de la dictadura y comienzo de la llamada transición a la democracia supuso una serie de estrategias comunicacionales en el discurso oficial. Hacia 1990 (y, en nuestra opinión, no cabe duda que, aún en nuestros días) el orden imperante surgía de una dictadura fuertemente represiva, donde, prácticas como la persecución, la tortura y la desaparición eran alentadas desde las más altas esferas del poder, como medida para acabar con un movimiento de masas que exigía cambios radicales al sistema y amenazaba la posición de la clase dirigente

La llegada a La Moneda de una inédita coalición de gobierno que reunía a fuerzas antes distanciadas políticamente como el Partido Socialista y la Democracia Cristiana, entre otras –la Concertación de Partidos por la Democracia– suponía una serie de problemas que resolver: la justicia no había tenido un pronunciamiento taxativo respecto a los atropellos a los Derechos Humanos. De este modo, en nuestra opinión y como plantean muchos autores

tales como; Tomás Moulian, Nelly Richard y Grínor Rojo, entre otros¹, el nuevo gobierno de “concertación” se propuso gobernar desde el consenso, lo que implicó, no solo el transar con la dictadura y mantener muchas de sus estructuras (la Constitución Política, por ejemplo), sino que toda una operación oficial de desmemoria, una política oficial del olvido, que se planteó blanquear el estado de cosas, como si el *statu quo* no hubiese sido fruto de la tortura y la muerte. Y una censura a la memoria histórica, al pasado para evitar la conflictividad del recordar. De esta manera, no importaban demasiado los errores y los horrores del pasado, lo importante era que reconciliados se podía mirar juntos hacia un futuro favorable (Moulián, 1997).

En este contexto de desmemoria, no es de extrañar que la producción literaria se volcara hacia el rescate de lo que el discurso oficial negaba: la reconstitución de las muchas vidas involucradas en la represión y la resistencia de los años de la dictadura. El rescate de la memoria de la represión y la coyuntura autoritaria, en consecuencia, fue asumido por la literatura (pero también por otras ramas del arte y la cultura) como una labor de resistencia hacia un orden de cosas que negaba esa memoria, como un contradiscurso.

En nuestra perspectiva, *Formas de volver a casa*, la tercera novela del chileno Alejandro Zambra, publicada en 2011, forma parte de este grupo de producciones literarias que se vinculan directa o indirectamente con el tema de la dictadura. Sin embargo, hay varias particularidades en esta novela que, merecen ser notadas y que, en definitiva, llamaron nuestra atención al momento de acotar el objeto de estudio de esta investigación.

En primer lugar, aunque la novela aborda el contexto de dictadura, no pueblan su historia personajes ligados ni a la resistencia, ni al poder, y su protagonista, en ese entonces un niño, muestra la dificultad y los límites que como tal tenía para comprender el momento histórico en el que vive: para él Pinochet era un personaje que aparecía de vez en cuando en televisión e interrumpe la programación habitual. Pero a la vez, sus padres, pertenecían a ese grupo de chilenos que hacía ostentación de lo que ellos llamaban “no meterse en política”, esto es, mantenerse al margen del contexto, en una supuesta posición neutral. En

¹ Veáse: Nelly Richard, *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010; Tomás Moulián, *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago, LOM Ediciones, 1998, y Grínor Rojo, *Discrepancias de Bicentenario*. Santiago: LOM Ediciones, 2010.

este sentido es que, la novela aboga por conformar de una “literatura de los hijos”, una visión de ese tiempo desde el punto de vista de los “personajes secundarios”: de aquellos que mientras la novela sucedía, jugaban, como dice el narrador, a esconderse, a desaparecer.

La operación de memoria que implica esta novela no tiene que ver meramente con la visibilización que se mencionaba más arriba, sino también con la idea de que la memoria nos da luces sobre el tiempo presente y sobre quiénes somos: *la memoria como un pasado presente*.

Por otra parte, formalmente la novela también propone un ejercicio interesante. Sin caer en ideologismos ni en juicios fáciles sobre los protagonistas de esos años -los adultos-, la novela plantea preguntas, abre espacios de reflexión. La obra no ofrece respuestas unívocas frente a los temas que aborda, no hay en ella una dimensión juzgatoria del actuar de sus padres, por ejemplo.

En el nivel formal, tampoco la obra es puramente un ejercicio de memoria en el sentido de archivo o testimonio, sino que problematiza este ejercicio por medio de recursos formales, mostrándose consciente de los procedimientos ficcionales que propone: la novela se concibe no como la recuperación de una historia a partir de un testigo presencial de aquellos años, sino como un ejercicio de reflexión instalado en las fronteras de la realidad y la ficción, que contribuye a enriquecer las perspectivas sobre aquel pasado traumático.

Al avanzar la investigación, ésta fue desplazando su foco desde las relaciones entre memoria y escritura hasta centrarse en la estrategia escritural de la novela, fundamentalmente, en sus mecanismos metaficcionales. Este aspecto, sustancial en la estructura de la novela, es el que, finalmente, condensará la atención de este trabajo. Así, se buscará, primero, instalar la obra dentro de un contexto artístico determinado, y después, explicar cómo se emplean los mecanismos metaficcionales en la novela, y sugerir que éstos no deben observarse como un mero ‘adorno’ formal, sino que constituyen, en si mismos, reflexiones en torno a los temas de la realidad, la ficción y la memoria.

Una vez acotado el campo de trabajo en torno a la obra, la investigación se desplegó teniendo en cuenta la siguiente hipótesis de lectura: la metaficción en *Formas de volver a casa* opera como un mecanismo narrativo que escenifica la posibilidad y la imposibilidad de narrar los recuerdos. Esto, por cuanto la novela está constituida por una estructura a dos niveles narrativos, en la cual se muestra la novela que escribe el autor, movido por su intención de narrar sus recuerdos, y, también, las situación del escritor en el proceso de escribir la novela, con todas las reflexiones y acontecimientos de su presente que intervienen en el desarrollo de su novela. De acuerdo a nuestra hipótesis, la relación existente entre estos niveles conforma una obra en donde conviven la intención de romper los marcos tradicionales de la novela e instalar la ‘realidad’ de su producción (posibilidad de narrar los recuerdos), con la constatación de que la ficción permea la escritura, e instala la supuesta figura ‘real’ del autor en la escritura como un artificio más, propio de la ficción (imposibilidad de narrar los recuerdos). Los recuerdos narrados en ambos niveles son, para el lector, una construcción ficticia, formulada a partir del presente del autor.

La utilización de los mecanismos de la metaficción en el campo artístico en general se ha hecho común en el período llamado posmodernidad². La investigadora colombiana Clemencia Ardila (2009), señala que la metaficción se constituye como un rasgo definitorio de este período, en el ámbito literario. Como consecuencia, si bien el uso de estrategias de metaficción puede encontrarse en diversas obras del pasado, es en el período al que nos referimos en que la proliferación produce una mayor elaboración en torno al concepto de metaficción, llegando incluso a nombrar un tipo de rasgo artístico que rebasa los límites de lo literario.

La mayor recurrencia de obras literarias que utilizan estrategias ligadas a la metaficción debemos entenderla como una consecuencia de la superación que en este período se realiza de la idea realista de la mimesis; esto es, de aquella perspectiva que entendía la obra como un espejo de la realidad y, de este modo, como una forma de conocimiento objetivo de la misma. Así, tal como plantea el español José Manuel de Amo (2010), en las obras literarias de la posmodernidad el argumento deja de tener la relevancia

² Hay controversia en cuanto a la utilización de este concepto. Algunos autores, como Marshall Berman optan por la denominación modernidad tardía. Sin entrar en la discusión teórica sobre la justeza de un término u otro, que nos alejaría de nuestro tema central, se utilizará, durante el trabajo, el término posmodernidad.

de antaño, pasando otros temas al centro de la escena: la forma de la obra, el lenguaje como forma de (des)aprehender la realidad, entre muchos otros.

De esta manera, resultó particularmente relevante en el desarrollo de la investigación dilucidar la situación del texto literario en general en cuanto a la dualidad realidad / ficción. Esto, debido a que, aunque la novela no se plantea a sí misma como testimonial, el narrador sí se plantea como un propósito el recuperar sus recuerdos ‘reales’ de la infancia y disponerlos en la novela. Así, pues ¿cómo describir este texto dentro de esa dualidad, siendo que su escritura tiende a disolver sus fronteras? El apartado del capítulo uno dedicado a este tópico conduce a la conclusión de que el texto literario, en general, no propone una lectura a la luz de la verificabilidad de la información que proporciona, sino que propone un tipo de verdad diferente, más allá de la verdad objetiva del documento, una verdad entendida como posibilidad, como mundo posible.

La ya mencionada popularidad que alcanza el término metaficción nos obligó a establecer como un propósito de esta investigación el indagar sobre las distintas definiciones que se han dado al concepto. Cabe mencionar que hay ciertas divergencias en cuanto al enfoque dado en distintos espacios académicos, de tal forma que se distingue, siguiendo a Ardila (2009), entre la Escuela Anglosajona y la Escuela Europea. Asimismo, como se ha mencionado, el concepto observa cierto giro en la medida en que comienza a imponerse la posmodernidad en el ámbito literario. Esto también supone reelaboraciones en cuanto a lo que se entiende por metaficción, las cuales también serán expuestas, distinguiendo entre el acercamiento que se hacía en la modernidad y el que se realiza en la posmodernidad.

Metaficción, por último, se define como “aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (Waugh, citado por Ardila, 37). Esta definición de Patricia Waugh, una de las figuras importantes en el desarrollo teórico del concepto de metaficción, nos resultó de mucha utilidad metodológica durante la investigación, y va a permanecer activa, a lo largo de todo el trabajo, ampliándose, acotándose y especificándose según el momento de análisis. Si bien el capítulo del marco teórico de este informe se plantea como propósito desmenuzar las

distintas manifestaciones de lo metaficcional en la obra literaria, se arriba a la conclusión de que las definiciones de las distintas modalidades se imbrican mutuamente, de modo que resulta usual comprobar que en las obras metaficcionales estos elementos aparezcan en conjunto. *Formas de volver a casa* no es, en este sentido, la excepción.

La novela, publicada en 2011, obtuvo, en general, una positiva valoración de parte de los críticos. Mereció el Premio del Consejo del Libro en 2011 en la categoría novela. Es la tercera novela de Alejandro Zambra (1975), cuya fama en los círculos literarios comenzó a incrementarse con la publicación de *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), obras que lo pusieron en el circuito internacional y lo señalaron como uno de los mejores escritores jóvenes en español³. Sus obras narrativas han sido traducidas a diferentes idiomas.

En el ámbito académico, no se encontraron muchos trabajos sobre *Formas de volver a casa*⁴. En este sentido, este trabajo inaugura un espacio en el estudio sobre esta novela, que, esperamos, logre estar a la altura de la calidad de la obra. Indudablemente, la obra continúa cargada de aspectos dignos de estudio, con lo que en el futuro indudablemente se acrecentará el número de trabajos dedicado a su análisis.

En el capítulo dos, el presente informe está dedicado a la aplicación en la obra misma del andamiaje teórico cuya exposición es el propósito del capítulo anterior. Este segundo capítulo analizará los distintos mecanismos metaficcionales en la obra, entre los cuales tendrá particular incidencia la tipología elaborada por Lucien Dällenbach sobre la *mise en abyme* (puesta en abismo), concepto que el autor toma del francés André Gide (1948) y lo aplica a las obras de la *nuveau roman*. Particularmente útil resulta esta tipología para elaborar el sentido de la mención a la pintura *Las meninas*, de Diego Velázquez, un ejemplo de puesta en abismo en la novela de Zambra.

³ La revista 'Granta' lo eligió entre los 22 mejores escritores de lengua española menores de 35 años. El *Hay Festival of Literature & Arts*, junto con Bogotá Capital Mundial del Libro seleccionaron a Zambra como uno de los 39 escritores menores de 39 años más representativo de América Latina.

⁴ Existe, no obstante, una gran cantidad de textos de crítica periodística sobre la novela. Un ejemplo de un trabajo en el ámbito académico sobre *Formas de volver a casa* lo constituye el de de Willem Bieke: "Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra". Publicado *ACTA LITERARIA*, N°45, II Sem. 2012, 25-42. Recuperado el 04 de enero de 2013, de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200003&lng=en&nrm=iso

En el tercer capítulo se expondremos las conclusiones obtenidas a partir de dicho análisis y, a partir de ellas, propondremos una interpretación que retoma la hipótesis que guía este informe. Además, el tercer capítulo planteará algunas reflexiones sobre el concepto de memoria, que contribuirán a enriquecer la aproximación general de la operatoria del tema de la metaficción en la novela.

