

Capítulo 3

Metaficción historiográfica y políticas del posmodernismo

Repercusiones críticas de un debate interamericano (1988-2008)

Alejandro Goldzycher

1. Periodización macrohistórica y tabú de la totalidad

...when a historian's scheme gets to a certain point of comprehensiveness it becomes mythical in shape, and so approaches the poetic in its structure.
Northrop Frye

La invocación del concepto de “posmodernismo” a propósito de lo que Fredric Jameson denominó “[a] sheer heteronomy and the emergence of random and unrelated subsystems of all kinds” (1998: 36) ha servido a diversos autores para inscribir en un marco periodizante y más o menos totalizador el presunto derrumbamiento de todas aquellas fronteras y jerarquías que supuestamente definirían el humanismo liberal como dominante cultural y a la vez como narrativa maestra. Se trata de la consabida paradoja —a veces asumida y reivindicada como tal, otras impugnada en nombre de cierto *tabú de la totalidad*— que

implicaría todo esfuerzo por captar en clave sistemática aquello que se reconoce, de hecho, como una exaltada lógica de la diferencia o la diferenciación. Y es que, si concibe lo históricamente único de “lo posmoderno” en estos términos, ¿no habría algo perverso en el esfuerzo por comprenderlo como un sistema unificado? ¿No entrañaría esto, como el mismo Jameson sugirió, la imposición de un nuevo conformismo conceptual? ¿No sería posible, en definitiva, hablar de un gran relato del fin de los grandes relatos? Mucho se ha escrito acerca de esos “masterful denials of mastery, [those] cohesive attacks on cohesion, [those] essentializing challenges to essences” (Hutcheon, 1988a: 20) que atraviesan lo que, a grandes rasgos, podríamos denominar “teorías de lo posmoderno”. Discursos de la anti-totalización que se extenderían, en sus diversas variantes, desde las obras de Foucault, Lacan, Derrida o Baudrillard al marxismo althusseriano o el feminismo radical. Lo que este nuevo y paradójico metarrelato vendría a anunciarnos con particular fuerza desde la década de 1980, es el agotamiento de aquellos paradigmas totalizadores —de esos grandes esquemas de explicación y de sentido en los que “la modernidad” habría hallado fundamento— y su desplazamiento bajo la forma de una eclosión, festiva o apocalíptica, de toda una “multiplicidad de perspectivas, la combinación de métodos, el cruce de disciplinas y la superespecialización” (Maradei 2012: 1).

La archicitada crítica lyotardiana de los “grandes relatos de Occidente” ha tenido especial incidencia sobre la conformación de cierta doxa de “lo posmoderno” a partir de estas periodizaciones. “Simplificando al máximo —leemos en la introducción de *La Condition postmoderne* (1979)— se tiene por ‘postmoderna’ la incredulidad con respecto a los grandes metarrelatos” (Lyotard, 1993: 10). El “nuestro” sería, en cambio, el tiempo de los *petits récits*, “forma por

excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia” (*Ibid.*: 127).¹ Los reiterados ataques a los desvaríos en que habría incurrido Lyotard en aquella obra (sin ir más lejos, el propio autor reconoció: “It’s simply the worst of my books” [cfr. Anderson: 26]) no hacen, paradójicamente, más que confirmarla como un punto de referencia casi ineludible cuando de estas problemáticas se trata. A su turno, en su artículo “Marxism and Postmodernism” (1989), Jameson atribuiría la figuración de esas construcciones periodizantes y totalizadoras a la casi instintiva voluntad humana de regir de algún modo la historia, de escapar de su pesadilla procurando ejercer un control sobre aquellas leyes “of socioeconomic fatality [...] otherwise seemingly blind and natural” (Jameson, 1998: 37). De ahí que no deban extrañarnos las tensiones entre la invocación de construcciones periodizantes y totalizadoras y el abordaje de corpus específicos, entre las exigencias de la crítica académica especializada y la fuerza polémica y heurística de la mitopoiesis, que llegamos a encontrar en esas grandes obras teórico-críticas que contribuyeron a construir y a consolidar los fundamentos míticos y terminológicos del

1 En *The Politics of Postmodernism* (1989), Hutcheon abordaría brevemente la posición lyotardiana a la luz del pensamiento de R. G. Collingwood (en particular, de su “early notion that the historian’s job is to tell plausible stories, made out of the mess of fragmentary and incomplete facts”) y de Hayden White (“[who] goes even further and points to how historians suppress, repeat, subordinate, highlight, and order those facts, but once again, the result is to endow the events of the past with a certain meaning”) (Hutcheon, 1989a: 67-68). En su extenso ensayo titulado *Idea de la historia* [*The Idea of History*, 1946], Collingwood había sostenido que “la imagen que el historiador se hace de su tema [...] aparece como una red construida imaginativamente entre ciertos puntos fijos que le han proporcionado las afirmaciones de sus autoridades” (Collingwood, 1952: 279). Bajo ciertas condiciones de “cuidado” y de “abundancia”, la imaginación a priori del historiador —“y nunca [...] la mera fantasía arbitraria”— permitiría a éste inferir de aquellos puntos, con total naturalidad, una imagen de conjunto que habrá de someter constantemente a verificación (cfr. *Ibid.*). El ideal, según el pensador británico, no sería otro que el de “una imagen coherente y continua” (*Ibid.*: 282), capaz incluso de cuestionar los testimonios históricos que la inspiraran en una primera instancia.

“debate posmoderno” en las últimas dos décadas del siglo pasado.

La inscripción del posmodernismo en el marco de estos macroesquemas historiográficos actualiza en nuestra imaginación ciertos campos fenoménicos, ciertos índices de problemas, de redes léxico-onomásticas y de estructuras de trama que su propia fuerza semántica consigue evocar, disponiendo su multiplicidad de elementos en algo así como una “atmósfera total que empapa todos los espacios vitales particulares” (Auerbach, 1996: 450), una suerte de *Stimmung* más o menos singular y autoconclusiva que —como matriz de construcción y de percepción de aquellos mundos mítico-historiográficos— forzaría a dichos elementos a desplazarse en su propio marco, e incluso a torsionarse, en aras de la conservación de ese componente “atmosférico” aglutinante.² De este modo, un autor como Nicolás Casullo se ha referido a la modernidad como “un *mundo* de representaciones” (Casullo, 2004: 21); [la cursiva es mía], mientras que Arthur Danto habló del modernismo —otro concepto

2 Según Koselleck, quien se inspira a su vez en Niebuhr, la historia habría pasado a percibirse en tiempos de Hegel como un singular colectivo, como una *totalidad épica* “that disclosed and established internal coherence” (Koselleck 2004: 35). Siguiendo a autores como Calabrese (1987: 21) o el mismo Jameson (1999: 61), podría también ensayarse un rastreo histórico de distintas manifestaciones de la visión de la cultura como sistema viviente, desde la *Crítica del juicio* kantiana (1790) hasta la obra de Niklas Luhmann. Jauss llegó a remontar esta metáfora al *periechon* griego, marcando una afinidad entre este concepto (traducible como “lo que rodea”) y la noción de “medio” tal como se vio desarrollada en el siglo xix (Jauss, 1995: 128). En una línea semejante, Auerbach comprendió esta concepción de “lo atmosférico” en relación con el “realismo ambiental” y el “historicismo ambiental” por excelencia asociados, respectivamente, a Balzac y Michelet (Auerbach, 1996: 450). De la posible contracara de este modelo —es decir, de aquel “método sintético” en boga a principios del siglo xx— renegaría Lukács en el prólogo de 1962 a su *Teoría de la novela*. No en vano Jameson, en su ensayo “Joyce or Proust?” (2007), marca un parentesco entre “what Lukács might have called an ‘aspiration to totality’” y la imaginación coleridgiana, la cual “seeks to draw all the elements of our reading into the form of a ‘concrete universal,’ and to translate the many local acts of sentence perception into a meaningful and somehow unified process which we can characterize with a theoretical formula or matheme” (Jameson, 2007: 171).

emparentado, aunque dotado de una carga histórica y referencial muy particular— como “una nueva *totalidad cultural* que duró aproximadamente ochenta años, desde 1880 hasta 1965” (Danto, 2006: 87); [la cursiva es mía]. También se ha advertido cómo pensadores como Jameson, Eagleton o Habermas compartirían “a universalizing gesture toward a totalizing notion of modernity to which they oppose the postmodern” (Hutcheon 1988a: 214; cfr. Huyssen, 1986: 175). En estos casos, el efecto de una visión totalizadora resulta funcional a la inscripción de los distintos dominios macrohistóricos en un desarrollo histórico que los trasciende, aprovechándose los contrastes que se desprenden de su yuxtaposición diacrónica. Un caso extremo estaría dado por aquellos autores (Lodge, Wollen, Hassan o Fokkema [cfr. McHale 1987]) que elaboraron listas de características “posmodernas” presentadas en oposición a los rasgos supuestamente distintivos de la poética modernista. “These oppositions of strategies, characteristics, and topics —señala, sin embargo, van Alphen— are arbitrary because they are not integrated in a systematic vision underlying postmodernism. Also, they do not tell us anything about the mechanisms of historical change” (Van Alphen, 1989: 821; cfr., también, Hassan, 1987: 6). Otros abordajes de “lo posmoderno” revelan, por el contrario, una fuerte incidencia de ese “tabú de la totalidad” al que se refería Jameson, (1998: 39). Omar Calabrese se interrogó extensamente acerca de la necesidad de “separar tan netamente bloques históricos, diferenciándolos por homogeneidad con otros o de otros” (Calabrese, 1987: 17). Incluso si pudiera hablarse de tal *carácter*, escribe Calabrese, quedaría por determinar dónde radicaría este último: “¿En la psicología de la gente, en los comportamientos públicos privados, en la historia política o económica, en la estructura de la sociedad, en las formas del pensamiento, en las artes, en las ciencias?” (*Ibid.*). De ahí

las reservas que el semiólogo y crítico italiano expresó a propósito de un término como “posmodernismo”, concepto *passee-par-tout* que se habría desarrollado, con consecuencias a veces muy diversas, a propósito de (y en el marco de) al menos tres ámbitos distintos: la literatura y el cine, la filosofía y la arquitectura.

Así también Linda Hutcheon consagró buena parte de *A Poetics of Postmodernism* (1988) a conjurar los peligros de esas generalizaciones polémicas que ella atribuyó muy especialmente a ciertos autores “inimical to postmodernism” (Hutcheon 1988a: 3). Es en ese libro donde la académica canadiense —hoy profesora emérita de la Universidad de Toronto— desarrolló más extensamente el concepto de “metaficción historiográfica” [*“historiographic metafiction”*]. Este concepto aparece encarnado allí en un corpus de novelas relativamente definido: *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, *La mujer del teniente francés*, de John Fowles, *Foe*, de J. M. Coetzee, *Ragtime*, de E. L. Doctorow, *Terra Nostra*, de Fuentes, *El arcoiris de la gravedad*, de Thomas Pynchon, *Doctor Copernicus*, de John Banville, *Cien años de soledad*, de García Márquez, *El beso de la mujer araña*, de Puig, *Matadero cinco*, de Kurt Vonnegut, *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, *Hijos de la medianoche*, de Salman Rushdie, y *Cassandra*, de Christa Wolf, entre otras. A grandes rasgos, la “metaficción historiográfica” podría definirse —sobre todo en lo que respecta a su problematización del vínculo entre discurso (meta)ficcional y discurso histórico— a partir de las siguientes características:³

3 Concepto que se añade a una relativamente extensa lista de términos a través de los que se ha querido expresar conjuntos de problemáticas más o menos coincidentes. McHale recuerda algunas al comienzo de *Postmodernist Fiction*, “such as Federman’s ‘Surfiction,’ or Klinkowitz’s ‘Post-Contemporary fiction’” (McHale, 1987: 3, 4). Amy Elias, por su parte, comenta: “The idea of historical men speaking dialogically to other historical men invokes certain aesthetic and political problematics in this postmodern debate. Linda Hutcheon’s historiographic metafiction, Fredric

... la problematización del concepto de Verdad (con mayúscula) única y objetiva y la consiguiente postulación de la existencia de varias verdades; el planteamiento de la problemática en torno a la construcción y la naturaleza discursiva e ideológica del referente; la marcada preferencia por figuras históricas ex-céntricas y marginales; el énfasis puesto en la cuestión de la subjetividad en el recuento del pasado y la reflexión sobre la posibilidad del conocimiento de la realidad histórica en la medida en que todo lo que se conoce de esa realidad es a través de remanentes textuales. (Pons, 1996: 24)

Aunque de carácter tentativo, esta caracterización nos permite ya intuir cómo —frente al aislacionismo hermético y elitista que, según Hutcheon, habría llevado a los modernistas a querer separar el arte del mundo, la literatura de la historia (cfr. Hutcheon, 1988a: 140); también contra la identificación del posmodernismo como un fenómeno donde convergerían la nostalgia y la incapacidad de pensar la historia, la presunción de apoliticidad y el conservadurismo del pensamiento y de las prácticas— la metaficción historiográfica a un tiempo afirmaría y encarnaría la naturaleza

Jameson's antihistorical postmodern pastiche, Charles Jencks's postmodern classicism, Brian McHale's literary postmodern ontologies, Leonard Orr's and Davi Cowart's schematic descriptors of history in fiction, Diane Elam's 'ironic temporality,' and Elisabeth Wesseling's 'uchronian fiction'" (Elias 2001: 3-4). En el caso de los investigadores especializados en literatura latinoamericana cuya obra comentaremos más adelante, encontramos por ejemplo la noción de "hibridéz", polisémico término (aunque a simple vista no lo parezca tanto) que García Canclini popularizó en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) y que otros críticos habrían de retomar a propósito de la "metaficción historiográfica" latinoamericana. Esta trama se complejiza todavía más desde el momento en que reconocemos cierto "parecido de familia" entre la metaficción historiográfica y todo un conjunto de nociones que podríamos considerar más o menos afines, entre ellas el ideal literario "posmoderno" expuesto por Barth en "The Literature of Replenishment".

“fundamentalmente contradictoria, resueltamente histórica e ineludiblemente política” del propio posmodernismo (Hutcheon, 1988a: 4).

A Poetics... fue originalmente editada en 1988 por Routledge, tal vez la editorial que mayor prominencia ha tenido en la difusión y la institucionalización de los debates sobre el posmodernismo (cfr. Hutcheon, 2002: 5). Se trata, por ende, de un libro contemporáneo de aquellas otras obras teórico-críticas de largo aliento que protagonizaron la discusión y la elaboración conceptual del posmodernismo durante la década de 1980. Las enumeraciones, se sabe, suelen ser injustas. Basta recordar que en el lapso de solo un lustro vieron la luz trabajos tan renombrados como “Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism” (1984), de Jameson, *Postmodern Culture* (1985), editado por Hal Foster, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (1986), de Andreas Huyssen, *Approaching Postmodernism* (1986), de Douwe Fokkema y Hans Bertens, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics* (1986), de Arthur Kroker y David Cook, *Postmodernist Fiction: A Bio-bibliographical Guide* (1986), de Larry McCaffery, *Postmodernist Fiction* (1987), de Brian McHale, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (1987), de Matei Călinescu (edición revisada de su *Faces of Modernity*, publicada diez años antes) o *The Politics of Postmodernism* (1989), de la propia Hutcheon. Este fenómeno académico y editorial llegó a codificarse como un verdadero canon de referentes polémicos y de autoridad, configurando una muy reconocible trama de citas y de alusiones, de desplazamientos de sentido, de préstamos categoriales y de vínculos de inspiración más o menos admitidos de la que se desprende un efecto de totalidad que sin duda ha repercutido sobre la clave en que esas mismas controversias han sido historizadas, ya

sea en el seno de éstas o desde miradas pretendidamente “externas”.

La noción de “metaficción historiográfica” es discutida especialmente en los siete capítulos que integran la segunda mitad del libro, mientras que la primera ofrece una escenificación y una crítica más general del concepto de “posmodernismo”. Como se comprenderá más adelante, esta sección trasciende con creces la función de un simple “marco teórico” a aplicar (en gran medida porque se trata, precisamente, de cuestionar la distinción entre discurso teórico, discurso crítico y discurso “ficcional”). Pese a su singular densidad expositiva y conceptual, estos capítulos incurren en algunos “*topoi* conceptuales” también presentes en otros textos fundacionales de la cuestión posmoderna. Esto incluye su casi ritual expresión de reserva —mezcla de mirada crítica y alegato— en cuanto al empleo del propio concepto de “posmodernismo”. En el capítulo inicial de su *Postmodernist Fiction*, por ejemplo, McHale había reconocido en este término poco más que una ficción “histórico-literaria”, un artefacto o constructo discursivo sin referente. El “posmodernismo” de Barth no es el mismo que el de Newman, ni el de Hassan se identifica con el de Lyotard o con el de Kermode (cfr. McHale, 1987: 4). Casi dos décadas más tarde, en el contexto de un volumen editado por John N. Duvall, Hutcheon podría aún sostener que, “[as] postmodernism has clearly been constructed by different theorists in different ways as they too act ‘from the midst of identities’, [...] ‘Whose postmodernism?’ is as important a question to ask today as it was in 1987” (Duvall 2002: 205). Lo cierto es que unos y otros teóricos *necesitan* postular un horizonte de objetividad común al que términos como “el modernismo” o “el posmodernismo” en última instancia remitirían, más allá de sus múltiples y muy diversas acepciones. De lo contrario, la discusión al respecto quedaría

inmediatamente puesta en evidencia como un diálogo de sordos. De ahí que, en estas instancias introductorias, la formulación de un estado de la cuestión se confunda con la negociación de los términos en concurso (ante todo, el de “posmodernismo”), pero también con definiciones *ad hoc* más o menos asumidas como tales. En el caso de Hutcheon, la discusión en torno al concepto de “posmodernismo” —el cual “is usually accompanied by a grand flourish of negativized rhetoric: [...] discontinuity, disruption, dislocation, decentring, indeterminacy, an antitotalization” (Hutcheon 1988a: 3)— se integra desde el inicio a la discusión específica sobre la “metaficción historiográfica”. Este rasgo de la organización del texto permite anticipar una fructífera y sin embargo problemática identificación entre la “metaficción historiográfica” y la “ficción posmoderna” sin más (cfr., por ejemplo, Van Alphen, 1989: 825; McHale, 1992: 20; Juan-Navarro, 2002: 25).

En este sentido, nos preguntamos: ¿hasta qué punto la adopción de aquellos enfoques macroscópicos —y a veces manifiestamente teleológicos— de la historia literaria y cultural, por un lado, y el tipo de escritura crítica que Hutcheon despliega en *A Poetics...*, por el otro, se condicionan mutuamente? ¿En qué medida dichos enfoques resultarían dependientes de configuraciones narrativas de carácter mítico, en comparación con abordajes ostensiblemente más específicos? ¿Y en qué grado esa dimensión “mítica” del relato de Hutcheon no involucraría un fuerte impulso homogeneizador sobre los materiales abordados? En estos aspectos, resulta especialmente reveladora la forma en que Hutcheon —quien sí ha enfrentado específicamente tales dilemas en relación con el “posmodernismo canadiense” (cfr. Hutcheon, 1984; 1988c)— introduce y hace *funcionar* en su corpus “posmoderno” referencias a novelas de escritores que, por razones menos esenciales que institucionales, nos

hemos acostumbrado a pensar como “latinoamericanos”. Por esta razón, aprovecharemos para observar las operaciones que la autora lleva a cabo sobre dichos materiales a la luz de algunas críticas planteadas a su abordaje de aquellos materiales desde contextos de enunciación específicamente ligados al estudio de la literatura latinoamericana. Esta inquietud podría, en última instancia, remitirse a la búsqueda de una terminología comparativa que —siempre en el marco de estos debates generales sobre el posmodernismo— consiga trascender “los clichés de lo colonial vs. lo poscolonial, lo moderno vs. lo posmoderno, lo occidental vs. lo oriental, el centro vs. la periferia, lo global vs. lo local” (Huyssen, 2003: 68).

De ahí la necesidad de resguardarnos de dos grandes peligros al tratarse de términos de esta naturaleza. Por un lado, “el nominalismo extremo que los considera meros rótulos lingüísticos arbitrarios” (por emplear palabras que Wellek refirió al estudio del romanticismo); por el otro, “el considerarlos como si fuesen entidades metafísicas cuyas esencias pueden ser conocidas solo por intuición” (Wellek, 1978: 171). En cambio, procuraremos objetivar las formas de reificación a las que los diferentes autores (comenzando por la misma Hutcheon) parecen haberlos sometido, pero sin que esto nos conduzca al extremo opuesto de no ver allí más que el origen de discusiones bizantinas, un desplazamiento tardío de la lucha entre particularistas y universalistas (o, por citar un caso más específicamente referido al ámbito de las ciencias sociales, entre los profetas de la “Gran Teoría” y quienes, en cambio, abogaran por un “empirismo abstracto” [cfr. Wright Mills, 2000]). Con este fin, se tratará de orientar nuestra atención hacia los sentidos *ad hoc*, de funcionamiento más bien local, que cada autor proyecta sobre las diversas nociones puestas en juego con el fin de volverlas operativas en sus propios andamiajes conceptuales.

2. La metaficción historiográfica como clave de lo posmoderno

What will no longer do is either to eulogize or to ridicule postmodernism en bloc. The postmodern must be salvaged from its champions and from its detractors.

Andreas Huyssen (1986: 182)

“Metaficción historiográfica” y “ficción posmoderna” no siempre fueron, para Hutcheon, expresiones prácticamente sinónimas. En su primer libro, titulado *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), la autora había abordado ya algunos de los textos y de los autores cuyos nombres recorrerían las páginas de *A Poetics...*: en particular, *La mujer del teniente francés*, de Fowles (obra cuyo extenso análisis textual recupera varias ideas de un ensayo anterior titulado “The ‘Real World(s)’ of Fiction: *The French Lieutenant’ Woman*” [1978]), pero también novelas de escritores como Coover, Pynchon, Barth, Cortázar o García Márquez. En aquella ocasión, Hutcheon había rechazado expresamente la posibilidad de invocar la categoría de “posmodernismo” en relación con sus materiales. “The reasons for this choice —explicaba la autora— are many, and not the least important is that the term ‘postmodernism’ seems to me to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction” (Hutcheon, 1980: 15). En su prefacio de 2013, Hutcheon sostendría que ahora sí era capaz de ver que “the postmodern was actually something different: it added a whole other dimension to the self-reflexive fictional strain that I was studying —an that was an intense awareness of history and its modes of telling” (2013: ix). Esta dimensión más propiamente vinculada con lo historiográfico cobraría en *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985) una importancia mucho mayor, si bien la

referencia específica a exponentes de la filosofía de la historia continuaría brillando por su ausencia. En esta obra, el término “posmoderno” se volvió mucho más recurrente, si bien la autora siguió tratándolo con cautela. Lo cierto es que Hutcheon reconoció allí explícitamente —tomando el campo de la arquitectura como su principal referente— “a general postmodernist desire to establish a dialogue with the past” (Hutcheon, 1985: 111). En contraste con la estética de la autonomía y el formalismo de los modernistas, la parodia posmoderna nos traería —con su apropiación del pasado y de la historia, con su cuestionadora recodificación de lo contemporáneo— toda una nueva forma de vincularse la cultura con el mundo “that may, in itself, have ideological implications” (lo cual no necesariamente la preservaría, claro está, de su neutralización y reabsorción por el aparato capitalista) (*Ibid.*: 110).

En realidad, son los textos breves que Hutcheon produjo a mediados y a finales de la década de 1980 los que más indicios nos ofrecen sobre la evolución del concepto en cuestión. Ya en su artículo “Canadian Historiographic Metafiction” (1984), aparecido un año antes que *A Theory...*, la autora había ofrecido una caracterización relativamente acabada de la “metaficción historiográfica”. Todavía bajo la influencia directa de las polémicas en torno al “ahistoricismo” del *New Criticism* y de los aportes más recientes de la crítica de la recepción (marco referencial sobre el que se concentraría otro de sus artículos, publicado ese mismo año bajo el título “Literary theory” [1984]), Hutcheon proclamó —inspirada por autores como Jameson, Foucault y sobre todo Hayden White— un concepto de ficción que vendría a situar en primer plano lo que, después de todo, acaso constituiría una característica de prácticamente cualquier novela: esto es, el hecho de que “a work of fiction is never only an autonomous linguistic and narrative construct, but is always also

condiciones by contextual forces (such as society, history, and ideology) that cannot or should not be ignored in our critical discussions” (Hutcheon, 1984: 237). Pero se trataría, también, de una ficción *ideológica* en la medida en que “to write either history or historical fiction is equally to raise the question of power and control” (*Ibid.*: 235). El concepto de “metaficción historiográfica” seguiría desarrollándose en artículos como “Postmodern Paratextuality and History” (1986-1987), “Beginning to Theorize Postmodernism” (1987; retomado luego como capítulo inicial de *A Poetics...*), “The Postmodern Problematization of History” (1988) o “A Postmodern Problematics (1988), de los que retomaría numerosos conceptos e incluso pasajes completos. Aquel último ensayo, por ejemplo, comparte con ese libro *A Poetics...* nada menos que ese *grand finale* donde Hutcheon condensa todo el espíritu de su perspectiva teórica: “To Habermas’s question: ‘But where are the works which might fill the negative slogan of ‘postmodernism’ with a positive content?’, I would reply: everywhere” (Hutcheon, 1988a: 231; 1988b: 9).