Finalmente, agradezco a las profesoras Darcie Doll y Alejandra Bottinelli por la guía y la ayuda a lo largo de esta investigación.

Capítulo I: Metaficción y estrategias metaficcionales – Marco teórico.

En el presente capítulo se expondrán distintos conceptos del análisis literario relacionados, fundamentalmente, con las temáticas de la ficción, metaficción y la puesta en abismo. Esto, con el propósito de conformar un marco teórico para aplicarlo en el análisis de la novela.

Primeramente, se analizará el estatuto de la obra literaria respecto a la dicotomía ficción / realidad y cómo el texto literario puede constituirse como un particular tipo de verdad. Luego, se abordará la metaficción como una modalidad de lo ficcional en la representación textual. Tratándose de un concepto especialmente revisado en la literatura actual – algunos autores incluso señalan la metaficción como un rasgo propio de la época en cuanto a la producción literaria – se hará una breve revisión de distintas definiciones del concepto. Finalmente, nos detendremos en la elaboración de Lucien Dällenbach sobre el concepto de *mise en abyme* (puesta en abismo), acotando su significado y clasificando sus distintas manifestaciones.

a) La obra literaria: entre ficción y realidad.

La cuestión de la ficción es, ya desde el concepto de *mímesis* aristotélico⁵, uno de los problemas angulares de la poética y de la teoría literaria a lo largo de la historia. Esto, dado que afecta a la vez a la ontología (qué es), la pragmática (cómo se emite y recibe) y la retórica (cómo se organiza) del texto literario. De ahí, la profundidad en el estudio y las múltiples aristas del concepto.

Enfoquémonos en la problemática del lugar que ocuparía el texto literario en la dicotomía realidad / ficción. Valga aclarar, como primer punto, que el texto literario establece relaciones entre estos conceptos, relaciones en las cuales éstos se implican mutuamente de maneras complejas. Si bien podemos estar de acuerdo con una definición de ficción como simulacro de la realidad (y no *la* realidad), no se la debe definir a partir de la dicotomía verdad / falsedad. De esta forma, como plantea el escritor argentino Juan José Saer (1997), la ficción no pertenece al ámbito de lo verificable, no obstante tampoco constituye una reivindicación de la falsedad:

“Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado -fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera- lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario. La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad. La masa fangosa de lo empírico y de lo imaginario, que otros tienen la ilusión de fraccionar *a piacere* en rebanadas de verdad y falsedad, no le deja, al autor de ficciones, más que una posibilidad: sumergirse en ella.” (p. 1)

⁵ Véase: Spang, Kurt (1984). *Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria*. *Anuario filosófico* 17.2, 153-159. Recuperado el 3 de enero de 2013, de <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG%2c%20M%C3%ADmesis%2c%20ficc%C3%B3n%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creaci%C3%B3n%20literaria.pdf>, y Felices, Francisco Álamo (2012). La ficcionalidad: Las modalidades ficcionales. *Castilla. Estudios de Literatura* 3, 299-325. Recuperado el 18 de noviembre de 2012 de <http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2012/04/14-DyR-FAF.pdf>

De tal forma, por más que un texto sea considerado realista, o, para su elaboración se haya acogido a información de la realidad efectiva, refiriendo a hechos de la historia reciente y utilizando como materia de su narración la memoria y los recuerdos “reales” de un sujeto, pretendiéndose, así, autobiográfico; siempre será una construcción narrativa, lo cual implicará la selección, interpretación y significación de los materiales en los cuales se basa. En tanto construcción narrativa, además, es escritura y, el resultado, un artificio de la ficción. En palabras de Saer: “Aun cuando la intención de veracidad sea sincera y los hechos narrados rigurosamente exactos –lo que no siempre es así— sigue existiendo el obstáculo de la autenticidad de las fuentes, de los criterios interpretativos y de las turbulencias de sentido propias a toda construcción verbal.” (p. 2)

En el caso de *Formas de volver a casa*, ésta se plantea inicialmente como una novela autobiográfica, pero a medida que el lector avanza en las páginas, se va develando su carácter ficticio, constituyendo una paradoja entre lo que es ficción y lo que es “realidad” dentro de ella. Esto, porque en el nivel diegético –el diario del autor– que se presume como ‘real’ (con respecto a la ficción de la parte ‘novela’, metadiégesis), se mezcla la ficción con la no ficción. Lo anterior, por más que la novela contenga elementos supuestamente autobiográficos, remita a la situación de enunciación, plantee la veracidad de la historia (con una distancia mínima respecto a la historia) llegando casi a la “no-ficción”, etc. Lo que se genera en este sentido es una paradoja, la pretensión de abandonar la ficción en una novela que desnuda su condición de ficción.

La condición de la existencia de la ficción no es ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción. Como plantea José Di Marco, refiriéndose algunas novelas de la dictadura argentina que usan una forma de representación deliberadamente ficcional:

“Su propósito no es un propósito documental o testimonial. No persiguen la verdad objetiva del documento, ni la verdad subjetiva del testigo... El tipo de verdad que estos textos producen remite a una ‘verdad revelación’, a una verdad que excede la órbita de lo ‘verificable’ y que, como tal, aspira a proporcionar un horizonte de comprensión más ancho y penetrante que el del dato y el de la información.” (Di Marco, 2003: p. 5)

Así, se comprenderá que la obra literaria “no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata” (Saer, 1997: p.2). Empleadas de esa manera, verdad y ficción se relativizan mutuamente. Esta interrelación entre verdad y falsedad –como materia de la ficción– está presente ya sea en la temática o en la estructura de las grandes obras literarias de todos los tiempos. Grandes obras como *El Quijote*, por ejemplo, no “pontifican sobre una supuesta realidad anterior a su concreción textual, pero tampoco se resignan a la función de entretenimiento o de artificio: aunque se afirmen como ficciones, quieren sin embargo ser tomadas al pie de la letra” (p. 2). Si las obras de autores como Cervantes, Kafka o Flaubert siguen resultándonos dignas de crédito es precisamente por haberse puesto al margen de lo verificable.

Este es un aspecto que permite a la obra literaria representar y transmitir el espíritu de una época, la ‘realidad’ de una situación histórica, incluso con mayor intensidad (y de manera mas compleja) que un texto histórico. Esto sucede con *Formas de volver a casa*, novela que plantea su escritura desde la posibilidad de contar la historia de quienes vivieron como personajes secundarios la gran novela que protagonizaban sus padres, en la etapa dictatorial, y que, “aprendían a leer o a dibujar mientras sus padres se convertían en cómplices o víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet”⁶.

Finalmente, podemos considerar que cualquier texto literario construye *un mundo posible* ficcional, más o menos próximo al mundo de la realidad física y objetiva, aunque siempre alternativo y ontológicamente distinto, pues su existencia sólo es posible en el marco textual. La existencia del universo de ficción, entonces, habita un lugar al margen de los criterios de verdad o falsedad y del cuestionamiento de su factibilidad en la realidad efectiva. Aunque la ficción se apoya en el mundo real en diversos grados, posee un estatuto independiente de éste.

⁶ Fragmento de la contratapa de *Formas de volver a casa*.

b) Metaficción: autorreferencialidad, autoconciencia y autorreflexividad.

Centrémonos ahora en el concepto de metaficción, una de las modalidades de lo ficcional en la representación textual. En la novela *Formas de volver a casa* se observa una escritura que juega con elementos propios de esta modalidad, como una suerte de estrategia de construcción narrativa y de sentido. Como paso inicial, en este apartado abordaremos el concepto desde la teoría literaria, abarcando sus diferentes formas.

Aunque se puede encontrar una gran variedad de definiciones del concepto, hay algunos aspectos fundamentales sobre la metaficción en los cuales todas confluyen y que serían los rasgos que definen que una obra sea metaficcional: se trata de una ficción dentro de la ficción, en otras palabras, de una estrategia narrativa que de forma autorreflexiva y autoconsciente llama la atención sobre la naturaleza ficcional de la obra literaria (su condición de artefacto), problematizando así la relación entre realidad y ficción (que se vuelve paradójica, distorsionada), y convirtiendo al texto en referente de sí mismo, lo cual implica la participación activa del lector. Para Patricia Waugh (1984), pueden ser catalogadas como metaficción “[...] aquellas obras de ficción que de forma autoconsciente y sistemática, llaman la atención sobre su condición de artificio creado para así plantear cuestiones sobre las relaciones entre ficción y realidad” (Citado por Ardila, 37).

El español Antonio Jesús Gil González (2001) plantea: “En líneas generales, se caracteriza la metaficción como la exhibición de la condición de artificio de la obra literaria... Esta dimensión de la novela metaficcional de atraer la atención sobre su composición y artificiosidad ha sido desde entonces la base conceptual del fenómeno” (p. 43). Asimismo, este autor comenta que fue John Barth (en el ámbito angloamericano), el primero en estudiar este aspecto narrativo a partir de su presencia en la obra de Borges y como fruto del agotamiento de las técnicas narrativas tradicionales de lo hasta entonces conocido como “antinovela”. Posteriormente, otro estudioso, William Gass, cambia este término por el de “metaficción”, para oponerse a esa caracterización negativa. Con el paso

del tiempo, este término también se alternaría con otros como el de “autoconciencia”, introducido por Robert Alter.

Por otra parte, si bien el tratamiento de lo metaficcional en la praxis textual goza de un vasto repertorio de autores, puede establecerse una distinción entre la narrativa metaficcional moderna y la postmoderna: así, la primera se caracterizaría por centrarse en la cuestión del autor y la obra, en tanto que la segunda incidiría más notablemente en el proceso creativo y la reacción lectorial⁷. Además, aunque este concepto siempre ha estado presente en la historia de la literatura, adquiere una importancia clave dentro de la literatura posmoderna. De este modo, metaficción y posmodernidad se vinculan estrechamente, sobretudo en lo relativo a la problematización de los límites entre ficción y realidad, y por los cuestionamientos que realiza la obra literaria al hecho literario mismo. De esta manera, el concepto de metaficción y la reflexión acerca de su estatuto se inserta dentro de un contexto artístico definido, el de la posmodernidad. Este contexto si bien no le da origen, hace suya la metaficción y la señala como uno de sus rasgos clave

En este sentido, la metaficción implica que el lector sea consciente de que lo que está leyendo es ficción, abandonando, así, una actitud pasiva frente al texto. Esta forma de novelar le da la oportunidad al lector de crear su propio significado sobre la obra, mas aún al ser violentadas sus expectativas tradicionales de lectura. Esto da cuenta de la relevancia que cobra la función del lector en la narrativa metaficcional, junto con el carácter lúdico: la metaficción es una forma de discutir con el relato con el autor y el lector; de negar y a la vez afirmar estas instancias; pero también es un juego, el juego de la creación literaria, en que tanto el autor como el lector son partícipes.

En palabras de José Manuel De Amo (2010): “Los textos metaficcionales, al llamar la atención sobre su entramado narrativo e incluso sobre la textualidad del mundo representado, se conciben como productos artístico-literarios obligándolo [al lector] a tomar un papel activo y crítico ante el acto de la lectura” (p. 24). En este sentido, la metaficción,

⁷ Existe un amplio debate respecto a la conceptualización de la época actual. Algunos autores (Berman, Jameson) la entienden como parte de una época mayor que sería la modernidad, prefiriendo hablar de ‘modernidad tardía’. Otros autores, en cambio, entienden que hay aspectos centrales de la modernidad que se derogan en esta época, prefiriendo el término posmodernidad; tal es el caso de los autores que estamos revisando. Por nuestra parte, nosotros, sin entrar en la discusión, asumiremos la denominación ‘posmodernidad’ que utilizan estos autores.

al hacer que la obra muestre su condición de obra ficticia, implica la muerte del argumento en sentido tradicional, porque supone la destrucción de la ilusión de realidad y el efecto de verosimilitud de la mimesis realista. Como plantea De Amo (2010), “En la narrativa metaficcional, el argumento deja de ser el eje del texto, cediendo el protagonismo al acto mismo de fabular. La novela, como reflejo en un espejo, se convierte en el contenido de la propia novela” (p. 25). Es por esto que “este tipo de artefactos, en cualquiera de sus manifestaciones, constituye un tipo de escritura que se mira a sí misma, que escudriña su propio proceso de construcción, y que hace añicos el espejismo mimético –principio rector en la narrativa de corte realista” (De Amo, 2010: p. 25).

Clemencia Ardila (2009) realiza una revisión histórica del concepto de metaficción, estableciendo un sumario de sus definiciones. Ardila plantea que en su evolución histórica, los estudios teóricos se dividen en dos tendencias: la Escuela Anglosajona y la Escuela Continental Europea. Ambas presentan diferencias conceptuales y terminológicas las cuales han nutrido y complejizado el campo semántico de la metaficción. De esta manera, por parte de la Escuela Anglosajona, encontramos términos como el de “novela autoconsciente”, acuñado por Robert Alter (1975) y otros como el de “novela autogeneradora” (Steven Kellman), el de “sobreficción” (Raymond Federman), “novela reflexiva” (Michel Boyd) y “metaficción”; éste último término, trabajado por autoras como Linda Hutcheon y Patricia Waugh.

Por el lado de la Teoría continental europea encontramos los conceptos de “antinovela”, presentado por Jean Paul Sartre, el de “aliteratura” (Claude Mauriac), el de “texto espejo” (Mieke Bal), el de metadiégesis o metalepsis, desarrollado por Genette y, finalmente el de *mise en abyme* estudiado por Jean Ricardou y cuyo estudio definitivo fue realizado por Lucien Dällenbach, a quién abordaremos en detalle posteriormente.

Todas estas conceptualizaciones y vocablos son usados como sinónimos de la metaficción o como modalidades de ésta. En este sentido, la tendencia general en los

estudios de este concepto en Europa, Estados Unidos e Iberoamérica⁸ se enmarca en la línea de los estudios de Hutcheon y Waugh, los cuales han destacado por el impacto de sus propuestas, por el rescate que emprenden del término metaficción y, también, porque enfatizan el vínculo entre este concepto y el de posmodernidad: “hacen énfasis en cómo la autoconciencia y la autorreflexividad, modalidades de lo metaficcional, son características definitorias de una literatura posmoderna” (39). Esta visión produjo un viraje conceptual en la aplicación del concepto de metaficción:

“Aquella intención original de nominar un tipo particular de obras se diluye en el maremágnum de los estudios sobre la posmodernidad que surge en la década de los años noventa y el término pasa a significar, también, una estrategia narrativa y discursiva, un rasgo más de un fenómeno más amplio, la posmodernidad. Así, el término, puede considerarse en cualquiera de sus dos acepciones, según la perspectiva que se adopte”. (39)

Por su parte, las teorías desarrolladas en Francia, las cuales adoptaron una perspectiva lingüística en sus estudios, desarrollaron, más bien, metodologías de estudio de la metaficción antes que conceptualizaciones precisas. Éstas presentan un concepto más amplio de metaficción: no sólo serían metaficcionales las obras en las que es posible ver en juego una literatura de segundo grado (una ficción dentro de la ficción, según la vertiente anglosajona) sino que también son metaficcionales todas las obras que analizan los sistemas ficticios y el proceso creativo.

Finalmente, “el término metaficción se impone como denominador de un fenómeno que no es exclusivo ni de la narrativa literaria, ni de la literatura, sino que se hace extensivo a otros campos de la cultura como el cine, las artes plásticas en general, los cómics y la música” (40). Es el término más acertado, porque afirma una tendencia, una estrategia narrativa y de sentido, y no un sub-género literario.

⁸ En el ámbito latinoamericano son importantes los estudios de Francisco Orejas, Antonio Jesús Gil González y Álvaro Pineda Botero, entre otros. Estos autores son los que rescata Clemencia Ardila en su revisión del concepto “metaficción”.

i) Autorreflexividad, autoconciencia, autorreferencialidad.

Ardila aúna las diversas conceptualizaciones, para llegar a establecer las principales características que definen la metaficción, sus principales modalidades:

_ Autoreflexividad: hacer ficción sobre/ dentro de la ficción.

_ Autoconciencia: indagar, observar, razonar sobre la ficción desde la ficción misma.

_ Autorreferencialidad: problematizar la relación ficción y realidad.

Por último, Ardila plantea que el concepto fundamental es el de autorreferencialidad, como fenómeno textual más amplio que aúna a los otros. Así, metaficción viene a significar una de las modalidades de la autorreferencialidad, “aquella centrada en la dualidad propia de la estructura de todo discurso narrativo, ‘la que pone en evidencia la unión de un universo representado –materia narrativa, contenido, fábula, historia- con el acto mismo de la representación’ (Gil González, 2005, 11)” (citado por Ardila 41). De esta manera, la novela autorreferencial es la que se ocupa principalmente de su propio proceso de creación, centrándose en este caso en el acto de escribir y en la obra misma. Habría, entonces, un predominio de la autorreferencialidad en la novela metaficcional, por sobre otras características.

Para efectos del análisis de la novela *Formas de volver a casa*, ampliaremos las definiciones de las ya mencionadas modalidades en que se puede manifestar la metaficción en narrativa: autorreferencialidad, autoconciencia y autorreflexividad. A esta última manifestación asociaremos el concepto de *mise en abyme* (como procedimiento autorreflexivo) y el procedimiento o “estructura de encajamiento”, fundamentalmente en base a los postulados de Dällenbach y Ardila. Estos elementos aparecen en la novela como parte de la técnica narrativa metaficcional, y son posibles de visualizar tanto en los comentarios metaescriturales del narrador-autor, como en la estructura externa e interna de la novela.

En primera instancia, definiremos la autoconciencia o “novela autoconsciente”. Este concepto implica el que la novela sea consciente de su condición de artificio y que reflexione sobre la ficción –su estructura, lenguaje y naturaleza– desde la propia ficción: la ficción como objeto y tema de sí misma. Es también, una estrategia discursiva (como todas las manifestaciones de lo metaficcional). Esta acepción de la metaficción fue presentada por Robert Alter (1975) quién plantea que “Una novela autoconsciente (...) es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad” (citado por Ardila, 36).

Por su parte, la autorreferencialidad se ocupa principalmente del propio proceso de creación de un texto, centrándose en este caso en el acto de escribir y en la obra misma. Ella puede darse en diversos grados y aparece cuando el novelista incorpora, dentro de su texto, sus reflexiones respecto al quehacer creativo propio del momento de producción de una obra, evidenciando, así, su proceso creativo al lector. El texto visibiliza, así, las vicisitudes del escritor en tanto tal, con un carácter crítico y reflexivo. La autorreferencia de la obra puede aparecer por medio de juicios críticos sobre ella misma (sobre otras obras o sobre el género al que pertenece) o autorreflejándose. Además, en gran parte de las novelas de metaficción, la presencia de estos mecanismos implica el plantear un posicionamiento teórico respecto a la novela, aspecto que analizaremos mas adelante. Esto, como ya se ha establecido, significa abordar en la obra el problema de los límites entre ficción y realidad. En resumen, citando las palabra de de Amo (2010), la novela autorreferencial es “aquella novela que se refiere principalmente a sí misma como proceso de escritura, de lectura, de discurso oral o como aplicación de una teoría exhibida en el propio texto.” (p. 23)

Finalmente, como manifestación de la metaficción, tenemos la autorreflexividad, que es, como plantea Ardila, hacer ficción sobre/dentro de la ficción; es, también, cuando la obra incluye dentro de sí un reflejo de ella o de parte de ella. Tal como plantea, Mario Rojas (1985: p.86): “Con esta nueva modalidad narrativa, el texto mimético y representacional da paso a una escritura auto-representativa y narcisista que se vuelca sobre sí misma para reflejarse ya como producto (enunciado), como producción (enunciación) o como conteniendo los fundamentos de su propia crítica” (p. 86). El principal procedimiento de esta variante de la metaficción es la “puesta en abismo” (*mise en abyme*), referida por

Lucie Dallenbach como “duplicación interior”, “desdoblamiento especular”, o “novela dentro de la novela”.

Como hemos visto, todas estas modalidades o manifestaciones de la metaficción están íntimamente ligadas; sus significados se imbrican el uno al otro, incluso compartiendo elementos de su definición. Por lo mismo, es usual que estos procedimientos aparezcan en su conjunto en las obras metaficcionales. Este es el caso de *Formas de volver a casa* donde como veremos posteriormente, se dan todas estas manifestaciones de lo metaficcional.

ii) La puesta en abismo (*mise en abyme*).

La puesta en abismo es una modalidad y/o procedimiento de la metaficción. Es, además una categoría de análisis y una estrategia narrativa que se da cuando un relato se incluye a sí mismo, cuando se incluye dentro de una obra literaria un reflejo de la escena relatada o, como plantea Lucien Dällenbach (1991), uno de los principales estudiosos del concepto: “Es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (p.16). Esta estrategia tiene el objeto de crear en el lector el efecto de una experiencia de lectura inescrutable, ilimitada.

Usualmente, se despliega en el proceso de creación mediante la técnica del encaje. Éste, como plantea Ardila, es una técnica narrativa y una modalidad de puesta en abismo, donde se encaja una historia en otra, estando una de ellas constituida por el discurso metaliterario del protagonista acerca de la novela que está escribiendo, y que es la novela misma. Posteriormente, veremos que la novela *Formas de volver a casa* se estructura siguiendo este procedimiento. El encaje es una forma de construcción abismal; y Ardila establece que la narrativa lo considera como un procedimiento de sintaxis narrativo que se produce “cuando una o varias secuencias surgen incrustadas en el interior de otra que las engloba”.

Es además, una de las técnicas a través de las cuales puede presentarse la *mise en abyme*, siempre y cuando se cumpla el postulado de ‘representación reducida, ligeramente alterada o figurada de la historia en curso o de su conclusión’ (Reis y Lopes, 2002, 72 y 143)” (citado por Ardila, p. 43).

La puesta en abismo puede ser un aspecto secundario o principal en una obra, llegando a ser incluso central tanto en la estructura formal como temática. Ésta, en tanto estrategia de construcción narrativa, implica dos funciones: una que dice relación con el proceso mismo de creación, ligada al significado, y la otra, que tiene que ver con la recepción, ligada a la interpretación. Tal como plantea Ardila:

“El concepto de puesta en abismo enunciado por los teóricos franceses, se ha modificado al agregársele dos nuevos semas: encaje y sensación abismal. Estos semas no están en contravía de lo planteado por dichos teóricos, aunque sí suponen obliterar la función de duplicación, a manera de espejo, que constituye el núcleo conceptual del término. Se propone a cambio, y desde el punto de vista del proceso de creación de la obra, la inserción, el entramado como técnica narrativa y, desde la perspectiva del lector, la lectura como una experiencia insondable.” (p. 43)

El término *mise en abyme* es parte de la tradición francesa y fue desarrollado por varios autores, siendo el principal Dällenbach. En *El relato especular* (1977), retoma y reformula el concepto de *mise en abyme* planteado originalmente por André Gide (1948), para aplicarlo a obras de la *nouveau roman*, tendencia en la cual era un rasgo típico. Lucien Dällenbach hace un rastreo del término partiendo de sus orígenes. *Mise en abyme* es un procedimiento que consiste en incluir en la obra literaria un enclave que reproduzca todas o algunas propiedades de la obra misma en términos de estructura. Como afirma Dällenbach, las *mises en abyme* del proceso creativo corresponden, la mayoría de las veces, a narraciones interesadas en exponer la aventura de la génesis de la propia obra.

Mise en abyme es definido como “todo espejo interno que refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa” (p. 49), entendiendo como reflejo “todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (p. 159). A partir de este fragmento podemos distinguir las clasificaciones que Dällenbach realiza del concepto. Los criterios que sigue el autor para clasificar los tipos de *mise en abyme* son, por

una parte, la naturaleza del objeto de la reflexividad (el aspecto de la diégesis –narración– que refleja la puesta en abismo) y, por otra, la naturaleza de los mecanismos por medio de los cuales se manifiesta la reflexión. Utilizando como criterio el objeto reflejado, Dällenbach distingue tres ‘tipos elementales’ de puesta en abismo. Siguiendo el criterio de la forma que asume la reflexión, distingue tres ‘tipos fundamentales’⁹.