La evolución del concepto de “metaficción historiográfica” —tan sobrecargado, como hemos visto, de determinaciones que no siempre operarían simultáneamente— debe comprenderse en el marco del embate de Hutcheon contra algunas posiciones manifestadas por pensadores como Newman (1985), Eagleton (1985) o Jameson (1984), quien no pudo más que lamentar la aparente condena del posmodernismo a la lógica del *pastiche*: es decir, a una parodia vacía, neutral, despojada en un contexto de extrema anarquía estilística de “that still latent feeling that there exists something *normal* compared with which what is being imitated is rather comic” (Jameson 1998: 5). Para Jameson, estas circunstancias entrañarían, “at the very least, an alarming and pathological symptom of a society that has become incapable of dealing with time and history” (*Ibid.*:

11). Como si, oprimidos por la náusea de un archivo inconmensurable, no nos quedase otra alternativa que imitar estilos muertos, que hablar “through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum” (*Ibid.*).⁴ Ecos semejantes resuenan en el diagnóstico de Arthur Kroker y David Cook, con su apocalíptico escenario de decadencia y de desintegración, de parodia improductiva, de kitsch y de agotamiento (cfr. Kroker, 1986: 8). Y es precisamente como respuesta al lamento jamesoniano de que “we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about the past” (Jameson, 1998: 13) que Hutcheon sugirió que, posiblemente, esto sea todo lo

4 Esta imaginaria no deja de remitirnos a una estructura de trama que ya hacia finales del siglo XIX (por lo menos) se habría encontrado más o menos configurada. Así, en su interpretación del curso histórico del romanticismo, Jauss distinguió un quiebre —o, más sutilmente, una torsión— entre la “vieja poesía de la naturaleza” y la nueva “poesía de la industria”, entre “el historicismo del romanticismo final” y “un esteticismo incipiente, el del ‘museo imaginario’ de las artes que pretende disponer libremente del arte de todas las épocas del pasado, pero que, sin embargo, es incapaz de comprender el propio tiempo como una unidad epocal” (Jauss, 1995: 82). Mario Praz, por su lado, habló de un siglo XIX “que tuvo todos los exotismos y los eclecticismos para distraer la intranquilidad de los sentidos exasperados y para compensar la falta de una profunda fe y de un auténtico estilo” (Praz, 1999: 768). Pero ya Bourget había concebido su propio tiempo como una época que, “à force de colliger et de vérifier tous les styles, aura oublié de s’en fabriquer un” (Bourget, 1886: 149). No de otro modo el arte, para Nietzsche, se había vuelto en su tiempo contra la lógica evolutiva hasta entonces imperante para encaminarse hacia su ocaso, repasando al hacerlo “todas las fases de sus comienzos, de su infancia, de su imperfección, de sus osadías y extravagancias de otros tiempos” (Nietzsche 2007: 147). Esta vocación imitativa y combinatoria, antes que creativa, llegaría entonces a reconocerse como propiamente “decadente”, concepto que —siguiendo esta pista específica— Matthew Potolsky ha rastreado desde Remy de Gourmont, Nisard o Nordau hasta G. L. Van Roosbroeck y James M. Smith (Potolsky, 1999: 235). No es casual, entonces, que diversos críticos hayan señalado el grado en que ciertos rasgos de la tardía cultura decimonónica anticiparían “muchos de los *topoi* culturales” de las postrimerías del siglo pasado, tal como lo propuso Marie-Laure Ryan (2001) en consonancia con Bernheimer (1974: 157). Así también señaló Eagleton una fuerte analogía entre el tiempo de auge de la “teoría cultural”, en los años sesenta, y un *fin-de-siècle* de tendencia anarco-esteticista (Eagleton 2005: 56). No obstante, tanto en su ensayo “Postmodern Afterthoughts” (2002: 4, 5) como en su “afterword” al volumen de John N. Duvall, Hutcheon misma sostendría que, “despite the temptation of comparison, the end of the twentieth century actually bore little relation to the end of the nineteenth” (Duvall, 2002: 201).

que la ficción es capaz de hacer y que tal vez esta fuera gran enseñanza de la crisis de la historiografía contemporánea (cfr. Hutcheon, 1988a: 121). El “nostálgico” sería, a fin de cuentas, el propio Jameson al plantear la visión idealizada de un pasado “simpler than the present, [that] offers a kind of model from which we can begin to learn the realities of history itself” (citado en *Ibid.*: 212).

Esta polémica —devenida ya un lugar común en la bibliografía secundaria sobre el debate posmoderno (cfr., por ejemplo, McHale, 1992; Duvall, 2002)— nos presenta ya cierto núcleo de referentes teóricos, ligados sobre todo a los campos de la crítica y la historiografía de la cultura y de la literatura. No obstante, al igual que las obras de otros “teóricos de lo posmoderno”, *A Poetics...* se enmarca en un vasto universo de referencias que se extiende ostensiblemente más allá de ese campo disciplinar. El discurso de Hutcheon se nutre profusamente de (y/o discute con) las ideas de autores como Foucault, Althusser, Lacan, Benveniste, Derrida, Bajtín, Lyotard o Baudrillard. La superficie visualmente accidentada del texto de Hutcheon realza, de esta forma, un modelo de escritura que responde a la caracterización del “discurso teórico” propuesta por Jameson. En su citado ensayo “Postmodernism and Consumer...”, Jameson se había referido a “This kind of discourse, generally associated with France and so-called French theory, [that] is becoming widespread and marks the end of philosophy as such” (Jameson, 1998: 9). Modelo de escritura en el que la misma Hutcheon reconocería el entrecruzamiento de discursos tales como los del marxismo, el feminismo y la filosofía y la teoría literaria postestructuralistas, pero también los de la filosofía analítica, el psicoanálisis, la lingüística, la historiografía, la sociología y “other areas” (Hutcheon, 1988a: 15). De este patente “eclecticismo” participa también su propio estilo: uno

“omnímodamente intertextual” que —según anota Silvia Schwarzböck— “se ha estandarizado [...] hasta tal punto que ha dejado de notarse que alguna vez fue un estilo entre otros: el estilo académico anglosajón en su versión norteamericana” (2014: 13).

Pero ya a primera vista el texto de Hutcheon nos plantea, acaso sin quererlo, el problema de su propia adscripción genérica. ¿Es que debemos abordarlo como un ensayo? ¿Como una historia (de la literatura o de la cultura)? ¿Como una guía? ¿Como un manual? ¿Como un catálogo? Esta inquietud obedece a algo más que un afán clasificatorio. En realidad, el hecho de que todas aquellas posibilidades resulten simultáneamente admisibles incide directamente sobre el desarrollo del concepto de “metaficción historiográfica” a través del libro, así como también —ya en otro nivel del texto— sobre la forma en que Hutcheon concibe y asume la dimensión metadiscursiva de su propio discurso. En efecto, la autora no solo *señala* cómo “Recently critics have begun to notice the similarities of concern between various kinds of theory and current literary discourse”, sino que ella misma —en un gesto autorreflexivo supuestamente típico de las mismas “metaficciones historiográficas”— procura *implicarse* en el campo de su propia mirada.⁵ Como nota McHale en su

5 En su artículo “The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism” (1989), Ernst van Alphen reconoció algo del orden de la *necesidad* en esta disposición de los materiales. “If postmodernism is studied within a monodisciplinary context, it is automatically reduced to the terms of modernism” (Van Alphen, 1989: 836). Esta posición involucra una adopción de las periodizaciones más binarias y sincronicistas en torno al par “modernismo/ posmodernismo”, sobre todo aquellas que plantean la idea de una revuelta de los posmodernos —con su pluralismo de estilos, de tradiciones y de formas— contra la utopía de la “pureza” modernista. Periodizaciones de las que van Alphen finalmente toma cierta distancia (a fin de cuentas, dice él, “The comprehensibility and intelligibility of this discussion suffer from too much as well as too little distance from the object of discussion” [Van Alphen, 1989: 837]), pero que sin duda subsiste, a pesar de los esfuerzos de la autora, en la exposición de Hutcheon. A esta perspectiva podría oponerse la que expresa McHale

ensayo/reseña “Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives” (1992), el proyecto de Hutcheon busca incluir “within the scopes of her poetics both the aesthetic texts of posmodern culture and the discourses which are, like her own, ‘about’ or ‘adjacent to’ posmodernism” (McHale, 1992: 3). Y es en el marco de esta aspiración a lograr cierta nivelación (o *cierto tipo* de nivelación) entre discurso “objeto” y metalenguaje teórico que Hutcheon reconoce la inscripción de su propio discurso en el contexto de lo que Frank Lentricchia consideró una crisis radical en los estudios literarios. Una crisis que Hutcheon ve *por igual* encarnada en el arte posmoderno y en la teoría, desgarrados entre “the urge to essentialize literature and its language into a unique, vast, closed textual preserve and the contrasting urge to make literature ‘relevant’ by locating it in larger discursive contexts” (Hutcheon 1988a: x; cfr. Lentricchia 1980: xiii).

De hecho, otro de los rasgos que definen la metaficción historiográfica según Hutcheon es su “pluralizing recourse” a los discursos de las más diversas disciplinas, como la historia, la sociología, la teología, las ciencias políticas o la economía la filosofía, la semiótica o la crítica literaria (Hutcheon, 1988a: 21). Después de todo, la propia Hutcheon declaró haber configurado la matriz misma de su noción de “lo posmoderno” (así como, por extensión y por analogía, el propio concepto de “metaficción historiográfica”) a partir del discurso de la teoría y la crítica de la arquitectura

en “Postmodernism, Or The Anxiety...”. Para McHale, la escritura de Hutcheon expresaría la (típicamente posmoderna) “ansiedad de los otros discursos”, esos mismos “that might compete with one’s own for authority and attention in the field of postmodern studies” (McHale 1992: 18). De ahí, según observa el académico estadounidense, el esfuerzo de Hutcheon “to anticipate and if possible preempt and master [...] the competition by reducing it to the status of objects of *her* discourse—for this is what eliding the difference between object—language and metalanguage amounts to in practice” (*Ibid.*).

“posmoderna”.⁶ Pero todavía más sobresaliente resulta, en el marco de su exposición, la referencia al debate (hoy también devenido un lugar común) en torno a los vínculos entre el discurso historiográfico y el literario. La autora invoca el pensamiento de autores como Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Lionel Gossman, Edward Said, Jacques Derrida o el propio Jameson con el fin de caracterizar un modelo de ficción (la metaficción historiográfica) que, sin llegar a confundirse con la novela histórica, sería “at once metafictional *and* historical in its echoes of the texts and contexts of the past” (Hutcheon, 1989b: 3), según anotaría un año más tarde en su ensayo “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History” (1989). Hutcheon recupera la concepción whiteana de la ficción modernista (White en realidad dice “contemporánea”, pero sus ejemplos son Joyce, Pound, Eliot o Mann) como una literatura en cuyo marco “the historical consciousness must be obliterated”, en contraste con el deseo posmoderno de pensar históricamente (es decir, crítica y contextualmente) (citado en Hutcheon, 1988a: 88).⁷ La autora incluso llega a sostener

6 En esta operación se concentra otra de las “acusaciones” que McHale planteó en su reseña del libro de Hutcheon, que comparó desfavorablemente con el famoso *Postmodernism...* (1991), de Jameson. Hutcheon —escribe McHale— “proposes grounding her discourse in that of an adjacent field, thereby acquiring a borrowed legitimacy for her own discourse while deflecting the blame for metanarrative onto the other field [...]. So there is actually a double appeal here: to an adjacent discourse, but also to an “agreed upon corpus,” a canon rather than a (meta) narrative. From this corpus of works architectural discourse deduces general criteria of postmodernism, and it is these criteria that Hutcheon borrows, translating them into their ‘literary’ equivalents” (McHale, 1992: 19).