Describiremos a continuación los tres tipos elementales de puesta en abismo:

1. La puesta en abismo de la enunciación: Aquí, en palabras de Dällenbach, se pretende ‘hacer visible lo invisible’, esto es, insertar en la narración la situación comunicativa que produce el relato: los sujetos de producción y recepción, instalados como personajes de la diégesis¹⁰. Como plantea Mario Rojas (1985): “Con este procedimiento se espera revelar incógnitas relacionadas con la situación o proceso de enunciación, tales como quién cuenta, desde dónde y desde qué distancia.” (p. 90)

2. La puesta en abismo del enunciado o ficcional: Dällenbach describe esta modalidad como *cita de contenido, o resumen intertextual*. Agrega: “En cuanto condensa o cita la materia de un relato, constituye un enunciado que refiere a otro enunciado –y, por consiguiente, un rasgo del código metalingüístico; en cuanto parte integrante de la ficción que resume, dentro de ella se hace instrumento de retorno, dando lugar, por consiguiente, a una repetición interna” (p. 73). Según su distribución en el texto, la puesta en abismo del enunciado puede ser de tres tipos, que describimos a continuación:

- a. Prospectiva: Anticipa aspectos de la diégesis. Dicho en palabras de Dällenbach, “‘adelanta’ a la ficción y le gana por velocidad, no dejándole más porvenir que lo ya sucedido. Todo el margen de maniobra que se consiente ahora al relato estriba en volver sobre el reflejo anterior y someterlo a catálisis, respetando el programa que anuncia y entrando en el detalle de su contenido.” (p. 79)
- b. Retrospectiva: Se manifiesta al final del relato y su función es reflejar lo ya narrado.

“No se trata de una coda redundante que duplica la historia por terminar, sino que

⁹ Los tres tipos fundamentales de la puesta en abismo son: 1. La reduplicación simple, 2. La reduplicación al infinito, y 3. La reduplicación aporística. Este ámbito de la puesta en abismo no será relevante en nuestro análisis, de modo que sólo se hace mención de ellos, sin profundizar en descripciones.

¹⁰ “Así, pues, entenderemos por *mise en abyme de la enunciación*, 1) la ‘presentificación’ diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción.” (Dällenbach, 1991: p.95)

más bien, revestida bajo la forma de de un símbolo universaliza el sentido del texto trascendiéndolo.” (Rojas, 1985: p. 91)

- c. Retropectiva: “Refleja la historia desvelando tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato.” (Dällenbach, 1991: p. 78)
3. La puesta en abismo del código: Consiste en “revelar el principio de funcionamiento –pero sin copiar el texto que a éste se ajusta” (p. 120). Cumple la función de reflejar “la manera, la forma y el cómo del texto.” (Dällenbach, cita)

Por otra parte, para efectos del análisis posterior de la novela de Alejandro Zambra, también nos serán útiles algunas ideas básicas de uno de los principales teóricos de la narrativa, Gerard Genette, sobre los niveles narrativos (1989). Fundamentalmente con el propósito de describir elementos estructurales de la obra, tomaremos las definiciones que este autor hace en este ámbito, pues en *Formas de volver a casa* se pueden distinguir dos narraciones distintas.

Con fines ilustrativos, para exponer de mejor forma la tipología de los niveles narrativos que elabora Gerard Genette, utilizaremos la estructura del clásico *Las mil y una noches*¹¹. En la obra, Sherezade cuenta, noche tras noche, distintas historias al rey para evitar su muerte por la mañana. La narración principal, es decir, la que cuenta los hechos que llevan a Sherezade a narrarle historias a el rey Schariar y que funciona como relato marco, se realiza en un nivel extradiegético, en tanto el narrador se encuentra fuera de los hechos que narra (la diégesis), sin participar en ellos. La narración que emprende Sherezade noche a noche introduce un nuevo nivel narrativo, que Genette denomina metadieético, relato en segundo grado que, desde la diégesis, un personaje emprende. El relato metadieético o en segundo grado es distinto a la narración básica (diégesis) en la cual se inserta; esta última se encuentra en un nivel superior y distinto a aquel.

¹¹ Genette también usa esta obra literaria para ejemplificar los niveles narrativos, pero la descripción que hacemos acá es nuestra.

En cuanto a las relaciones entre diégesis y metadiégesis, Genette (2004) plantea en *Metalepsis de la figura a la ficción* que “La relación entre diégesis y metadiégesis casi siempre funciona, en el ámbito de la ficción, como relación entre un (pretendido) nivel real y un nivel (asumido como) ficcional; por ejemplo, entre el nivel en que Sheherezade divierte a su rey con sus cuentos cotidianos y aquel en que se dispone cada uno de sus cuentos. Así, la diégesis ficcional se presenta como “real” en comparación con su propia (meta) diégesis.” (p. 8)

Gérard Genette también realizó aportes relevantes al problema de la metaficción, por medio de los conceptos de metalepsis y metadiégesis. En este trabajo sólo utilizaremos el de metadiégesis, entendido como narración de segundo grado, como nivel distinto de la diégesis.¹².

En este sentido, antes de pasar al análisis, como una aclaración preliminar, debemos hacer notar una confusión que puede generar la utilización del concepto de metadiégesis (Genette) y el de metaficción. La lógica indicaría que el uso del prefijo ‘meta’ debería ser utilizado, en la tipología de Genette, como ‘diégesis sobre la diégesis’, y, de esta forma, situarse en un nivel superior a la diégesis. Ése es el uso que se da en otros conceptos que utilizan el prefijo *meta* como “metalingüístico” (lenguaje sobre el lenguaje) y metaficción. Genette, sin embargo, entiende su metadiégesis como relato *dentro* del relato, es decir, en un sentido inverso al que se haría lógicamente. Rojas (1985) explica esta confusión señalando que “el prefijo *meta* es usado por Genette en un sentido opuesto al lógico-matemático” (p. 88), de tal forma que, a lo largo de este capítulo, en el cual utilizaremos los conceptos de metaficción y metadiégesis, el primer término alude a ficción *sobre* la ficción (un discurso sobre la ficción, una estrategia narrativa) y, el segundo, a un relato *dentro* del relato (un nivel). Es evidente que las definiciones son radicalmente diferentes.

¹² Existe una ambigüedad en el concepto de metalepsis que hacen poco útil su aplicación en nuestro análisis.

Capítulo II – Las estrategias metaficcionales como construcción narrativa y de sentido en *Formas de volver a casa*.

“[...] conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para engañarnos mejor: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela [...]” (42).
Jean Paul Sartre en Prólogo a *Portrait d'un inconnu* (1957)

Los conceptos expuestos hasta ahora conforman un andamiaje teórico para emprender un análisis de la novela. En adelante, nos centraremos en la aplicación de estos conceptos en la obra, con el propósito de reconocer las modalidades metaficcionales que se utilizan en la novela y cómo, dónde y de qué manera éstas son usadas como estrategias de construcción narrativa.

a) Estructura y niveles narrativos en la novela.

Formas de volver a casa comienza narrando los recuerdos de infancia del protagonista, que vivió en la comuna de Maipú, en los años de la dictadura de Pinochet. El relato avanza añadiendo distintos recuerdos del período, incluyendo el terremoto de 1985 y su relación con Claudia, vecina de una edad similar a la suya, que le propuso la labor de

espíar a su vecino y darle cuenta periódicamente de sus avances. El capítulo dos interrumpe esta narración e inaugura otro nivel narrativo: lo que le ocurre al autor del capítulo inicial mientras escribe la obra. El lector se entera, así, de que el personaje de Claudia es ficción, de que el autor ya no vive en Maipú sino en La Reina, y que el autor está intentando volver con su ex pareja, Eme.

La narración inicial se retoma en el capítulo tres, en donde el narrador se reencuentra con Claudia, su vecina de infancia, quien acaba de llegar de su lugar de residencia, Estados Unidos, al funeral de su padre: Raúl, supuesto tío de Claudia que, cuando niño, el protagonista debió espíar. Luego de un idilio entre el protagonista y Claudia, entre medio del cual conocemos la historia de la infancia de ella, ésta decide regresar a su país. El capítulo final retoma los acontecimientos que suceden al autor mientras escribe la obra: conflictos con su escritura, la cercanía de las elecciones presidenciales de 2009, el terremoto del 27 de febrero.

En síntesis, la novela está dividida en cuatro capítulos: en “Personajes secundarios”, se narran, en un nivel metadieético, los recuerdos de infancia del narrador, marcados por el terremoto de 1985. “La literatura de los padres”, el segundo capítulo, corresponde a un diario en que el ‘autor’ de la obra se cuestiona la forma en que continuará la historia narrada en el capítulo uno¹³. Este capítulo, pues, ocurre en el nivel de lo ‘real’ y corresponde, de acuerdo a la terminología de Genette, al nivel de la diégesis¹⁴. El tercer capítulo, “La literatura de los hijos”, retoma la historia inconclusa en el capítulo uno, y corresponde, entonces, no al nivel ‘real’ sino al nivel ‘ficticio’, esto es, a la novela sobre la cual el autor reflexiona en el capítulo dos. Finalmente, “Estamos bien”, último capítulo, continúa con el diario iniciado en el segundo capítulo.

De este modo, es posible distinguir dos niveles narrativos dentro de la obra. El primero, capítulos uno y tres, sería el nivel metadieético, correspondiente a la ‘novela’ que

¹³ “Semanas sin escribir en **este diario**. El verano entero, casi.” (Zambra, 2011: p. 163. El destacado es nuestro).

¹⁴ Las palabras real y ficticio se ocupan entre comillas: evidentemente, por más que la intención del autor sea escenificar el proceso de producción de la obra, el insertarse en el texto literario genera la paradoja de, a la vez, acercar al lector la realidad de la situación comunicativa, y volverse, también, parte de la escritura, y, de ese modo, ficcionalizarse. Lo mismo ocurre con el pretendido nivel ‘real’ de la historia. A lo largo de este trabajo utilizaremos, siempre que sea referido a los niveles en la obra, las palabras autor y real entre comillas.

escribe el 'autor'; los capítulos dos y cuatro se ubican en un nivel diegético, y corresponden al diario del 'autor' sobre el proceso de creación de la 'novela'. Observada de un modo general, podemos referirnos a los niveles narrativos como relato marco y relato intercalado, no obstante, estos no aparecen desplegados en la obra en un sentido lineal (como los ejemplos canónicos de este tipo de relatos: la narración de Odiseo en *La Odisea* y las narraciones de Sherezade en *Las mil y una noches*), sino entrecortados, o, si cabe la palabra, de modo fragmentario: lo que el lector lee son fragmentos de un relato marco, que contienen fragmentos de metadiégesis: la 'novela'. De esta manera, vemos que en la novela se utiliza el procedimiento autorreflexivo del encaje, en su estructura. Coincidiendo con lo que postulaba Ardila (2009), ya que el encaje es una técnica narrativa (y una modalidad de puesta en abismo), donde se encaja una historia en otra, estando una de ellas constituida por el discurso metaliterario del protagonista acerca de la novela que está escribiendo, y que es la novela misma.

En una mirada inicial podríamos señalar que las dos voces narrativas corresponden, en realidad, a una sola (el 'autor') que se desdobra en ambos niveles (autorreflexividad)¹⁵, que es lo más probable, ya que en el nivel diegético, el autor se plantea como el narrador-protagonista, como personaje de su propia novela (de hecho, de acuerdo a su visión de la escritura, no puede ser de otra manera, escribir es narrarse). Sin embargo, también es posible pensar en la posibilidad de que el narrador del nivel 'ficción' sea un personaje, es decir, una voz distinta concebida por el 'autor'.

En conclusión, en *Formas de volver a casa* advertimos que la estrategia metaficcional aparece no sólo en los comentarios del 'autor' en la novela, sino también en el plano formal. La estructura de la novela da cuenta de una disposición abismada: la metadiégesis aparece inserta dentro de la diégesis mediante el encajamiento de los relatos. Se genera, así, un juego de ambigüedad en que los terrenos de la realidad y la ficción aparecen difusos, pues siempre podría agregarse un nuevo nivel que a la vez nos acercaría y alejaría del nivel 'real'. La lectura aparece, así, como experiencia insondable e inabarcable. De modo similar ocurre con el narrador desdoblado –abismado– en ambos planos.

¹⁵ Lo que genera el efecto de inalcanzabilidad de la voz narrativa, la idea de que ésta podría duplicarse al infinito.

Asistimos así a la manifestación autorreflexiva y autorreferencial de la metaficción, en las cuales el narrador, en su referencia a si mismo, aparece inalcanzable.

b) La novela de la novela: Autorreferencialidad y autoconciencia en *Formas de volver a casa*.

Nos abocaremos, a continuación, a describir la manera en que se presenta en la obra la metaficción, enfocándonos, en primera instancia, a las manifestaciones de la autoconciencia y la autorreferencialidad. Como se ha dicho, el primer capítulo de la novela, narrado en primera persona, relata los recuerdos del protagonista de su infancia en Santiago en los años '80, la cual estuvo marcada por el terremoto de 1985. Aunque este nivel metadieético lo podemos señalar como 'ficción' en contraste con el del capítulo siguiente, eso no quita que el narrador de estos capítulos no haga visible al lector la situación comunicativa, esto es, que él es un escritor que se encuentra escribiendo una novela y que el lector se encuentra al otro lado de la página:

“Nos habíamos conocido hacía poco, la noche del terremoto, el 3 de marzo de 1985, pero entonces no habíamos hablado. Claudia tenía doce años y yo nueve, por lo que nuestra mistad era imposible. Pero fuimos amigos o algo así. Conversábamos mucho. A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones.” (p. 14)

El fragmento evidencia cómo el narrador quiere darse a conocer al lector, además de como protagonista de la historia que narra, en tanto 'autor' que se empeña por recuperar imágenes de su infancia. A lo largo de la novela, se yergue como un tema la intención del 'autor' de recordar. Este recuerdo no está marcado por un fin testimonial, sino bajo la subjetividad del rescate de una vivencia personal y en medio de una puesta en escena que deja al descubierto el estatuto de ficción de la escritura. Las referencias a la situación de producción de la obra aparecen continuamente:

“Entretanto han pasado muchas cosas. Entretanto Claudia se fue y yo empecé a escribir este libro.” (p. 139)

“Sus padres están muertos, digo.

(...)

Pero tú estás vivo, dice él. Y te apuesto que vas a contar esa historia tan buena en un libro.

No voy a escribir un libro sobre ellos. Voy a escribir un libro sobre ustedes, les digo (...) Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez, a sus padres. Pero no puedo evitarlo.” (p. 130-131)

Las modalidades metaficcionales de la autoconciencia y la autorreferencialidad se hacen constantes a lo largo de la obra, en ambos niveles, pero fundamentalmente en la diégesis. En el momento en que el nivel metadieético prosigue, en el capítulo tres, volvemos a encontrar comentarios que hacen notar el proceso de creación de lo que el lector lee. Nuevamente, además, aparece la problemática de la necesidad del narrador de ser fiel a sus recuerdos:

“Nos juntamos una tarde de noviembre, en el Starbucks de La Reina. Me gustaría recordar ahora, con absoluta precisión, cada una de sus palabras y anotarlas en este cuaderno sin mayores comentarios. Me gustaría imitar su voz, acercar una cámara a los gestos que hacía cuando se adentraba, sin miedo en el pasado. Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo. Que estuviera ahora mismo, en mi casa escribiendo. Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar.” (P. 94)

La narración metadieética se muestra al lector como surgida en su totalidad de los recuerdos del narrador. Sin embargo, esto se pone en entredicho en el nivel diegético, en donde el autor comenta los vaivenes del proceso de producción de su obra. En el comienzo del capítulo dos, por ejemplo, el autor deja claro que el personaje de Claudia corresponde a una invención:

“Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiese, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es

el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación... Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio.” (P.53)

La posible fidelidad de los recuerdos del protagonista queda, entonces, desacreditada por la propia escritura, en el momento en que esta se descubre como ficción. No obstante, como se señala después, Claudia también está basada en un personaje real:

“¿Se enamoran? ¿Es una historia de amor?. Eme pregunta y yo solamente sonrío...Le pedí que me dejara leerle algunas páginas del manuscrito y de nuevo no quiso. Prefiero leerlas mas adelante, me dijo. Estoy escribiendo sobre ti, la protagonista tiene mucho de ti, le dije temerariamente. Con mayor razón, respondió, sonriendo: prefiero leerla más adelante.” (p. 63-64)

También la casa de Claudia corresponde a una casa de una amiga de infancia del ‘autor’:

“Quería ver la casa de Claudia, que en realidad fue, durante un tiempo, la casa de mi amiga Carla Andreu. Enfile, entonces, hacia Aladino.” (p. 76)

La relativización que realiza el nivel diegético respecto al nivel metadieético plantea la duda respecto a si el propio narrador del primer capítulo es una ficción¹⁶, y no se corresponde con el del capítulo dos.

En el nivel diegético, el ‘autor’-narrador no continúa la historia del primer capítulo, sino que describe los vaivenes del proceso de elaboración de la historia narrada previamente, y adelanta elementos de lo que vendrá en la trama de la novela. La escritura de la novela le resulta tediosa. La autorreferencialidad y la autoconciencia se evidencian en los comentarios del autor respecto al avance de su escritura y en cuanto a las dudas que instala el narrador de la diégesis entre ficción y realidad. La idea de la obra autorreferencial como obra narcisista adquiere pleno sentido en este capítulo.

Entretanto, el narrador visita a la pareja de la cual hace poco se separó:

¹⁶ “Siempre pensé que no tenía verdaderos recuerdos de infancia. Que mi historia cabía en unas pocas líneas. En una página, tal vez. Y en letra grande. Ya no pienso eso.” (p. 83)

“Volver a hablar con ella fue bueno y tal vez necesario. Le conté sobre la nueva novela. Le dije que al comienzo avanzaba a pulso seguro, pero que de a poco había perdido el ritmo o la precisión. (...) Lo que pasa, Eme, es que espero una voz, pienso ahora, pienso ahora un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme.

O es que me gusta estar en el libro. Es que prefiero escribir a haber escrito. Prefiero permanecer, habitar ese tiempo. Convivir con esos años, perseguir largamente imágenes esquivas y repararlas con cuidado. Verlas mal, pero verlas. Quedarme ahí, mirando.” (p. 55)

En este fragmento el autor evidencia las dificultades que le genera escribir sobre su pasado. Esas dificultades también podemos entenderlas como un indicio respecto al sentido de la inserción en la novela de capítulos que describen la elaboración de la propia novela: dado que la escritura del pasado personal implica para el autor cuestionamientos sobre su propia persona y su presente, la escritura necesariamente rebasa los contornos de la novela (entendida ella como un artefacto de ficción) y ‘obliga’ al autor a referirse a su presente, siendo fiel, de paso, a su idea de habitar el presente de la escritura por sobre haber escrito. La memoria, así, aparece como presente del pasado (Jelin, 2001). En este sentido, resulta significativo que leer la novela sea, nuevamente, *estar en* el proceso de creación del libro.

En los fragmentos que se citan, se muestran distintos momentos de la novela que refuerzan su carácter autoconsciente, en tanto se manifiesta como artificio, y autorreferencial¹⁷, en tanto refiere a su propia escritura:

“Como era de esperar, pasé todo el día pensando en Eme. Gracias a ella encontré la historia para esta novela.” (p. 55)

“Al escribir nos comportamos como hijos únicos. Como si hubiéramos estado solos siempre. A veces odio esta historia, este oficio del que ya no puedo salir. Del que ya no voy a salir.” (P. 83)

¹⁷ Esto, porque tal como lo planteamos anteriormente, las modalidades metaficcionales suelen darse en conjunto.

Dentro de los episodios en que el autor narra el avance en la escritura de la novela, también anticipa algunos de los hechos que aún no han sido narrados en el nivel metadieético¹⁸. Esto, además, refuerza el carácter artificioso de este nivel:

“Ayer escribí la escena del reencuentro, casi veinte años después. Me gustó el resultado, pero a veces pienso que los personajes no deberían volver a verse.

(...)

Me parece bello que no se encuentren. Seguir simplemente sus vidas, tan distintas, hasta el presente, y aproximarlas de a poco: dos trayectos paralelos, que no llegan a juntarse. Pero esa novela debería escribirla alguien más. A mí me gustaría leerla. Porque en la novela que quiero escribir ellos se encuentran. Necesito que se encuentren.” (p. 62-63)

Asimismo, visibiliza los problemas estilísticos que le supone narrar los recuerdos de su infancia. El estilo contenido, preciso, que caracteriza la prosa de la novela, es, también, una decisión que el autor quiere hacer visible en el propio libro:

“Volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda.

Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo. Veinte, treinta páginas. Me olvido de este libro. Me emborracho de a poco, me quedo dormido.

Y luego, al despertar, escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina. Nada de novelas, nada de excusas.

Ensayo borrarlo todo y dejar que prevalezca solamente este ritmo, estas palabras:

La mesa consumida por el fuego

Las marcas en el cuerpo de mi padre

¹⁸ En este sentido, en relación con las definiciones de la puesta en abismo vistas en el marco teórico, la autorreflexividad de la novela es de la especie retroprospectiva.

La rápida confianza en los escombros

Las frases en el muro de la infancia

El ruido de mis dedos vacilando.”

(p. 161-162)

En síntesis, las modalidades de la autorreferencialidad y la autoconciencia son constantes a lo largo de toda la novela, tanto en su nivel diegético como metadieético. En ella, el autor problematiza la relación entre ficción y realidad (autorreferencialidad), en tanto difumina las fronteras de una y otra en lo relativo a la narración de sus recuerdos. Además, el autor visibiliza en su escritura el carácter ficcional del nivel metadieético, comentando las impresiones que le produce la escritura de la ‘novela’. Es decir, utiliza la ficción para indagar y reflexionar sobre la ficción misma (autoconciencia).

c) Autorreflexividad y puesta en abismo en *Formas de volver a casa*.

A continuación aplicaremos los conceptos de Dällenbach referidos a la puesta en abismo. Nos enfocaremos en aquellos episodios de la novela que, profundizando la reflexión que plantea el texto respecto a los límites entre ficción y realidad, aparecen “desdoblados” tanto en los capítulos del nivel “ficticio” como en el nivel “real”.

En *Formas de volver a casa* este recurso no aparece como un mero ‘adorno’ formal; debe ser interpretado como un recurso que en su totalidad, sirve para reflexionar sobre la ficción y el estatuto de la escritura como forma de rescatar los recuerdos de una persona. Los leves cambios que se realizan en la transposición que realizan de un nivel a otro, dan cuenta de cómo el autor reelabora sus recuerdos y sus experiencias inmediatas al integrarlas en su escritura literaria.

Señalemos, primeramente, que las puestas en abismo de *Formas de volver a casa* comprenden los tres ‘tipos fundamentales’ que Dällenbach distinguió: del enunciado, de la enunciación y del código. Pasaremos, a continuación, a entregar detalles.

Puesta en abismo del enunciado es aquella en la cual el objeto reflejado es la materia de la narración, su referente. En *Formas de volver a casa* esta modalidad de puesta en abismo aparece en determinados episodios que aparecen en ambos niveles de la diégesis. El viaje de regreso a casa de sus padres, siendo el narrador ya adulto, aparece, primero, en el nivel diegético, en donde vuelve solo, y luego, en el nivel metadiegético, en donde regresa en compañía de Claudia. Escenas como esta, que se evidencian en ambos niveles, y en las cuales su reflejo “ficticio” aparece con leves modificaciones respecto al nivel “real”, se dan en diversos momentos de la obra, de los cuales nos referiremos a los que consideramos más importantes para un sentido global.

Una vez que el protagonista se encuentra en casa de sus padres, el autor sostiene una conversación con su madre respecto a la novela *El revés del alma*, de Carla Guelfenbein. En el nivel diegético –‘real’–, la escena aparece cuando el narrador decide quedarse en casa de sus padres luego de ir a ver un partido de la Selección Chilena. La escena vuelve a narrarse en el capítulo tres –nivel ‘ficticio’–, aunque esta vez el narrador ha decidido quedarse en casa de sus padres luego de visitarlos junto a Claudia, quien se sintió mal. En esta escena, la pregunta de su madre –“¿te gusta Carla Guelfenbein?”– surge luego de una conversación sobre su vecino Raúl, y sobre la participación política de los padres del narrador en la dictadura, mientras que en la escena ‘original’ (pero, ¿cuál, después de todo, podemos considerar la escena original?) la madre lanza la pregunta sin justificación previa.