7 Ha notado LaCapra (2005) cómo, en la obra de White, el modernismo se opondría al realismo decimonónico *en los mismos términos* en que el posmodernismo se distingue, para Ankersmit, del propio modernismo. Este macroesquema resulta funcional a la forma en que White ha imaginado el giro posmoderno de la historia, el cual tendría que ver con una apertura de la escritura historiográfica —tanto en su praxis como, sobre todo, en su fundamentación teórica— a los recursos de la literatura modernista allí donde hasta entonces sólo se habrían considerado válidos los para-

que la premisa de la ficción posmoderna sería la misma que propusiera White en relación con la historia: a saber, que “every representation of the past has specifiable ideological implications” (citado en Hutcheon, 1988a: 120; cfr., Hutcheon 1988a: 143, 144, 146). Así, una “metaficción historiográfica” como *El nombre de la rosa* nos enseñaría, tanto como cualquier texto de LaCapra o del propio White, que “just as history, to a semiotician, is [...] ‘an entity producing meaning’ [...], so the semiotic production and reception of meaning have now been seen as only possible in a historical context (Hutcheon, 1988a: 100). El señalamiento de la apertura consciente de la metaficción historiográfica a una multiplicidad de discursos, así como el reconocimiento de su potencial cognoscitivo, pueden comprenderse como la simultánea afirmación y subversión “posmoderna” de un ideal de obra autónoma que la autora atribuye —en términos igualmente macrohistóricos— al “hermético formalismo ahistórico y el esteticismo” modernista. De ahí el supuesto retorno de la ficción posmoderna a un mundo que no sería exactamente el empírico, sino más bien el mundo

digmas del realismo. Un realismo que, en un artículo como “Historical Discourse and Literary Writing” (2006), White identificaría no tanto con la escritura de Balzac o la de Flaubert sino, más bien, con cierto estilo de escritura “transparente”, favorecido por la historia, del que la obra de Primo Levi constituiría un ejemplo paradigmático. Del mismo modo, encontramos a través de la producción de White diversos indicios en relación con su concepción (por no decir de su definición) de lo posmoderno. De un artículo como “Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality” se desprende, por ejemplo, una caracterización de “lo posmoderno” que podría sintetizarse del siguiente modo: que lo posmoderno no se reconoce en la simple *mezcla* de lo histórico y lo ficcional “for certain literary purposes”, sino en la apertura de un umbral de *indistinción* entre uno y otro dominio; que, desde un punto de vista posmoderno, “one cannot change the content and above all the values of a given discourse without changing the form”; que la diferencia entre modernismo y posmodernismo es aquella “between a sensibility that still had faith in the effort to discover the ‘ontology’ of the world and one that no longer has such faith”; que esa misma condición, en fin, se encontraría en gran medida definida por un desgarramiento radical entre “the [...] desire which impells us to imagine a future”, por un lado, y “the return of the repressed and the melancholy of ruins” que sobre nosotros arroja el peso de la historia, por el otro (2010: 153-157).

del discurso, el del archivo, el de los textos y los intertextos históricos y literarios (cfr. Hutcheon, 1988a: 125).

Esta perspectiva involucra, necesariamente, una nueva formulación del problema de la “Gran División” entre alta cultura y cultura de masas, según los términos en que lo presentara Huyssen en *After the Great Divide*. Todavía en un artículo de 1997 (“Postmodern Provocation: History and ‘Graphic’ Literature”), Hutcheon reconocería el problema de “the erosion of the boundary between the elite and the popular that marks the move from the modern to the post-modern” y la relación posmoderna con la historia como dos de los *topoi* conceptuales más discutidos (y, por ende, más legitimados como términos polémicos) en relación con el posmodernismo. La elaboración del concepto de “metaficción historiográfica” en *A Poetics...* muestra hasta qué punto ambas problemáticas se encuentran interconectadas. El posmodernismo, afirma allí la autora, compartiría con la vanguardia histórica —sin dejar diferenciarse claramente de ella en otros sentidos (cfr. Hutcheon 1988a: 218)⁸— su oposición a lo que Huyssen interpretó como una estrategia consciente de exclusión o una angustia de la contaminación

8 Eagleton, por ejemplo, ha considerado la posibilidad de comprender el posmodernismo como parodia del proyecto de la vanguardia histórica, según lo interpretara Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974). “It is as though postmodernism is among other things a sick joke at the expense of such revolutionary avant-gardism [...]. In the commodified artefacts of postmodernism, the avant-gardist dream of an integration of art and society returns in monstrously caricatured form: the tragedy of a Mayakovsky is played once more, but this time as a farce” (Eagleton 1986: 131). *As though*, dice Eagleton, puesto que el posmodernismo no poseería siquiera —como también lo sugirió Jameson— ese tipo de memoria histórica por el cual semejante desfiguración podría llegar a ser autoconsciente. En contraste, y en consonancia con la posición de Hutcheon (1988: 41), Huyssen sostendría años más tarde —en su artículo “High/Low in an Expanded Field” (2002)— que había sido la crítica de la “Gran División” en el discurso del posmodernismo lo que “permitió a las vanguardias históricas emerger retrospectivamente como una alternativa al alto modernismo y legitimar una gran variedad de empresas neo-vanguardistas de las décadas de los sesenta y setenta” (Huyssen, 2003: 66).

del modernismo en relación con su propio otro: “an increasingly consuming and engulfing mass culture” (Huyssen, 1986: vii). Años más tarde, Huyssen aclararía que esta concepción de la “Gran División” modernista —concepción que él mismo, de decho, había contribuido a popularizar— en realidad había constituido “un argumento conceptual antes que empírico” (Huyssen, 2003: 66); que lo que se había puesto en cuestión en los debates sobre el posmodernismo durante los años setenta y comienzos de los ochenta no había sido “lo que ciertos autores y artistas modernistas hicieron o no hicieron en tiempos más tempranos”, sino la configuración (en parte retrospectiva) de ese “tropo conceptual” en el contexto de la política cultural de los primeros años la Guerra Fría (*Ibid.*). En el caso de Hutcheon, no se trata para ella de celebrar la abolición *per se* de la brecha entre arte elevado y arte de masas. En cambio, *A Poetics...* ubica el modernismo en un espacio que garantiza su potencial crítico respecto *tanto* del paradigma humanista del arte elevado *como* de la cultura de masas capitalista. Por un lado, el posmodernismo contribuiría a desafiar la concepción aurática del arte junto con “the related humanist assumptions of subjectivity, authorship, singularity, originality, uniqueness, and autonomy” (Hutcheon 1988a: 228). Desde este punto de vista, la literatura no integraría un espacio privilegiado. Al igual que la historia, sería una parte más de los sistemas significantes de nuestra cultura. Y sería en calidad de tales que la metaficción historiográfica incorporaría paródicamente ambos dominios —más allá de cualquier mutua relación jerárquica— tanto en su dimensión formal como en su propio espacio de representación.⁹

9 “What I mean by ‘parody’ here —precisa Hutcheon— is not the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic practice suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity. In historiographic me-

De hecho, Hutcheon asegura que algunas metaficciones historiográficas se habrían mostrado capaces —a través del uso y el abuso paródico de las convenciones tanto de la cultura popular como de la literatura de élite— de actualizar en sí mismas aquella potencia en su doble carácter de populares *best-sellers* y objetos de intenso estudio académico, penetrando de este modo la lógica misma de la industria cultural “to challenge its own commodification processes from within” (Hutcheon, 1988a: 20). Hutcheon reconoce que *cualquier* práctica estética —incluido el “historicismo posmodernista” (cfr., por ejemplo, Hutcheon, 1988a: 31; 1989: 12-13)— es susceptible de verse asimilada y neutralizada tanto por el mercado de arte elevado como por la cultura masiva. Y es en este reconocimiento donde se fundamenta la idea de que, para el posmodernismo, no hay algo así como un “afuera” desde el que socavar la cultura de consumo capitalista. Como contrapartida, lo que plantearía esa práctica posmodernista es la posibilidad de un desafío y de una explotación “of the commodification of art by our consumer culture” (*Ibid.*: 207). Pero van Alphen se pregunta: “Is historiographic metafiction best-selling because it problematizes certainties by invoking and parodying well-known narrative models, or only because it invokes well-known narrative models as a minimal condition to allow readers to dream away?” (Van Alphen 1989: 827, 828).¹⁰ Pregunta a la que Hutcheon claramente se anticipa al señalar que el hecho de que muchas metaficciones historiográficas puedan

tafiction, in film, in painting, in music, and in architecture, this parody paradoxically enacts both change and cultural continuity: the Greek prefix para can mean both ‘counter’ or ‘against’ and ‘near’ or ‘beside.’” (Hutcheon, 1988a: 26).

- 10 Cabe destacar que, para Hutcheon, las metaficciones historiográficas no necesariamente son *best-sellers*, aunque sí lo sean varias de ellas. En este sentido, la autora menciona obras como *El nombre de la rosa*, de Eco, *La mujer del teniente francés*, de Fowles, *Hijos de la medianoche*, de Rushdie, *El loro de Flaubert*, de Barnes, “and so many other[s]” (Hutcheon, 1988a: 44).

hablarle a un lector “convencional” —en contraste con los herméticos y automarginalizantes textos de *Tel Quel*, el *Gruppo 63* o los *American surfictionists* (cfr. Hutcheon 1988a: 203)— no haría sino confirmar ese doble gesto de afirmación y de socavación, de inscripción y de subversión, de uso y de abuso, de construcción y de deconstrucción, de complicidad y de transgresión, que la autora insiste en reconocer como típicamente posmoderno. En su esfuerzo por “close the gap” (Fiedler, 1975) entre lo alto y lo bajo, el posmodernismo —a la vez académico y popular, elitista y accesible— lograría una mezcla irónica de ambos dominios. De ahí, para la autora, su parcial complicidad con ese sistema que se trata de subvertir y respecto del cual *no hay un afuera*. Pero de ahí también (y más allá de la ausencia de una orientación política definida y de su falta de proyección utópica) su poder de resistencia.

3. Escritores latinoamericanos en el esquema global: dos casos

*[...] what the final years of the century brought to
the fore was
how much both postmodern theory and practice had
remained caught
in that earlier paradigm of not only maleness but
American-ness.
Linda Hutcheon (2002: 7)*

Hutcheon, es verdad, se ha explayado extensamente en torno a lo que ella considera la dimensión “política” de la metaficción historiográfica y del posmodernismo en general, al que atribuye un carácter “políticamente ambidiestro” (cfr. Hutcheon, 1988a: xiii). Este hecho no basta

para despejar la pregunta sobre los efectos *reales* que la metaficción historiográfica podría implicar para la vida en sociedad. De ahí lo pertinente, pero también lo problemático, de la observación según la cual, “despite the increasing emphasis in Hutcheon’s writing on the historical and ideological nature of postmodernism, her theory remains primarily structuralist and ahistorical in its orientation” (Hjartarson, 1991: 179). Posición que vemos reiterarse en algunos abordajes de la “poética posmoderna” de Hutcheon desde ámbitos académicos vinculados con los estudios literarios latinoamericanos, ya sea en los Estados Unidos o en la propia América Latina. La presencia del concepto de “metaficción historiográfica” en esos ámbitos puede rastrearse, al menos, hasta inicios de la década de 1990. Como señala Perkowska, “los críticos que publican en la década del noventa abordan la novela histórica contemporánea desde diferentes metodologías y perspectivas” (2008: 35). Sin duda sería forzado abordar esta bibliografía como *índice* de la recepción del concepto de “metaficción historiográfica” en estos espacios (más aun cuando estaríamos prescindiendo de todos los artículos que pudieron escribirse en ese marco bajo la inspiración de dicho concepto). Una selección más o menos arbitraria de la bibliografía publicada durante las décadas de 1990 y 2000 en torno a aquellas problemáticas —y a propósito de la literatura latinoamericana— nos permite, aun así, reunir un puñado de observaciones interesantes, incluso en los casos en que se concede a éstas un espacio muy marginal en las investigaciones de las que forman parte.¹¹ Vale mencionar obras como *Metaficción*

11 No parece ser este el caso del ya clásico libro de Seymour Menton *Latin America’s historical novel* (1993), el cual contiene sólo un brevísimo comentario a la teoría de Hutcheon, identificándose la “metaficción historiográfica” con una manifestación de la “New Historical Novel in the U.S. and Europe”. El autor aclara, sin embargo, que algunos de los ejemplos citados por Hutcheon —entre ellos *Ragtime*, de E. L. Doctorow— no se ajustarían realmente a esa categoría. “Hutcheon —añade

Historiográfica: La Novela Histórica en la Narrativa Hispánica Posmodernista (1995), de Amalia Pulgarín (quien, además del concepto de “metaficción historiográfica”, recuperó la concepción hutcheoneana de la parodia), *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX* (1996), de María Cristina Pons, o *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea* (1996), editada por Mignon Domínguez. Según comenta la editora en el prefacio, este último libro es

... el resultado del trabajo de un grupo de estudiosos que siguieron los lineamientos del Seminario “Historia, Ficción y Metaficción en la novela latinoamericana contemporánea”, curso que tuviera lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA durante el segundo cuatrimestre de 1992. Además del importante lugar concedido a los aportes de Menton al estudio de la “nueva novela histórica” y a su misma construcción conceptual, encontramos allí referencias —que hoy nos resultan ya muy familiares— a los trabajos de autores como Braudel, Hayden White, Ricoeur, McHale, Noé Jitrik o la propia Hutcheon, cuya “metaficción historiográfica” aparece vinculada —en términos que no hacen justicia al esfuerzo de Hutcheon, pero que resultan funcionales en el marco de esta breve intro-

Menton— also does not distinguish between novels that take place in the past and those that deal with contemporary history” (Menton, 2010: 37). De todas formas, una simple enumeración de los rasgos básicos de la “nueva novela histórica” según Menton muestra hasta qué punto se superponen con los de la “metaficción historiográfica” de Hutcheon, aunque puedan no coincidir por completo en cuanto a sus referentes o a su fundamentación teórica. A saber: “1. la subordinación de la representación mimética a la presentación de algunas ideas filosóficas (borgeanas) sobre la historia; 2. la distorsión consciente de la historia mediante anacronismo, exageración u omisión; 3. la ficcionalización de importantes figuras históricas; 4. la metaficción; 5. la intertextualidad, y 6. los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia”. (citado en Perkowska, 2008: 33).

ducción— con la idea de que “Ficción e historia” [...] son narrativas que se distinguen por sus marcos, marcos en los cuales la metaficción historiográfica primero establece y luego cruza ubicando los contactos genéricos de la ficción y de la historia. (Domínguez, 1996: 13).

Especialmente contundente fue la crítica formulada a Hutcheon por Santiago Colás en su estudio *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm* (1994). El autor sostiene que, “Ostensibly seeking to inject some calm reason into a discussion that has grown overly polemical, Hutcheon in fact excludes the concrete, historical, and political dimension of postmodern” (Colás, 1994: 3). En el caso de la ficción latinoamericana, esta marginación de lo histórico —que contrasta con la obsesión por lo histórico que la autora atribuye a las ficciones de las que su propio texto sería “adyacente”— implicaría, para él, una omisión de “precisely those features of these texts that would make them resistant to inclusion in her canon of postmodernism, namely, the concrete ways these texts may reproduce or be resistant to the dominant economic, political and cultural institutions” (*Ibid.*: 4). Semejante en este punto al de Colás es el diagnóstico de Alejandro Herrero-Olaizola. En *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas* (2000), el notó cómo la apropiación de textos latinoamericanos por parte de algunos “teóricos de lo posmoderno” (Hutcheon, Barth, McHale, entre otros) crearía “una serie de problemas de ‘dominación cultural’ que [...] surgen por la falta de una definición estable del posmodernismo” (Herrero-Olaizola 2000: 25). También Santiago Juan-Navarro —autor de *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* (2002)— planteó diversas observaciones acerca del texto de Hutcheon, reparando en

el “carácter globalizante” de su aproximación. Este carácter restaría efectividad a algunas de las conclusiones de la autora e implicarían cuestionables generalizaciones, ante todo la supuesta relación de incompatibilidad entre los componentes metaficticio e historiográfico y la noción de un posmodernismo políticamente neutro, ideas de las que obras de autores como Fuentes o Cortázar ofrecerían conspicuos contraejemplos. La crítica de Juan-Navarro se extiende más allá de la cuestión del empleo de la categoría “metaficción historiográfica” en relación con materiales “latinoamericanos” (empleo que él mismo, con aquellas salvedades, considera sin embargo muy pertinente). Y es que, si bien para Juan-Navarro es posible aceptar como premisa la condición paradigmática de la metaficción historiográfica dentro del posmodernismo literario, “resulta obviamente reduccionista ver en este modo narrativo la única manifestación posible de la sensibilidad posmoderna” (Juan-Navarro, 2002: 25), criterio que excluiría las obras de escritores como John Barth, William Gass, Donald Barthelme, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante o Salvador Elizondo (*Ibíd.*: 25-26).¹² Citemos, en fin, el libro *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008), escrito por Magdalena Perkowska a partir de los resultados de su investigación doctoral. Perkowska ha notado cómo el carácter global, y por ende abstracto, del modelo de Hutcheon le impediría a la crítica canadiense establecer “una relación entre el significado de estas manifestaciones formales [...] y el conjunto de circunstancias que las condicionan”. Su intento de

12 Lo cierto es que Hutcheon en numerosas ocasiones cita a Barth en *A Poetics...* e incluso reconoce en *The Sol-Weed Factor* un ejemplo acabado de metaficción historiográfica. Sin embargo, se comprende que lo que Juan-Navarro está argumentando es el hecho de que *el resto* de la obra de Barth sería tan merecedor como aquella extensa novela neodieciochesca de ser considerado “posmoderno”.

restaurar la historia en el marco de la cultura posmoderna se basaría, así pues, en la evacuación misma de lo histórico (cfr. Perkowska, 2008: 68).

Pero veamos cómo funciona “América Latina” en la perspectiva de Hutcheon. Para empezar, la autora no suele invocar esos materiales en carácter de “latinoamericanos”. Lo hace en el marco de argumentaciones y de enumeraciones donde esas menciones coexisten, sin discusión alguna, con referencias a obras de autores en su mayoría “norteamericanos”. De esta forma, las referencias “latinoamericanas” se integran fluidamente a lo que, por momentos, parecería no ser más que un obsesivo *name-dropping* de época.¹³ Ante los riesgos que implica la esencialización de cierta “condición latinoamericana” (hablar de una “heterogeneidad latinoamericana” puede, paradójicamente, implicar a la vez una gruesa homogeneización de los diversos contextos histórico-culturales que integran la geografía de dicho subcontinente), pero también frente al peligro de un eventual borramiento de las condiciones de producción concretas de sus materiales, la exposición de Hutcheon conlleva un engañoso efecto de universalidad. Como señala Perkowska, parecería a veces que la “condición posmoderna” de ese *nosotros* articulado por autores como Jameson, Vattimo, Eagleton o Baudrillard “fuera global y general, y que las teorías de cultura e historia ancladas en ella pudiesen extenderse al (resto del) mundo” (Perkowska, 2008:

13 Es verdad que, entre las características de la “metaficción historiográfica”, Hutcheon incluye el cuestionamiento (aunque no la destrucción) de “centralized, totalized, hierarchized, closed systems” y una mayor concentración en los márgenes, los bordes, lo ex-céntrico (Hutcheon, 1988a: 41); cuestionamiento que conlleva, previsiblemente, una crítica a “the dominant white, male, middle-class, heterosexual, Eurocentric culture” (*Ibid.*: 130; cfr., también, 59). Esta dimensión, sin embargo, es remitida por Hutcheon a los *contenidos* de ciertas metaficciones historiográficas, mientras que ella misma rara vez incorpora su discusión como parte de su propio enfoque y a propósito de, precisamente, esas mismas metaficciones historiográficas.

335). Tampoco es casual que, al retomar la empresa de Hutcheon en su libro *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction* (2001), Amy J. Elias decidiera limitar su abordaje a obras producidas en las “naciones capitalistas del Primer Mundo” —denominación que la autora adoptó con manifiesta incomodidad— arguyendo la condición *esencialmente* diversa, definible en todos los casos como “postcolonial”, de un posible corpus que incluiría obras de figuras como García Márquez, Carlos Fuentes, China Achuebe, V. S. Naipaul, Ngugi wa Thiong’o o Raja Rao (cfr. Elias, 2001: ix). No obstante, tal vez aún exista una salida que no implique eludir sin más la inscripción del “problema posmoderno” en este marco global, pero tampoco el intento de resolver las tensiones entre la especificidad de los materiales y la terminología macrohistórica puesto en juego. En este sentido, Colás propone —desde una posición que lo aproxima, en este punto, a las de Poblete (1995) o García Canclini (1990)— *sostener*, antes que resolver, la tensión entre “what will remain an unsatisfactorily homogenizing term: postmodernism, and the heterogeneous local forms produced within and sometimes against its logic (1994: 17). Ya en el marco de los debates más generales sobre posmodernismo, Huyssen ha notado cómo la ampliación del discurso acerca de las modernidades alternativas en sociedades comúnmente reconocidas como “periféricas”, “poscoloniales” o “poscomunistas” podría contribuir a contrarrestar “la difundida noción de que la cultura de Oriente o del Occidente, el Islam o el cristianismo, los Estados Unidos o Latinoamérica, son tan unitarios como sugieren autores como Alan Bloom, Benjamin Barber o Samuel Huntington” (Huyssen 2003: 67). Esta clave de aproximación que sería capaz de disponer o de enriquecer el abordaje de “desarrollos alternativos en las relaciones contracorrientes entre la cultura popular indígena, las minorías culturales, la alta

cultura (ya sea tradicional o moderna) y la cultura massmediática” (*Ibid.*).

A mediados de la década de 1990, Hutcheon participó del proyecto impulsado por la International Comparative Literature Association (ICLA) para llevar a cabo “a set of multi-authored volumes of comparative literary history” (Hutcheon, 1996: 1). Una de las dificultades que este proyecto interdisciplinario se propuso enfrentar es la que implicaría la teorización, durante las últimas décadas del siglo xx (y a través del prisma de, por ejemplo, feminismo o el post-estructuralismo), de lo que algunos autores han denominado “el campo expandido” de la crítica académica (cfr. Perloff, 1995; Huyssen, 2003).¹⁴ Esta expresión nos remite a un paradigma metodológico que pone en tela de juicio la idea de la literatura “as only imaginative writing, to include many other categories of discourse —factual as well as fictional, oral as well as written, vernacular/popular as well as canonical/‘elite’ ” (Hutcheon, 1995: 1). En su presentación de este importante proyecto interdisciplinario (el texto, escrito en coautoría con Mario J. Valdés, se titula “Rethinking Literary History—Comparatively”, Hutcheon señaló algunas problemáticas que los escritores de “metaficciones historiográficas” compartirían con los de historias de la literatura. A la luz de las metaficciones historiográficas, dicen los autores, el historiador de la literatura se vuelve capaz de

14 Preocupaciones que han llegado a reconocerse como típicamente posmodernas. Poco tiempo antes de la publicación de *A Poetics...*, Rosalind Krauss escribió: “It seems fairly clear that this permission (or pressure) to thin the expanded field was felt by a Lumber of artists about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one alter another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order ton ame this historical rupture and the estructural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism” (Krauss, 1986: 287).

reconocer, en su propia escritura, esas mismas problemáticas que la metaficción historiográfica contribuiría a poner de relieve en relación con la escritura historiográfica a secas: “As a human construct literary history too is a narrativizing of literary ‘events’, and its ‘archive’ is a textualized one in only a more immediately self-evident way than is the archive of all historiography” (*Ibid.*: 5). Incluso un libro como *A Poetics...* ofrecería la perspectiva de un relato histórico aun cuando la organización y el estilo del texto favorezcan un efecto de sincronía. Poco antes, McHale había señalado cómo en años recientes se había hecho cada vez más claro que “across a wide range of theoretical disciplines not only that story-telling should not be scorned as a mode of producing, organizing, and authorizing knowledge, but that much of the discourse which we have regarded as ‘theory’ has really been a kind of a sublimated storytelling all along” (McHale 1992: 16). Lo que ocurre es que, mientras que en Jameson los materiales de la crítica aparecen concebidos —y funcionan expositivamente— como representaciones alegóricas de un referente último (es decir, el modo de producción del capitalismo tardío), Hutcheon rechaza *expresamente* la posibilidad de remitir su propio corpus a un referente último o narrativa maestra. De esta disposición se desprenden las paradojas de su totalizante crítica a las totalizaciones, así como el sacrificio de las posibilidades más seductoras del “story-telling”. “Rather than letting one’s discourse be shaped —or deformed— by the Desire to evade and deflect accusations of narrativity —sostiene McHale— better to try to tell as good a story as possible, one that [...] provokes the liveliest possible critical scrutiny, controversy, counter-proposals, and (why not?) counter-stories” (*Ibid.*: 16). En última instancia, podríamos coincidir con T. S. Eliot en cuanto a que, “para desalojar un error, nada hay más eficaz que un nuevo error” (Eliot, 1944: 160).