En ambas oportunidades, el narrador contesta recriminándole a su madre su gusto por una escritora que aborda conflictos que no tienen que ver con los suyos, con personajes que pertenecen a una clase social que no es la de su madre. En el reflejo de esta escena, es decir, en la que aparece en el nivel metadiegético, el narrador agrega esta reflexión:

“Siento que no debería hablar tan en serio. Que no corresponde. Que no voy a solucionar nada enrostrando a mis padres el pasado. Que no voy a sacar nada quitándole a mi mamá el derecho a opinar, con libertad, sobre un libro.” (p. 133-134)

Por medio de este tipo de puestas en abismo la novela pone sobre la mesa –no sólo por medio de los comentarios del narrador, sino también a partir de su estructura y de la materia de su narración– las ‘contaminaciones’ entre ficción y realidad que se dan en la narración, y cómo el autor deliberadamente inserta aspectos de la realidad –no sólo de su pasado, sino también de su presente– en el nivel metadieético.

Dado que estas reflexiones en la novela, para decirlo parafraseando a Dällenbach, mezclan el *ya* con el *aún no*, o, en otras palabras, mezclan sucesos ya pasados con otros porvenir, el tipo de *mise en abyme* del enunciado es retroprospectivo.

La puesta en abismo de la enunciación es aquella en que el narrador visibiliza la situación comunicativa ‘real’ que oculta la narración, esto es, la de un autor escribiendo. A lo largo de este informe se ha mencionado en varias ocasiones y se han citado diversos fragmentos del texto: en la novela se encuentran múltiples referencias a la intención del autor de escribir una novela con sus recuerdos de infancia, y, aún más, el nivel diegético principalmente narra el proceso de escritura de la novela por parte del autor. Así, no podemos sino estar de acuerdo con lo que afirma Alejandro Zambra en una entrevista, respecto a que *Formas de volver a casa* es la historia de alguien recordando una historia para escribirla¹⁹. Nos permitimos añadir otro ejemplo al respecto:

“Pero le respondo que sí y ella me pide que le cuente de qué se trata el libro nuevo... Le digo que de Maipú, del terremoto de 1985, de la infancia. Ella pide mas detalles, se los doy. Sé muy bien lo que va a preguntarme.

¿Salgo yo en tu libro?, dice al fin.

No.

¿Por qué?.” (p. 81-82)

Finalmente, las puestas en abismo del código se relacionan con un rasgo característico de la novela metaficcional: a menudo, estas novelas contienen en sí mismas –

¹⁹ “...decidí empantanarme con esta estructura a dos niveles, porque me di cuenta que lo que estaba escribiendo era en realidad la historia de alguien recordando una historia”. Entrevista de Alberto Ojeda, para el sitio Web El Cultural.es (diario El mundo, España), 18 de abril de 2011. Disponible en: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS DIAS/1646/Alejandro_Zambra

implícita o explícitamente– una concepción teórica sobre el quehacer novelístico. Mario Rojas (1985) utiliza para ejemplificar este tipo de puesta en abismo la novela *Casa de campo*, de José Donoso. Aparece en ella la alusión a una pintura de Poussin, “cuyos principios estéticos que lo conforman reflejan el modo similar en que ha sido concebido el texto total” (p. 92). En *Formas de volver a casa* encontramos una mención muy breve a una obra pictórica. Se trata de *Las meninas*, de Diego Velázquez:

“Me pareció inquietante ver esos libros ahí, ordenados a la rápida en un mueble rojo de melamina, flanqueado por afiches con escenas de caza o de amaneceres, y una gastada reproducción de ‘Las meninas’ que ha estado en casa desde siempre y que todavía mi padre muestra a las visitas con orgullo: ése es el pintor, Velázquez, el pintor se pintó a sí mismo, dice.” (p. 77)

No es el único fragmento de la obra que parece referirse a la obra en su totalidad. A lo largo de la lectura, son varios los pasajes que, pese a ser breves, condensan la obra dentro de una ‘idea’ o de un propósito concreto:

“Leer es cubrirse la cara, pensé.

Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla.” (p. 66)

“Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera, incluso sobre uno mismo. Pero es necesario, también.” (p. 148)

“Soy el hijo de una familia sin muertos, pensé mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia. Entonces recordé intensamente a Claudia. Pero no quería o no me atrevía a contar su historia. No era mía. Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia.” (p. 105)

“Mi padre celebraba también el chiste. Estaba allí para que no tuviéramos miedo. Pero no teníamos miedo. Eran ellos los que tenían miedo. De eso quiero hablar. De esa clase de recuerdos.” (p. 150)

“Me quedé pensando en eso y me desvelé. Es verdad. Recordamos mas bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada más. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable.” (p. 150-151)

Puesto que ya hemos señalado que los fragmentos precedentes corresponden a puestas en abismo del código y que, en tanto tales, aluden a la obra en su totalidad, es preciso plantearse las preguntas: ¿en qué medida la obra se relaciona, por ejemplo, con la alusión a *Las meninas*? ¿Cómo podemos articular una lectura de la obra en su totalidad que confirme estas puestas en abismo, es decir, que relacione estos fragmentos con la novela? Las respuestas a estas preguntas requieren elaborar una interpretación global de la obra que aúne los aspectos analizados hasta ahora, propósito que guiará el capítulo siguiente.

Capítulo III – El sentido de la metaficción en *Formas de volver a casa*

El análisis llevado a cabo en el capítulo anterior nos conduce a elaborar una interpretación de la novela que logre dar cuenta del sentido de la utilización de las técnicas metaficcionales ya detalladas. Se ha mencionado previamente, siguiendo los planteamientos teóricos de Clemencia Ardila (2009), que esta técnica adquiere especial relevancia en el contexto de la llamada posmodernidad.

En este contexto, la metaficción aparece como una forma de superación de la idea de mimesis realista. Según este paradigma, la literatura se puede considerar un documento fiel de la realidad, y, así, funciona como medio de conocimiento objetivo de la realidad social. La novela realista, enmarcada en esta idea decimonónica de la mimesis, funciona como un espejo de la realidad, en la cual el autor aparece invisibilizado, aunque es, en concreto, el sujeto que la aprehende a través de la obra (Quintana, 2011).

Catalina Gaspar (2003), recoge las conclusiones de Linda Hutcheon en su estudio (1984) sobre la metaficción. Para Hutcheon “la tradicional mimesis de la estética realista es sustituida, en la narrativa narcisista, por la mimesis del proceso, que se manifestaría fundamentalmente –dentro de la tipología de Dällenbach– en la reflexividad del código y de la enunciación, mimesis mediante la cual el relato representa especularmente sus propios procesos constructivos” (p. 136). Por medio de este mecanismo, la narrativa visibiliza el proceso de producción y, en consecuencia, rompe la ilusión realista. Como se ha señalado previamente, esta modificación implica que el foco de atención de la obra se desvía del argumento hacia su forma. La relación ficción / realidad, que en la novela realista no aparecía problematizada, aparece como conflictiva. En *Formas de volver a casa* se percibe un interés del autor desde las primeras páginas²⁰ por romper la ilusión realista de la representación, por situar la figura del escritor en la situación de escribir. La estructura de

²⁰ “A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones” (p. 14)

niveles narrativos y la organización de los hechos nos permiten concluir que, tan importante como lo que narra, es la forma, y, agregamos, la situación del escritor que narra, todo lo cual la estructura de la novela contribuye a mostrar.

La denominación de ‘narcisista’ dada a este tipo de literatura encuentra plena justificación en la novela de Zambra. Cabe hacer notar que esta denominación se refiere no al autor, sino al texto. Narcisista, entonces, se utiliza en el sentido de que la novela de metaficción está vuelta sobre sí misma, ocupándose de su propia estructura y construcción, poniendo de manifiesto su condición de obra de ficción.

Una de las manifestaciones de la autoconciencia del narrador (en ambos niveles) consiste en asumir como un propósito de su escritura el narrar sus recuerdos²¹, y como un eje de la novela el proceso de llevarlo a cabo.

En este punto, nos detendremos para apuntar algunas ideas en torno al concepto de memoria. Si bien este concepto no resulta crucial en nuestro trabajo, será útil para profundizar la hipótesis planteada al inicio.

Entendemos, siguiendo a Elizabeth Jenin, la memoria como una construcción narrativa, una elaboración por medio de la cual el sujeto construye un sentido del pasado, en la forma de un relato mínimamente coherente. Esta construcción adquiere significado siempre desde un presente concreto, en el cual el acto de recordar implica dimensiones subjetivas, sociales y culturales, en tanto ocurren en individuos insertos en relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas (Jelin, 2011).

El sujeto que recuerda en la novela no asocia sus recuerdos a un relato colectivo. Si bien el autor utiliza, a ratos, un “nosotros” que nos permite pensar en una idea generacional, esta idea generacional no se define exactamente por un relato en común, sino en tanto pertenencia a los “personajes secundarios”, opuestos a los “protagonistas” de la “novela”:

“La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también

²¹ “Leer es cubrirse la cara, pensé.

Leer es cubrirse la cara. Y escribir es mostrarla.” (p. 66). “No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada mas que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos” (p. 64)

refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer”. (p. 56-57)

Por eso, y, también, por una intención deliberada del narrador, no hay heroísmo, tragedia, ni aventura en el relato que formula: “No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos” (p. 64). Sus recuerdos provienen de la infancia, lo cual explicaría la ausencia de una línea narrativa continua. Carecen, además, de una utilidad testimonial –la propia novela deroga, como veremos luego, la lectura testimonial– El propio narrador asume la poca utilidad de los recuerdos:

“Nos une el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente”. (p.122)

La narración surgida del recuerdo, entonces, es, para el narrador, una colección de ruidos a la que intenta otorgarle una continuidad, ruidos que intenta traducir, y que, finalmente, –*traduttore, tradittore*– traiciona. Porque el recordar en la novela termina convirtiéndose en un ejercicio “contaminado” y “traicionado” por la ficción. Sin embargo, también se asienta en la “realidad” de los recuerdos del protagonista:

“Hoy me llamó mi amigo Pablo para leerme esta frase que encontró en un libro de Tim O’Brien: ‘Lo que se adhiere a la memoria son esos pequeños fragmentos extraños que no tienen principio ni fin’.

Me quedé pensando en eso y me desvelé. Es verdad. Recordamos más bien los ruidos de las imágenes. Y a veces, al escribir, limpiamos todo, como si de ese modo avanzáramos hacia algún lado. Deberíamos simplemente describir esos ruidos, esas manchas en la memoria. Esa selección arbitraria, nada mas. Por eso mentimos tanto, al final. Por eso un libro es siempre el reverso de otro libro inmenso y raro. Un libro ilegible y genuino que traducimos, que traicionamos por el hábito de una prosa pasable.

Pienso en el comienzo bellísimo de *Léxico familiar* la novela de Natalia Ginzburg: ‘Todos los lugares, hechos y personas que aparecen en este libro son

reales. Nada es ficticio. Siempre que, debido a mi costumbre de novelista, inventaba algo, me sentía obligada a destruirlo'. Habría que ser capaz de eso. O de quedarse callado, simplemente." P. 150-151.

Utilizando la idea de "memoria emblemática", de Steve Stern, (2000), entendida como un marco que organiza las memorias concretas y sus sentidos, abordaremos ahora otra dificultad que afronta la narración del recuerdo. En palabras de Stern, la memoria emblemática "da un sentido interpretativo y un criterio de selección a las memorias personales, vividas y medio-sueltas, pero no es una sola memoria, homogénea y sustantiva" (Stern, 2000: 14). Existen dos memorias emblemáticas centrales en la obra en torno a las cuales podríamos asociar los hechos narrados. Estas son, por una parte, la dictadura de Pinochet y, por otro, el terremoto de 1985.

En el caso de la primera, el narrador ve difusa la relación entre memoria emblemática (un país que se cae a pedazos, en medio de una dictadura atroz), con su memoria concreta, de una infancia sin complicaciones, con padres alejados de la política, en Maipú. La distancia entre una y otra funciona como un 'nudo' en la novela, lo cual explica que el narrador se refiera a sus recuerdos como a "ruidos", a "iluminar rincones", a rescatar "escenas innecesarias". Los contornos trágicos de este abismo aparentemente insalvable –la diferencia entre los "personajes secundarios" y los padres– están magistralmente retratados en el momento en que Claudia y Ximena, en el año 1977, asisten al Estadio Nacional a un espectáculo del comediante Chespirito y todo el elenco de su programa:

"Muchos años más tarde Claudia supo que ese día había sido, para sus padres, un suplicio. Que cada minuto habían pensado en lo absurdo que era ver el estadio lleno de gente riendo. Que durante todo el espectáculo ellos habían pensado solamente, obsesivamente, en los muertos" (p. 120)

El narrador se reconoce fuera de esa "novela" que para él es la memoria emblemática de la lucha y el sufrimiento causado por la dictadura. Sus recuerdos, entonces, surgen como escenas aisladas, situadas al margen, alejadas del gran relato de la oposición, la lucha y la resistencia al régimen.