Las preocupaciones de Hutcheon en relación con el fantasma de la totalización (en este caso a propósito de las historias de la literatura) volverían a plantearse en el texto de presentación de los tres volúmenes de *Latin American Literary Studies: A Comparative History of Cultural Formations*, que los mismos Valdés y Djelal Kadir coeditarían años más tarde a través de Oxford University Press. Ya desde el inicio del artículo, los tres autores —en este caso, Hutcheon, Valdés y Kadir— admiten lo aventurado que podría parecer su proyecto a la luz “both of disciplinary battles over the validity of macro-narratives and of suspicions of all-embracing comprehensiveness in the humanities and social sciences” (Hutcheon 1996: 1). En esta ocasión, sin embargo, tales inquietudes adquieren una dimensión más productiva y quizás más autocrítica que en *A Poetics...*. Antes que como premisas que no harían, en última instancia, más que encorsetar la metodología y las perspectivas de la investigación, estas preocupaciones funcionan como interrogantes que abren el campo de intervenciones críticas posibles. De ahí la importancia del trabajo interdisciplinario, modalidad de la que podría esperarse contribuyera significativamente a contrarrestar ese “efecto *bricolage*” que —como sugeriremos más adelante— a menudo aflora en *A Poetics...*. En la medida en que se trataría de vincular el estudio de la literatura con saberes identificados con la especificidad de distintas ciencias sociales (de la geografía, la demografía y la economía política a la lingüística, la antropología y la sociología), “each of these highly developed disciplines cannot simply be ransacked for ideas; [...] as a whole, the team has accepted the challenge of collaboration [...] in order to enlarge, synergetically, the frame of intellectual possibilities” (Hutcheon, 1996: 2). Análoga disposición crítica se propone en relación con la inscripción “latinoamericana” de los

materiales, así como con el concepto mismo de “literatura”. Invitación, entonces, a un ejercicio de autorreflexión capaz de cuestionar aquellas mismas categorías que configuran la lente del historiador, sin que esto implica dejar de hacer funcionar heurísticamente esas categorías. Es precisamente esta fuerte dimensión autorreflexiva, además de la manifiesta preocupación por lo histórico y de aquel concepto de interdisciplinariedad, lo que a menudo se echa de menos en el abordaje que obras como *A poetics...* (o aun *The Politics...*) proponen en torno al concepto de “metaficción historiográfica”.¹⁵ Y esto es así, no necesariamente porque Hutcheon se deje llevar por ideas estereotipadas acerca de “lo latinoamericano”, por esas “fabulations created by cultural distance” (Hutcheon, 1996: 7). Tal vez se trate incluso de lo contrario: nos referimos a esa suerte de “des-extrañamiento” que la autora pone en juego al desplazar la pregunta por la supuesta *latinoamericanidad* de autores como Fuentes, García Márquez o Cortázar en pos de su integración a un canon posmoderno manifiestamente “internacional”.

En su obra *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad* (1997), Karl Kohut detectó tres grandes posiciones en torno a la identificación de ciertos autores latinoamericanos como “posmodernos”. A saber: “son posmodernos (1) los autores del *boom*, (2) los autores del

15 En *The Politics...*, Hutcheon anunció que con esta obra se había propuesto reponer como tema central “what was missing from both [*A Poetics...* and *The Canadian...*]: that is, a general introductory overview of both postmodernism and its politics and an investigation of their challenges to the notion of representation in the verbal and visual arts” (Hutcheon, 1989a: ix). Y sin embargo, como señala McHale, “her *Poetics* did in fact offer an account of the politics of postmodernism, roughly the same one as the present book offers” y que “Indeed, there is not much that *is* new in the present book, apart from a new attentiveness to the issues posed by postmodernist art photography, and a somewhat troubled and inconclusive attempt to reconcile postmodernist artistic practice with feminist cultural politics” (McHale, 1991: 192).

pos-boom, (3) los autores tanto del *boom* como del *pos-boom*” (Kohut, 1997: 18). Kohut ve reflejada la primera posición “en la guía bio-bibliográfica posmoderna, editada por Larry McCaffery (1986), donde se incluyen tan solo cinco autores latinoamericanos (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa) en una totalidad de 106” (*Ibid.*). Los escritores “latinoamericanos” a quienes Hutcheon cita con mayor frecuencia son Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Julio Cortázar y Carlos Fuentes. También menciona otros Mario Vargas Llosa, (ausente en *A Poetics...*, pero considerado en *The Politics...*), Augusto Roa Bastos o Alejo Carpentier. La selección de Hutcheon sintetiza el mismo “canon posmoderno latinoamericano” que McCaffery sugiriera en *Postmodernist Fiction...*. Examinemos brevemente, a modo de simple muestra, aquellos dos primeros casos. Con su temprana mención en el prefacio, *Cien años de soledad* (1967) es —al igual que en el ensayo “Historiographic Metafiction...”— la primera de la extensa lista de novelas a las que Hutcheon se refiere a través de su exposición. La autora destaca cómo la novela de García Márquez se ha visto frecuentemente discutida en los mismos términos contradictorios a partir de los que ella concibiera el posmodernismo. De ahí que aquí coincida, una vez más, con McCaffery, para quien *Cien años de soledad* “has [...] become a kind of model for the contemporary writer, being self-conscious about its literary heritage and about the limits of mimesis...but yet managing to reconnect its readers to the world outside the page” (citado en Hutcheon, 1988a: 5).

La referencia a McCaffery vuelve a llamar nuestra atención sobre el entusiasmo con que diversos teóricos de lo posmoderno acogieron el nombre de García Márquez y en particular su novela más conocida (cfr. Cobo Borda, 1992: 104-105; Rincón 1993, entre otros). El ensayo “The

Literature of Replenishment” (1979), de John Barth, ofrece un caso paradigmático. Su autor identificó el posmodernismo como un tiempo en que “we really don’t *need* more *Finnegans Wakes* and *Pisan Cantos*, each with its staff of tenuous professors to explain it to us” (Barth, 1984: 202). García Márquez, cuya obra Barth celebra efusivamente, aparece allí presentado como “an exemplary postmodernist and a master of the storyteller’s art” (*Ibid.*: 205). En consonancia con la relativa “accesibilidad” de las ficciones posmodernas a la que aludía Hutcheon, Barth rechazó el esoterismo modernista como la *única* vía de desarrollo posible (o, cuando menos, la única legítima) de la cultura de su tiempo. Más que el repudio de la aventura modernista, esta posición implica la conciencia de que no tendría ya sentido temer lo que los modernistas hubiesen considerado un “retorno al pasado”. Se trata, en otras palabras, de una apertura explícita a un museo imaginario donde las distinciones “between realism and irrealism, formalism and ‘contentism’, pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction” han perdido su carácter absoluto (esto es, el respaldo de un metarrelato modernista que no admitiría alternativa alguna) (*Ibid.*: 203). Consideremos la presencia nada desdeñable de García Márquez en *Postmodernist Fiction*, de McHale, quien reconoció en América Latina “another postmodernist *topos*, a favored zone” en cuya reinención como heterotopía convergerían dos mecanismos: por un lado, la concepción de América Latina en oposición al mundo europeo y angloamericano (oposición cuyos términos duales ciertas ficciones posmodernas contribuirían a hacer estallar); por el otro, el reconocimiento de la inherente multiplicidad del espacio latinoamericano, lo que haría de éste un espacio *intrínsecamente* posmoderno (McHale, 1987: 51-52).¹⁶

16 Podríamos también remitirnos, por citar sólo un caso más, a la conexión que Damien Broderick

Hutcheon, por su parte, subraya en la obra de García Márquez su empleo de la parodia “not only to restore history and memory in the face of the distortions of the ‘history of forgetting’ [...] but also, at the same time, to put into question the authority of any act of writing by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality” (*Ibid.*: 129), apreciación que “Historiographic Metafiction...” recupera al pie de la letra (Hutcheon, 1989b: 11). Ya en *The Politics...* la autora señalaría cómo la literatura latinoamericana “has consistently underlined the intrinsically political character of parody and its challenges to the conventional and the authoritative” (1989a: 103). La cita de *A Poetics...* proviene del capítulo consagrado al problema de la intertextualidad en conexión con la parodia y los discursos de la historia. En esta ocasión, la autora distingue expresamente la novela de García Márquez (junto con *El tambor de hojalata*, de Grass, e *Hijos de la medianoche*, de Rushdie) de obras que ella considera más volcadas a lo satírico, dimensión que reforzaría el componente ideológico de la metaficción historiográfica. Esta terminología

ha establecido entre el “realismo mágico” latinoamericano y ciertas conceptualizaciones de la ficción “posmoderna” asociadas al concepto de lo slipstream. Bruce Sterling, el editor de la histórica antología ciberpunk *Mirrorshades*, aseguró haber concebido el término “slipstream” como una alternativa más eufónica a la expresión “novelas de sensibilidad posmoderna”. “Historical figures –escribió Sterling– are used in slipstream fiction in ways which outrageously violate the historical record. History, journalism, official statements, advertising copy... all of these are grist for the slipstream mill, and are disrespectfully treated not as ‘real-life facts’ but as ‘stuff,’ raw material for collage work” (Sterling 1989). Por lo demás, el desarrollo de un concepto como el de “slipstream” nos recuerda, una vez más, el estrecho vínculo que varios críticos de renombre han establecido entre la “ficción posmoderna” y los procedimientos de la ciencia ficción (cfr. McHale, 1987: 65-72; Jameson 1991; Broderick, 2000, entre muchos otros). Con respecto al libro de Hutcheon, McHale anota: “Where others, not least of all Jameson, have regarded the interaction or convergence of science fiction and ‘serious’ fiction as some way characteristic of postmodernism, Hutcheon’s discourse is all but blind to science fiction’s presence in the field of postmodern culture, let alone equipped to make any kind of coherent sense of it” (McHale, 1992: 21).

nos remite, a su turno, al capítulo II de *A Poetics...*, donde Hutcheon concibiera la parodia como “a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity” y, por consiguiente, como el modo por excelencia de “lo ex-céntrico”, constituyéndose como la vía más popular y efectiva de reivindicaciones nacionales, étnicas, de género, raciales, sexuales y/o poscoloniales (*Ibid.*: 35). El propósito último: la desestabilización *desde adentro* del orden “normal” por la vía de la reapropiación y la reformulación en pos de una disolución del centro, de una pluralización discursiva. “Much postmodern writing —prosigue Hutcheon— shares this implied ideological critique of the assumptions underlying nineteenth-century humanist concepts of author and text, and it is parodic intertextuality that is the major vehicle of that critique” (*Ibid.*: 129). Y sin embargo, la autora no ofrece ejemplos concretos de cómo la novela de García Márquez pondría en juego los procedimientos de la parodia, se según ella misma los concibe. Todavía más difícil es comprender dónde radicaría exactamente el “poder de resistencia” —no tanto, sin duda, la “complicidad” como *best seller*— de una obra como *Cien años...*, si no es en esa suerte de dimensión didáctica que la autora reconoce —de manera más o menos implícita y naturalizada, si bien su expresión claramente la señala— tanto en la novela de García Márquez como en la metaficción historiográfica en general.

Este aspecto “pedagógico” se ve constantemente sugerido mediante el empleo de verbos como “to teach (us)”, “to instruct (us)” o “to show (us)”,¹⁷ y son estos verbos, en especial,

17 “The paradoxes of postmodernism —scribe Hutcheon— work to instruct us in the inadequacies of totalizing systems and of fixed institutionalized boundaries (epistemological and ontological)” (Hutcheon, 1988a: 224). Asimismo, la autora introduce frases tales como “It is we who constitute [history and literature] as the object of our understanding [and] This is *the teaching* of texts like Doctorow’s *Welcome to Hard Times*” (*Ibid.*: 111) o “Coover’s *The Public Burning* [...] teaches that ‘history itself depends on conventions of narrative, language, and ideology in order to present an

los que articulan la referencia concreta a las distintas novelas con la reflexión más evidentemente teórica, manifestándose esta última tanto a través de la voz de la autora como de citas textuales, convenientemente seleccionadas, de sus referentes “teóricos”. De ahí que, en (al menos) la gran mayoría de estos casos, el nombre de la novela y/o el del escritor bien puedan reemplazarse sin mayores consecuencias por el concepto de “metaficción historiográfica” o aun por el de “posmodernismo”. No en vano este término funciona frecuentemente como sujeto de la oración y lo hace no tanto como denominador común de las observaciones extraídas del estudio específico de cada novela (lo que justificaría la personificación del “posmodernismo” en cuanto asunción abierta de un lenguaje figurado), sino más bien como un “un carácter, una cualidad, una contraseña general” (Calabrese, 1987: 17), definida en gran medida de antemano, que las distintas obras representarían ante todo por la vía de la sinécdoque. Otro tanto sucede a propósito de la novela de García Márquez, sobre cuyos contenidos referenciales se proyecta, prácticamente sin mediaciones, esa misma terminología desde la que Hutcheon define una y otra vez sus concepciones sobre la “metaficción historiográfica”

*account of 'what really happened' (Ibid.: 112), o también "Postmodern fiction [...] often tends to use its political commitment in conjunction with both distancing irony [...] and technical innovation, in order both to illustrate and incarnate its teachings" (Ibid.: 181). De manera casi idéntica opera el verbo "to show", aunque en el sentido ya no tanto (o no sólo) de la transmisión de un determinado saber al lector sino a un gesto de revelación y de concientización igualmente dirigido a esa hipotética figura: "The overt metafictionality of novels like *Shame* or *Star Turn* acknowledges their own constructing, ordering, and selecting processes, but these are always shown to be historically determined acts" (Ibid.: 92); "Historiographic metafiction shows fiction to be historically conditioned and history to be discursively structured" (Ibid.: 120); "Language is [...] shown [in Toni Morrison's *Tar Baby*] to be [...] an instrument as much for manipulation and control as for humanist self-expression" (Ibid.: 186); "As Wolf's *Cassandra* shows, the ex-centric or the different has been one of the postmodern forces that has worked to reconnect the ideological with the aesthetic" (Ibid.: 195), etcétera. [Todas las cursivas son mías.]*

(esto es, sobre la ficción posmoderna) en general. Es así como, al volver más adelante sobre *Cien años...*, Hutcheon se refiere al episodio de la peste del insomnio como “*a lesson of the dangers of forgetting the personal and public past, as is the more obvious revisionary history that wipes out Macondo’s experience of economic exploitation ending in massacre*” (*Ibid.*: 197); la cursiva es mía). Ya en las conclusiones, Hutcheon destaca la conjunción de lo historiográfico y lo metafictivo en esta novela. La función de esto sería “[to] make the reader aware of the distinction between the *events* of the past real and the facts by which we give meaning to that past, by which we assume to know it” (*Ibid.*: 223). En esta oportunidad, la autora inscribe expresamente a García Márquez en el marco de gran parte de la ficción contemporánea, “*from that of Fowles and Doctorow to that of Eco and García Márquez [himself]*” (*Ídem.*; la cursiva es mía.). La alusión tiene lugar en el marco de una crítica eminentemente “teórica” (el referente es Baudrillard) a la idea del posmodernismo como degeneración hacia una hiperrealidad sin origen ni realidad, visión que Hutcheon contrasta la afirmación del cuestionamiento positivo que el posmodernismo concretaría en torno a “what ‘real’ can mean and how we can *know it*” (*Ídem*).

Notemos, en primer lugar, cómo el empleo de las proposiciones en aquella segunda frase desvía nuestra atención sobre el hecho de que, en definitiva, no resulta del todo claro el criterio que sostendría aquella agrupación de a pares —la cual reúne a Eco y a García Márquez en virtud de alguna afinidad no explicitada— en los extremos una enumeración implícita que en realidad *significa* la totalidad de las obras que expondrían el concepto de “metaficción historiográfica”, previéndose la inclusión de otras no mencionadas —o incluso ignoradas— por la autora. También se presenta, una vez más, la figura de aquella “awareness” que

suscitarían en el lector las operaciones de la metaficción historiográfica sobre los discursos de la ficción y los de la historia. Y una vez más nos preguntamos en qué consistiría ese despertar de la (auto) conciencia del lector y cuáles serían sus consecuencias prácticas. Capítulos antes, Hutcheon había admitido que la autoconciencia —en este caso, sobre las convenciones de la ficción— puede ser tanto progresista como reaccionaria, tanto revolucionaria como apática, y que en esta ambivalencia radicaría una de las tantas paradojas de lo posmoderno (cfr. *Ibid.*: 183). Pero no deja de ser difícil imaginar cómo los polos positivos de aquellos pares de oposiciones operarían en un contexto político real, o si cabría siquiera pensar esta problemática en términos evidentemente tan abstractos. Y si bien Hutcheon llega a referirse a instancias en las que la literatura habría tenido “consecuencias políticas directas” (por ejemplo, “the rise of militant black protest in literature in the 1960s” [*Ibid.*: 62]), en la mayoría de los casos esta potencia sigue siendo muy difícil de discernir: Mas bien se trata, en general, del acto de “writing through other writing”, de poner en juego “other textualizations of experience” y no tanto de intervenciones directas sobre el mundo (*Ibid.*: 129). Hutcheon volvería en varias ocasiones sobre esta idea. El posmodernismo —reconoce la autora en *The Politics...*— “has no effective theory of agency that enables a move into political action” (Hutcheon 1989a: 3). Y más adelante: “Postmodernism has no theorized agency; it has no strategies of resistance that would correspond [for example] to the feminist ones” (*Ibid.*: 168). Así, si bien “the postmodern may offer art as the site of political struggle by its posing of multiple and deconstructing questions”, finalmente “it does not seem able to make the move into political agency” (*Ibid.*: 157).

¿Es posible que, en definitiva, la elección del término “político” por parte de Hutcheon no fuera del todo afortunada?

El posmodernismo, dice la autora, “is not apolitical [...] any more than it is ahistorical” (Hutcheon 1988a: 224). Pero si bien la idea del carácter “ahistórico” del posmodernismo ha sido ampliamente discutida y convincentemente rebatida por la autora, la afirmación de su “politicidad” funciona solo en la medida en que este término se ve despojado de algunas de sus connotaciones más corrientes, pasando en cambio a referir a una dinámica que, en la práctica, se agotaría normalmente en la psique del lector. Y es así como las expectativas que instala (¿innecesariamente?) la recurrencia de verbos como “to uncover”, “to deconstruct”, “to subvert” o “to transgress” pueden resultar frustrantes. Hutcheon, es cierto, llega a sugerir la idea de que una obra como *The Public Burning*, de Coover, tal vez intentase conectarse con el mundo real de la acción política despertando en el lector esa misma conciencia acerca de “the need to question received versions of history” (*Ibid.*: 115). Pero así como Hutcheon no profundiza en el aporte específico que la metaficción historiográfica haría en tal sentido (en comparación con, por ejemplo, géneros discursivos no “literarios”), la radical importancia que su perspectiva atribuye, explícita o implícitamente, a la figura del lector —puesto que todos estos enunciados sobre la “metaficción historiográfica” nos remitirían, de un modo u otro, a “[the] Overt and (political) concern for its reception, for its reader”— contrasta con el hecho de que, a través del libro, el lector no pasa de ser una figura semitrascendental. Por eso es que difícilmente podría esperarse de Hutcheon un examen de las condiciones de recepción concretas de las obras abordadas (con más razón aun cuando se trata de referencias “latinoamericanas”). Lo que la autora nos plantea, en estos aspectos, es casi una petición de principio. Mientras tanto, las sucesivas referencias a la novela de García Márquez no tardan en perderse de vista —cumplido su rol expositivo y argumentativo— y

la exposición de Hutcheon avanza, imperturbable, hacia nuevas elaboraciones conceptuales (o bien revisa otras ya desplegadas).

Pasemos ahora al caso de Puig. La referencia es aquí *El beso de la mujer araña* (1976), obra que Hutcheon definió, sin más, como una “novela posmoderna” (Hutcheon, 1988a: 168)¹⁸. *A Poetics...* contiene varias a la novela de Puig. Éstas nos remiten, a su vez, a algunos de los “tropos conceptuales” que Hutcheon invoca con mayor frecuencia en relación con la metaficción historiográfica como categoría. Esta circunstancia no sorprende en el contexto de su propio discurso, en cuyo marco la referencia a tales o cuales novelas suele confirmar —como lo hemos notado en relación con García Márquez— posiciones críticas que parecen tomadas de antemano.¹⁹ Aun en vista de esta circunstancia, la identificación de una novela como *El beso...* como “metaficción historiográfica” pueda resultar muy llamativa, incluso si se considera que dicho concepto no refiere a una simple variante (o una variante, siquiera) de la novela histórica.²⁰ La inscripción de *El beso...* en este campo terminológico nos remite directamente al modo en que —según comenta Alberto

18 La autora había abordado ya (o bien abordaría) la novela de Puig en textos como “Postmodern Paratextuality...”, “Historiographic Metafiction...” o, ya en una escala mayor, *The politics of Postmodernism*. La consideración de *El beso...* como una obra “posmoderna” se presenta también en otros trabajos críticos de gran envergadura en torno al fenómeno de “lo posmoderno”, como por ejemplo la compilación *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, editada por Johannes Willem Bertens, Hans Bertens y Douwe Fokkema, o *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*, a cargo de Raymond Williams. El mismo Colás consagró un capítulo entero a la novela de Puig en su citado libro *Postmodernity in Latin America*.

19 Parece irónico que, en el prefacio, la autora se manifestase convencida de que “any theorizing must derive from that which it purpots to study” (Hutcheon 1988a: ix).

20 En este sentido, María Cristina Pons ha señalado con gran extrañeza la inclusión de esta novela de Puig en el volumen editado por Daniel Balderston titulado, precisamente, *The Historical Novel in Latin America*. “La ambigüedad que existe en torno al concepto de novela histórica —comenta Pons— es notoria en general” y “no queda muy claro con base a qué parámetros se considera retrospectivamente, por ejemplo, a *Cien años de soledad* como novela histórica” (Pons, 1996: 34).

Giordano— la puesta en relación de la novela de Puig y algunas de las principales propuestas estéticas y teóricas de la posmodernidad habría cumplido un “rol decisivo” en la integración del propio Puig al canon de la literatura latinoamericana (Giordano, 2002: 471). Para el crítico y ensayista argentino, lo único que se resistiría aún a la “definitiva inclusión [de la literatura de Puig] en el dominio de los (nuevos) valores trascendentales” sería “la propia escritura de Puig, su insistencia en suscitar, en el espacio de la narración, el encuentro singular entre una voz en la que lo trivial se transmuta en extraño y la subjetividad de un lector fascinado por esa presencia misteriosa” (*Ídem*). De este modo, Hutcheon señala en primer lugar —contra la idea de que el posmodernismo sería coextensivo con la mercantilización de la vida, según afirmara Eagleton (1985)— cómo Puig “works to combat any aestheticist fetishing of art by *refusing* to bracket exactly what Eagleton wants to see put *back* into art: ‘the referent or the real historical world’” (Hutcheon, 1988a: 19). Acto seguido, y en esos mismos términos, la autora rechaza la idea de que una obra como *Libro de Manuel*, de Cortázar, pueda reducirse a una celebración de lo kitsch. Hutcheon asume con absoluta naturalidad una especie de moral estética que le permite reservar a la “metaficción historiográfica” un espacio (argumentativo, conceptual, empírico) que garantiza la conservación de su potencial crítico positivo en oposición al medio cultural en el cual se inscribe. Hermann Broch escribió que lo kitsch encarnaría el mal en el arte (y no solo para el arte, “sino para todo sistema de valores que no sea un sistema de imitación” (Broch, 2002: 37); traducción mía); sin llegar a tales extremos, *A Poetics...* muestra una especial preocupación por la posibilidad, o incluso el hecho, de que la metaficción historiográfica se vea confundida con una

manifestación más del kitsch posmoderno.²¹ Se pregunta Hutcheon: “Is all art that introduces non-high art forms [...] by definition kitsch?” (Hutcheon, 1988a: 19). Y ella misma se responde: “What Eagleton (like Jameson before him) seems to ignore is the subversive potential of irony, parody, and humor in contesting the universalizing pretensions of ‘serious’ art” (*idem*). Potencial que es, precisamente, el que la autora reconoce en la novela de Puig.