Distinta es la situación en el segundo caso. El terremoto de 1985 generó una memoria emblemática ligada al sufrimiento de un país por las inclemencias de la naturaleza. La memoria concreta del narrador (un par de noches viviendo en una carpa para cuidarse de posibles réplicas, vecinos reuniéndose por primera vez) tiene perfecta concordancia con el marco. Así, la vivencia del terremoto configura para el narrador la experiencia de sentirse parte de algo superior, una colectividad mayor (de hecho, esta experiencia significa para el protagonista el conocer a una persona tan distinta a él como Claudia), y una experiencia de crecimiento y maduración personal: “La muerte era entonces invisible para los niños como yo, que salíamos, que corríamos sin miedo por esos pasajes de fantasía, a salvo de la historia. La noche del terremoto fue la primera vez que pensé que todo podía venirse abajo”. (p. 163)

En definitiva, la mención a estos dos hechos que funcionan como ‘marco’ de la historia nos sirve para explicar por qué esta intención de recordar se niega en la escritura, producto de la ficción. La memoria, que para el narrador son retazos sueltos de un pasado sin épica alguna, termina, en la escritura, difusa entre realidad y ficción.

La memoria es un “proceso de interpretación del pasado, anclado en las prácticas sociales del presente” (Jelin, 2001: p. 40). En virtud de esto, nos resultan aún más significativos los dos hitos mencionados. Porque la intención de recordar del autor no se da en cualquier situación, sino en un contexto social y personal particular. Aunque la novela recurra a la ficción para narrar los recuerdos, el sujeto que rememora es, como el texto se encarga de hacérselo saber, un “autor” en un contexto particular: Santiago de Chile a finales del año 2009 e inicios del 2010. No debe restársele relevancia al hecho de que, en el presente del narrador, Chile esté *ad portas* de terminar con dos décadas de gobierno de la Concertación. Tampoco es casual que la novela se cierre (si cabe usar tal palabra) con el terremoto de 2010. La pregunta por la identidad (colectiva y personal) acude en un momento en que el propio presente plantea interrogantes y abre senderos intransitados. En el nivel personal, el autor, viviendo lejos de sus padres, en un barrio muy distinto, intenta recuperar una relación amorosa y se debate entre la recriminación y la aceptación del proceder de sus padres en el pasado. Todo lo cual configura un panorama en donde se observa en plenitud la idea de memoria como “presente del pasado”.

La mención al tema de la memoria tiene como propósito instalar el contexto de la novela dentro de la discusión. Es relevante para nuestra hipótesis la situación en la que se inserta el narrador, que es quien quiere recordar. Es relevante, además, *qué* quiere recordar y en qué momento histórico se instalan esos recuerdos. Estos elementos son importantes para abordar la paradoja que plantea nuestra hipótesis: que la metaficción en la novela escenifica, a la vez, la posibilidad y la imposibilidad de narrar los recuerdos.

Algunas páginas atrás se nombró como una de las *mise en abyme* de código la breve mención que hace el narrador a la obra de Diego Velázquez, *Las meninas*. En tanto puesta en abismo de código, ésta tendría alguna relación con la obra en su totalidad, de modo que la pintura podría funcionar como una metáfora de la novela.

Lucien Dällenbach (1991) utiliza *Las meninas* como uno de los ejemplos pictóricos canónicos de la puesta en abismo. La pintura supone la presencia del espejo (que estaría del lado de acá de la tela) que refleja la escena de producción de la obra: el pintor retratando a las hijas del rey. Respecto a esta obra, Dällenbach ha dicho:

“Velázquez establece una reciprocidad de miradas que hace oscilar el interior y el exterior, obligando a la imagen a `salir de su marco`, y, al mismo tiempo, invitando a los espectadores a adentrarse en el cuadro.

(...)

Y, sin embargo, ese precisamente es el juego óptico que interesa en todas estas telas, lo que constituye su principal atractivo. Trayendo hacia el interior de la obra realidades que le son (ficticiamente) externas, el reflejo completivo funciona, en primer lugar, como agente de intercambio: en los confines del interior y del exterior, el reflejo constituye, para una superficie de dos dimensiones, una manera de traspasar el límite.” (p. 18-19)

Formas de volver a casa también sitúa un espejo en su escritura. Este espejo permite ver reflejados no sólo la materia de la obra, sino también al personaje que urde la narración. Como *Las meninas* intenta rebasar los límites de la obra, *Formas de volver a casa* plantea una pugna con los marcos narrativos que impone el género e intenta deliberadamente rebasar esos límites por medio de la escritura; superar el ámbito de la

ficción y plantear la situación del autor, los problemas que le suscita la escritura y su vida personal, en síntesis, procurar instalar una dimensión ‘real’ en la obra.

En consecuencia, la figura del autor no aparece estática, se deconstruye su función como un centro ordenador del relato y, en cambio, aparece integrado al tejido escritural como una figura en proceso de construcción. La escritura evidencia, así, la crisis del autor en el proceso de recordar su pasado y de escribir su novela.

Esto, además, genera lo que Catalina Gaspar (2003), denomina la ‘ironía metatextual’: “la imposibilidad del autor del relato de no ser sino también un artificio, un signo, cuyo improbable enraizamiento en el mundo, su ‘desterritorialización’, revela, como apuntaba Paul de Man (1991), la profunda ironía que lo constituye...” (citado por Gaspar, p. 140).

La metaficción, como mecanismo narrativo, cumple con la función de integrar en la “escena” de la novela al “autor”, su situación de enunciación y las reflexiones que le genera el desarrollo de la obra. Ésta está marcada por su intención de recordar y narrar escenas de su pasado vivido en la comuna de Maipú en los años ochenta, en una familia de clase media. Tenemos, así, la *posibilidad* de narrar el recuerdo: la intención del autor, hecha explícita por medio de la metaficción, de romper los límites de la novela e instalar, dentro del mismo texto, la dimensión de lo “real”, de él escribiendo la obra. Esta estructura constituye, por sí misma, una reflexión sobre las fronteras entre realidad y ficción, porque la misma novela expone, en esta estructura de dos niveles, cómo, al ingresar al nivel metadieético (la novela), las escenas que habían sido narradas previamente en el nivel dieético (el escritor escribiendo la novela) se modifican en virtud de la ficción. La obra, entonces, sugiere la idea de que su escritura difumina la línea que divide realidad y ficción. El propio narrador afirma haber “saqueado la memoria”, haber “inventado demasiado” y haber “traicionado” los recuerdos. En su ficcionalización de la memoria, la novela, por medio de la forma, sabotea el nivel “real”. El autor, además, queda inserto en esta escritura ambigua, reducida su presencia en la obra a un artificio, incapaz de presentarse en su dimensión “real” del todo, conformando, así, al mismo tiempo, la imposibilidad de narrar los recuerdos.

Además, diversos personajes le exigen al “autor” dar cuentas respecto al origen de sus personajes “ficticios”²², y, por su parte, el propio autor explicita su deseo de procurar ser fiel a los recuerdos²³. No obstante, hacia el final de la novela, el autor siente que su narración está diluida entre realidad y ficción:

“No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada mas que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos. Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado. Estoy de nuevo en blanco, como una caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia.” (p. 64)

Resulta evidente, entonces, la comparación con *Las meninas* en cuanto a su intención de romper el límite y de relativizar las nociones del adentro y afuera de la obra: de la pintura, en el cuadro, y de la ficción, en la novela.

La forma en que se pone en escena el ejercicio de la memoria en la novela también aparece deslegitimado en su calidad testimonial. Dado que el autor siempre deja en duda si sus recuerdos pertenecen al ámbito de lo real o de lo ficticio²⁴ (y esta duda, para nosotros como lectores, cabe dentro del nivel diegético como metadiegético), estas narraciones no son válidas desde ese punto de vista. Por otra parte, en repetidas oportunidades el narrador deslegitima la importancia de sus recuerdos, calificándolos como “innecesarios”, “intrascendentes”, como mero ruido. La intención de recordar no aparece acreditada más que por un afán personal, particular.

²² “Es extraño, es tonto pretender un relato genuino sobre algo, sobre alguien, sobre cualquiera, incluso sobre uno mismo. Pero es necesario, también” (p. 148).

“De pronto, inesperadamente, Eme comenzó a hablar sobre la novela... Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le explique que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido” (p. 159).

²³ “Y luego, al despertar, escribo versos y descubro que eso era todo: recordar las imágenes en plenitud, sin composiciones de lugar, sin mayores escenarios. Conseguir una música genuina. Nada de novelas, nada de excusas.

Ensayo borrarlo todo y dejar que prevalezca solamente este ritmo” (p. 162).

²⁴ “He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria y también, en cierto modo, he inventado demasiado” (p. 64).

Esto, no obstante, no resta importancia al peso de la novela como reflexión sobre el pasado. No es en virtud de su exactitud y de su fidelidad al recuerdo que esta narración exige ser leída, mucho menos de la importancia de las escenas que el narrador comunica. Esta novela huye de la lectura en torno a la búsqueda de la verdad o de la veracidad de los hechos. *Formas de volver a casa* funciona a partir de un “algo” que sólo la literatura puede decir, una excedencia que otra clase de discurso no alcanza a enunciar (Di Marco, 2003). Su valor estriba en el propósito por iluminar a partir de un artefacto estético zonas poco exploradas de nuestro pasado, como una forma de reflexión de la memoria a la luz de un presente problemático, como forma de (re)escribir y explorar las zonas oscuras, contradictorias y quebradizas de nuestra memoria colectiva como país.

Conclusiones

La trayectoria que describe este informe tiene como fin analizar la novela *Formas de volver a casa*, con elementos que permitan un análisis acabado de sus aspectos metaficcionales, a fin de encontrar un sentido al uso de esta estrategia narrativa.

Así, inicialmente se esbozó la instalación de la obra en el contexto nacional de posdictadura, donde, merced a un ocultamiento y una manipulación interesada de la memoria traumática de la dictadura, se erige un discurso oficial frente al cual el discurso literario se contrapone, instalándose en los márgenes, las trizaduras y en lo que, simplemente, se barre debajo de la alfombra en lo referente a la memoria para recuperar y problematizar las huellas de la dictadura en la sociedad chilena.

Formas de volver a casa, novela del chileno Alejandro Zambra, publicada en 2011, aborda en sus páginas acontecimientos ocurridos en la dictadura de Pinochet, sin embargo, el lugar narrativo en el que se enfoca se aleja del relato de la resistencia política o del testimonio de la tortura. Los personajes de la novela corresponden a familias que se jactaban de no meterse en política, a la vez que sospechaban *a priori* de alguien que era comunista, y tachaban de terrorista a las personas que se oponían al régimen. El supuesto lugar neutro políticamente –de familia de clase media, de barrios nuevos sin historia, con nombres de fantasía– se resquebraja, así, toda vez que la familia exhibe un sentido común fuertemente hegemonizado por las ideas afines al *statu quo* de aquellos años.

En el seno de esta familia crece el protagonista, en una vida familiar apacible en días en que el país se desangraba. La novela narra, en su inicio, los días de infancia del narrador. *Formas de volver a casa* se organiza a partir de dos niveles narrativos: el primero, que inicia la obra, narra la infancia del protagonista y sus días hasta que, en el presente, vuelve a encontrarse con Claudia, su vecina de infancia. A la manera de un relato-marco, se narra el presente del escritor de la novela, sus conflictos para narrar su pasado, sus conflictos con la escritura, que se debate entre la realidad ‘pura’ del testimonio y la de la

ficción, y los problemas de en un presente complejo, intentar encontrar, en su pasado, marcas de su identidad que iluminen su presente.

La investigación recurrió a la terminología de Gérard Genette (1989) para describir la estructura narrativa de la obra. Dos niveles, uno de los cuales funciona como una ‘diégesis de segundo grado’ del otro. La diégesis correspondería a la historia ‘real’, es decir, la del autor en proceso de escribir la obra, la del diario que lleva donde narra sus reflexiones, sus recuerdos de infancia, su situación presente. La metadiégesis –*meta*: dentro de, en la tipología de Genette– corresponde a la novela que escribe el autor, la cual narra los recuerdos de infancia de un escritor.

Existe, claramente, un juego de espejos en la obra, un afán de autorreferencia. Justamente este ámbito es el eje de esta investigación: la presencia de la metaficción en la novela de Zambra.

Por eso, a lo largo de este informe se ha procurado elaborar una discusión teórica en torno al concepto de metaficción. Así, se ha planteado que la metaficción implica una superación de la mimesis realista que entendía la novela como un espejo de la realidad y que, además, invisibilizaba la situación de producción del autor. Se ha señalado, en consecuencia, que la novela metaficcional “constituye un tipo de escritura que se mira a sí misma, que escudriña su propio proceso de construcción, y que hace añicos el espejismo mimético –principio rector en la narrativa de corte realista” (De Amo, 2010: p. 25).

Además, se ha insertado el concepto de metaficción dentro de un contexto artístico –la posmodernidad– que, si bien no le da origen, si lo hace suyo y lo señala como uno de sus rasgos clave.

La exposición teórica del concepto nos ha llevado a establecer tres elementos que son constitutivos de la metaficción: autorreferencialidad²⁵, autoconciencia²⁶ y

²⁵ La novela autorreferencial es la que se ocupa principalmente de su propio proceso de creación, centrándose en este caso en el acto de escribir y en la obra misma.

²⁶ “Una novela autoconsciente (...) es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo explora la problemática relación existente entre artificio y realidad” (Robert Alter citado por Ardila, 36).

autoreflexividad²⁷. Dentro de la autorreflexividad, se abordó una de sus modalidades, la puesta en abismo, por medio de la elaboración en torno a este concepto de Lucien Dällenbach. Se distinguió, así, fundamentalmente, entre tres tipos de puesta en abismo atendiendo al objeto reflejado: de la enunciación, del enunciado y del código.

La aplicación de los conceptos en el análisis de la obra nos condujo a comprobar que se dan en la novela todas las modalidades de la metaficción expuestas, y que, de modo general, su uso genera un juego de ambigüedad en que los terrenos de la realidad y la ficción aparecen difusos, dado que siempre podría agregarse un nuevo nivel que a la vez nos acercaría y alejaría del nivel “real”. Así, la lectura aparece como experiencia insondable e inabarcable, que desborda la puesta en escena “ficticia” de la historia, allegándose a los ámbitos de los reales, aunque sin terminar de aprehenderlos.

En cuanto a las manifestaciones de la “puesta en abismo”, esta se utiliza como mecanismo que pone en evidencia las reelaboraciones “ficticias” que el autor hace de hechos reales: las escenas reflejadas en el nivel metadieético introducen leves modificaciones, aunque permanecen, en lo fundamental, iguales. Nuevamente, el lector acude a un juego de espejos en el cual nos sumergimos en el complejo tejido escritural que invalida las distinciones entre real y ficticio.

Observando la obra en su totalidad, en el capítulo tercero llegamos a la conclusión de que dado que la escritura del pasado personal implica para el autor cuestionamientos sobre su propia persona –antes y ahora–, la escritura necesariamente rebasa los contornos de la novela (entendida ella como un artefacto de ficción) y ‘obliga’ al autor a referirse a su presente, siendo fiel, de paso, a su idea de habitar el presente de la escritura por sobre haber escrito. La memoria, así, aparece como presente del pasado (Jelin, 2001). En cuanto a su mecanismo de metaficción, la obra presenta (tal como se señaló en el capítulo tres), inserto en el texto, una analogía implícita con *Las meninas* de Velázquez: mientras, como se mencionaba, la novela intenta superar el marco tradicional de la novela, en donde lo principal es la diégesis, e incluir el nivel de lo ‘real’ entrecruzado con lo ficticio, Velázquez

²⁷ Autorreflexividad es cuando la obra incluye dentro de sí un reflejo de ella o de parte de ella.

quiere rebasar la representación de las niñas del retrato y, en cambio, incluir la situación de producción de la obra.

Los contornos en que se da la narración nos llevan, también a dudar de los recuerdos narrados en la obra. Así, la novela, en su aspecto formal, resulta indivisible de su contenido en cuanto a mostrar una memoria en conflicto con el marco social en el cual se insertó, y en donde también se muestra, al mismo tiempo, las trizas de un sujeto que, en el presente, encuentra momentos de conflicto, de cambio, de reflexión que lo llevan a tornar su mirada hacia el pasado para escarbar sobre su identidad. La novela mostraría, al mismo tiempo, la posibilidad de exponer esta situación y, al mismo tiempo, la imposibilidad de representarla del todo por medio de la escritura, en donde, finalmente, el afán por romper los marcos en los que la escritura ocurre no termina por superarlos del todo: *Formas de volver a casa* es, finalmente, una novela.

La hipótesis que condujera nuestra investigación aparece, así, comprobada por medio del análisis desplegado en este informe. Se instalan como líneas de trabajo posibles para la crítica literaria, primero, a partir de esta investigación, la conformación de obras que aborden el tema de la memoria a partir de estrategias narrativas ligadas a la metaficción, a fin de examinar puntos en común y particularidades. Del mismo modo, el análisis de la cuestión de la memoria en la obra (tal vez desarrollada demasiado brevemente a lo largo de este informe), también se ofrece como una posibilidad de acercamiento a la novela que puede resultar sumamente productivo. Esto, porque la memoria se constituye como un eje fundamental de la obra, como una reflexión constante a lo largo del relato²⁸.

Indudablemente, el ámbito de la memoria seguirá siendo un tema de interés para la producción literaria nacional, toda vez que, primero, existen muchas aristas del pasado que aún quedan por explorar y, segundo, se trata de un terreno cruzado por conflictos, traumas

²⁸ Existe, en este sentido, un antecedente que vale la pena mencionar, aunque no esté dedicado a la narrativa nacional: el caso del proyecto de investigación que describe José Di Marco y en torno al cual entrega algunas apreciaciones en el artículo titulado “Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica” (2003). En él, se analizan diversas obras que abordan la dictadura argentina y el tema de la memoria por medio de técnicas deliberadamente ficcionales, superando, así, el testimonio. Este trabajo, por su consistencia y su calidad, merece ser tenido en cuenta como una posible línea de estudio en la investigación literaria chilena.

aún no resueltos, contradicciones y manipulaciones desde el poder que el discurso literario querrá impugnar. Así, la relación entre arte y memoria contiene la contradicción ética de que su productividad consiste en que se instala en una sociedad profundamente –aún– dividida y desigual²⁹, lo que augura un campo fértil para la crítica que la literatura, con sus herramientas, pueda llevar a cabo.

²⁹ Dividida y desigual no sólo en cuanto al tema de la memoria, valga mencionar, sino entre otros varios que están en la base de las injusticias sociales de Chile.

Referencias bibliográficas

Bibliografía básica:

Amo Sánchez-Fortún, José Manuel De (2010). Los recursos metaficcionales en la literatura juvenil: el caso de *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* de Benjamín Prado. *OCNOS*, no 6, pp. 21-34, ISSN 1885-446X. Universidad de Almería, España. Recuperado el 15 de noviembre de 2012, de:

https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/.../ocnos_06_cap2.pdf?...1

Ardila Jaramillo, Clemencia (2009). Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana. *Estudios De Literatura Colombiana*, v.12, fasc.25, p.35 – 59. Universidad De Antioquia, Colombia (ed.). Recuperado el 5 de junio de 2012, de :

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/9794/9001>

Costamagna, Alejandra (2011). Presentación de Formas de volver a casa, de Alejandro Zambra. *Taller de Letras* N° 49, 279-280. Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado el 22 de septiembre de 2012, de:

http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_presentacion_formas.pdf

Dällenbach, Lucien (1977). *El relato especular* (edición 1991). Madrid: Visor.

Di Marco, J. (2003) Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: La escritura como táctica. V° Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Polémicas, críticas y culturales. Recuperado el 7 de agosto de 2012, del sitio Web de la Universidad Nacional de La Plata:

http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1/ev.11.pdf

Gaspar, Catalina (2003). En torno a la *Mise en Abyeme*. Enunciación y autorreflexividad. *Voz y Escritura*, Revista de Estudios Literarios, n°13, 135-142. Universidad Central de Venezuela. Recuperado el 3 de diciembre de 2012, del sitio Web de la Universidad de Los Andes, Venezuela: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/33045>

Genette, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lúmen.

- Genette, Gerard (2004). *Metalepsis de la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- Gil González, A. J. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Universidad de Salamanca, España. Recuperado el 8 de agosto de 2012, de:
<http://core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/9453331>
- Jelin, Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores. Madrid.
- Milos, Pedro (2000). La memoria y sus significados. En Garcés, Mario et al. (comp.). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Milos, Pedro (2000). Memoria colectiva: entre la vivencia histórica y la significación. En Garcés, Mario et al. (compiladores). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Piper Shafir, Isabel (2000). Memorias del pasado para el futuro. En Garcés, Mario et al. (comp.). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM.
- Quintana Navarrete, Jorge (2011). Capítulo 3: La crisis de la mimesis realista. *Vanguardismo y modernidad en México: la renovación de la narrativa de los años veintes*. Tesis de Maestría no publicada. Universidad de Sonora, México. Recuperado el 15 de diciembre de 2012, de:
http://www.bibliotecadigital.uson.mx/bdg_tesisIndice.aspx?tesis=21871
- Ricoeur Paul (1983). *Texto, Testimonio y Narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Rojas, Mario (1985). El texto autorreflexivo: algunas consideraciones teóricas. *Semiosis*, num.14-15, 86-109. Universidad Veracruzana, Xalapa. Recuperado el 3 de diciembre de 2012, de:
<http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6291>
- Saer, Juan José (1997). *El concepto de ficción* (fragmento). Recuperado el 21 de octubre de 2012, del sitio Web de la Corporación Letras de Chile:
http://www.letrasdechile.cl/mambo/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=52

Sarraute, Nathalie (1965). *Retrato de un desconocido*. Buenos Aires: Editorial Sur (prefacio de Jean Paul Sartre).

Stern, Steve J. (2000). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En Garcés, Mario et al. (comp). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: LOM.

Zamora, Alejandro (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

Bibliografía complementaria:

Aguilar, Miguel Angel (2002). Fragmentos de la memoria colectiva, Maurice Halbwachs. Revista de cultura psicológica, año 1, número 1. México. UNAM, 1991. Recuperado el 28 de septiembre de 2012, del sitio Web de la revista *Athenea digital*, num. 2, 1-11. : <http://www.bib.uab.es/pub/athenea/15788646n2a5.pdf>

Álamo Felices, F. (2012). La ficcionalidad: las modalidades ficcionales. *Castilla. Estudios de literatura*, 3, 299-325. Universidad de Almería. Recuperado el 18 de noviembre de 2012, de:

<http://www5.uva.es/castilla/wp/wp-content/uploads/2012/04/14-DyR-FAF.pdf>

Areco, Macarena. “Cartografía de la novela chilena reciente”. *Anales de Literatura Chilena*. Año 12, junio 2011, número 15, 179-186. Recuperado el 3 de enero de 2013, de: <http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2012/06/Cartograf%C3%ADa-de-la-novela-chilena-reciente.pdf>

Bieke, Willem. Metáfora, alegoría y nostalgia: la casa en las novelas de Alejandro Zambra. *Acta Literaria*, n°45, II Sem. 2012, 25-42. Recuperado el 04 de enero de 2013, de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482012000200003&lng=en&nrm=iso

Iser, Wolfgang. (1997). La ficcionalización: Dimensión antropológica de las ficciones literarias. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

Moulián, Tomás (1998). *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones.

Spang, Kurt (1984). Mímesis, ficción y verosimilitud en la creación literaria. *Anuario filosófico* 17.2, 153-159. Recuperado el 3 de enero de 2013, de: <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/2205/1/09.%20KURT%20SPANG%2c%20M%20C3%ADmesis%2c%20ficci%C3%B3n%20y%20verosimilitud%20en%20la%20creaci%C3%B3n%20literaria.pdf>

Richard, Nelly (2001) *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