Así también en “Historiographic Metafiction...” destacó Hutcheon cómo las distintas películas narradas por Molina constituyen un pretexto para parodiar el género cinematográfico, y *a fortiori* para politizar lo apolítico (o repolitizar lo propagandístico) “in terms of gender, sexual preference, and ideology” (Hutcheon, 1989b: 27). Como con García Márquez, se trata aquí, una vez más, del reconocimiento de la parodia como “a most popular and effective strategy of [...] ex-centrics —of black, ethnic, gay, and feminist arts— trying to [...] respond, critically and creatively, to the still predominantly white, heterosexual, male culture in which they find themselves” (*Ibíd.*: 35). Y es que, como sugiere la autora, la libertad de los protagonistas de *El beso...* (o más bien la falta de ella) “is literally determined by their sexual and political roles in Argentinian society” (Hutcheon, 1988a: 199): política revolucionaria en Valentín, política sexual en Molina. Pero Hutcheon no muestra intención alguna de desarrollar esa pista apenas insinuada en relación con la coyuntura política, social y cultural de la Argentina de los años setenta. Esto hace pensar en una expresa decisión expositiva y metodológica. Así también en

21 En un pasaje de *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon enfatiza: “I am not referring here to the kind of ahistorical kitsch seen in some New York or Toronto restaurants or at Disneyland; rather, the postmodern parody in the work of Salman Rushdie or Angela Carter or Manuel Puig has become one of the means by which culture deals with both its social concerns and its aesthetic needs —and the two are not unrelated...” (Hutcheon, 1989a: 8).

relación con *Libro de Manuel* se refería Hutcheon —sin trascender, nuevamente, la fugaz alusión— a la concientización ideológica que la obra de Cortázar implicaría a propósito de “the political, social, and linguistic repression in Latin America and [...] the modes of possible resistance” (*Ibid.*: 181). Algo similar se observa en relación con el interés que muestra la autora en torno al vínculo entre subjetividad y lenguaje, tal como se lo plantea en la novela de Puig. Ya en el artículo “Postmodern Paratextuality...” Hutcheon había subrayado el gesto irónico que *El beso...* propondría en relación con el discurso del psicoanálisis al exhibir —a través del cuestionamiento de “the conventionally presumed authority of the footnote form and content”— la irreductibilidad del comportamiento político o sexual de Valentín y de Molina a la jerga y las autoridades de esa disciplina.²² Tiempo después, en *A Poetics...*, Hutcheon señalaría en primer lugar “the frequent switching between first and third person complicates the rooting of subjectivity in language, in that it both inscribes and destabilizes it at the same time” (*Ibid.*: 85). Más tarde, y en ese mismo sentido, la autora muestra cómo *El beso...* expondría la naturaleza problemática “of these designations of speaker and listener (I/you) as revealed through the dialogue format in which one of the male characters refers to himself in the third person and as female” (*Ibid.*: 168). Se descubre —o se produce— aquí la inscripción de la novela de Puig y el pensamiento de Benveniste en una trama discursiva común. A lo largo de todo un párrafo, Hutcheon alterna las citas comentadas de la novela de Puig y referencias a “De la subectivité dans le langage” buscando poner de relieve aquella comunidad a

22 Hutcheon retomará brevemente esta lectura en *The Politics...*, donde alude a “the irony of the novel’s extended paratextual parody in the form of long footnotes full of authenticating psychoanalytic sources of information (which explain nothing of the subjectivity they presume to illuminate...” (Hutcheon, 1989: 112).

través de la yuxtaposición de sus respectivos discursos. Pero mientras que la discusión del pensamiento de Benveniste se extiende a través de varios párrafos, la novela de Puig enseguida se ve dejada de lado. Este gesto nos remite, una vez más, a ese rasgo característico del libro de Hutcheon: la referencia a los contenidos específicos de las obras se produce exclusivamente *a propósito* de un desarrollo conceptual que los trasciende y al cual parecen ajustarse toda vez que la autora considera oportuno citarlos, cumpliendo con esto una función que parecería ser, en última instancia, de carácter eminentemente ilustrativo.

Lo primero que salta a la vista en relación con el abordaje de Puig y García Márquez en *A Poetics...* es, entonces, una paradoja. Si bien Hutcheon insiste sobre la idea de que “historiographic metafiction is always careful to ‘situate’ itself in its discursive context and then uses that situating to problematize the very notion of knowledge” (Hutcheon, 1988a: 185), su propia exposición tiende, paradójicamente, a soslayar esa dimensión contextual. Se genera de este modo la ilusión de un estrato ideal en el cual las distintas obras (concebidas no tanto como objetos empíricos cuanto como premisa crítica) se vincularían entre sí casi sin mediaciones, y donde la función-autor intervendría solo convenientemente depurada de su anclaje referencial.²³ Este efecto es atribuible, en buena medida, al hecho de que la exposición de Hutcheon no se organiza en torno al análisis textual de obras específicas (y mucho menos a partir de una secuencia cronológica). Lo hace, en cambio, en función de un orden

23 Lo que se negocia aquí es, en definitiva, una determinada codificación de aquello que Barthes (auténtico pionero del debate actual sobre ficción e historiografía, tal como lo demuestra en su artículo “El discurso de la historia” [1967]) expresó en términos de una yuxtaposición de dos grandes continentes: “Por un lado el mundo con su profusión de hechos políticos, sociales, económicos, ideológicos; por otro lado la obra, en apariencia solitaria, siempre ambigua porque se presta a la vez a multitud de significados” (1992: 174).

lógico y temático y en torno a temas transversales en relación con los materiales de análisis. Y es que el hecho de que Hutcheon prefiriese no recurrir a análisis textuales más pormenorizados nos hace pensar, en efecto, en una elección expositiva y metodológica que debería comprenderse *en sus propios términos*. Al disponer de esta manera sus materiales de análisis, la autora propone un contrato de lectura en virtud del cual la referencia a tales o a cuales novelas debería considerarse, no tanto como proposiciones cuya veracidad o falsedad se trataría de determinar a partir de su contraste con sus materiales referenciales, sino en términos eminentemente pragmáticos. Y sin embargo, el hecho es que, cuando los comentaristas de Hutcheon focalizan su crítica sobre ese aspecto de su abordaje, desatendiendo de este modo lo que tal vez constituiría el verdadero núcleo de su argumentación, entonces *efectivamente* el “verosímil crítico” que sostiene la exposición de Hutcheon —un verosímil que nos remite, ante todo, a la verosimilitud del mito— comienza a zozobrar. Ahí donde Hutcheon atribuyó a sus “metaficciones historiográficas” —tal vez proyectando sobre ellas, como quiere McHale, “her own anxiety of metanarratives” (1992: 22) —una revulsiva desestabilización de las nociones recibidas en relación con la historia y con la ficción, o una complicación de “the fragile and often unexamined concepts of the historical and the ‘felt’ within the humanist discourses of both history and literature”, o la proclamación de la imposibilidad de “isolate language from discourse or discourse from subjectivity” (Hutcheon 1988a: 168, 194), otros críticos tal vez no reconocerían más que los protocolos y las licencias típicas de la novela histórica clásica, o a lo sumo —según una interpretación sugerida por la narratóloga Monika Fludernik— “simply the updated late-twentieth century version of precisely the same genre (the historical novel) which was meanwhile adapted to twentieth

century conceptualizations of the novel and of the historical” (Fludernik, 1994: 93). Añádase a lo anterior el hecho de que, toda vez que se trata de ilustrar algún punto específico de su argumentación, la autora suele ejemplificarlo a partir de un muy escaso número de obras, a veces una sola, de modo que podemos preguntarnos si aquello que se afirma sobre tal o cual “metaficción historiográfica” podría extrapolarse sin más al resto del corpus o si, por el contrario, las “metaficciones historiográficas” referidas en cada oportunidad guardarían —cuando no se ofrece mayores precisiones al respecto— una pertinencia específica en relación con los problemas teóricos discutidos *en esas instancias concretas* de la exposición.

Entre estas dos alternativas, tendemos a inclinarnos por la primera. Como señala McHale, “It can hardly surprise us [...] to find how often Hutcheon resorts to the rhetoric of the catalogue in marshalling her postmodernist examples, for in a list of titles [...], all the items are functionally interchangeable” (1992: 7).²⁴ Así también Juan-Navarro destaca —aunque su observación sea menos dura que la de McHale— cómo “su lectura de las obras con las que ejemplifica su teoría

24 Sorprende a McHale el hecho de que, si bien Hutcheon habla de “metaficciones *historiográficas*”, algunos de los textos que conforman su corpus (*The Handmaid’s Tale*, de Margaret Atwood; *Ridley Walker*, de Russell Hoban) “are not historical or historiographic at all in any normally accepted sense of these terms, unless we choose to think them (as Hutcheon evidently does) as histories of the future” (McHale 1992: 21), a pesar de lo cual “Hutcheon’s discourse is all but blind to science fiction’s presence in the field of postmodern culture” (*Ibid.*). Aunque digna de atención, esta crítica de McHale podría matizarse en vista del carácter en gran medida *sui generis* de la “metaficción historiográfica” de Hutcheon, considerándose además la función heurística y argumentativa que cumple en su exposición la alusión a tales o a cuales materiales concretos. Por otro lado, cabe señalar que aspecto “historiográfico” de su modelo de ficción nos remite —como señala Van Alphen— más allá del pasado histórico, puesto que se trata también de invocar y parodiar “historical models which have constructed our realities for several centuries” (Van Alphen, 1989: 826), e incluso a la conexión sin más entre “literatura” y “mundo” toda vez que por “historia” Hutcheon parece referirse, sin mayores rodeos (y en contraste con la recalcitrante “autonomía” modernista), “the referent or real historical world” (Eagleton, 1985: 67).

queda a veces limitada a una superficial repetición de los mismos clisés críticos”, mientras que “obras procedentes de tradiciones culturales sumamente dispares son interpretadas dentro de un mismo paradigma socio-cultural” (Juan Navarro, 2002: 233). Y es que —como añadiera, Santiago Colás— “Hutcheon explicitly seeks to counter such ‘totalizing’ impulses on other theories of postmodernism, [but] her very definition of postmodernism seems to preclude the kind of abstracting moves she makes” (Colás, 1994: 4). Ahora bien, si consideramos que *todo* texto crítico entraña, necesariamete, un indefinido conjunto de hiatos argumentativos, metodológicos y conceptuales, entonces, o Hutcheon no logró (o no quiso) conceder a su texto un aparato retórico suficientemente eficaz a la hora de desviar la atención del lector respecto de aquellos márgenes tácitos o axiomáticos, o sus críticos no alcanzaron a comprender los protocolos de lectura que una obra de este tipo parece reclamar. O bien quizás se trate de ambas posibilidades. Lo cierto es que, aun a pesar de sí misma, Hutcheon efectivamente cede a un impulso parecido al del “método sintético” del que Lukács renegara en su citado prefacio de 1962 a *Teoría de la novela*,²⁵ y es en virtud de este elemento cohesivo

25 Dicho método había consistido —comenta el intelectual húngaro— en “elaborar generalizaciones a partir de unas pocas características [...] de una escuela, un período, etcétera y luego proceder por deducción al análisis del fenómeno individual” (Lukács, 2010: 7). Y sin embargo, las investigaciones de un autor como White podrían llevarnos a pensar que este tipo de dinámica constituiría, en última instancia, una especie de inevitable *a priori* historiográfico. El ideal de que lo histórico es lo opuesto de lo mítico funcionaba, para Frye, sólo en la medida en que se sostenga la contraposición entre la “falacia poética” en que habrían incurrido autores como Hegel, Marx, Nietzsche o Spengler, por un lado, y un trabajo de tipo inductivo, por el otro. De ahí la idea de que el historiador no trabaja desde una forma unificadora, como el poeta, sino *hacia* ella. Frente a esta distinción (que Ricoeur consideró el “colmo de la ironía” en la recuperación whiteana de Frye [Ricoeur, 2004: 271] y que Doležel [2010] apoyó implícitamente al distinguir la historiografía como actividad noética de la ficción como actividad *poiética*), White respondió notando cómo el ideal invocado por Frye, imperante desde los antiguos griegos, presupondría una oposición entre

que su exposición manifiesta algo del orden del *bricolage*. En este sentido, la importancia de las interpretaciones que la autora ofrece de sus materiales literarios pasaría a radicar, ya no tanto en su valor de verdad (aunque la autora posiblemente lo pretendiese: no podemos saberlo), sino más bien en su *funcionalidad* —es decir, en el aprovechamiento de su “eficacia relativa”— (Derrida, 1989: 390, 391), a la hora de ponerse en juego la construcción de una categoría central con fuertes visos de apriorismo, categoría que tal vez constituya el aporte más interesante del texto, y que no es otra que la propia noción de “metaficción historiográfica”.²⁶ Puede decirse entonces que la referencia a tales o cuales “metaficciones historiográficas” concretas cumple, en el texto de Hutcheon, una función que es ante todo heurística y a la vez polémica y por ende en gran medida independiente de que compartamos (o no) las afirmaciones que la autora formula en relación con aquellos materiales específicos. De ser así,

mito e historia tan problemática como venerable (White, 1985: 83). Según White, es el historiador quien prefigura su propio “campo histórico” [“*historical field*”], quien lo constituye como objeto de percepción mental, antes de volcar sobre él un determinado aparato conceptual. El mismo Doležel explica cómo, para White, “the narration of the past is preceded by a hidden ‘precognitive and precritical’ figuration”, acto poético (o más bien poético) en que el historiador “both creates his object of analysis and predetermines the modality of the conceptual strategies he will use to explain it” (Doležel, 2010: 20-21).

- 26 Decimos “*particularmente ostensible*” ya que, siguiendo a Derrida, bien podríamos admitir que “Si se llama ‘bricolage’ a la necesidad de tomar prestados los propios conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que todo discurso es ‘bricoleur’”, descomponiéndose así la diferencia dentro de la que la propia noción de ‘bricolage’ adquiriría sentido” (Derrida, 1989: 391). Más específicamente, Hayden White ha notado cómo, en el contexto actual de superespecialización del trabajo académico, los investigadores, “in order to enable research in any field of humanistic studies, must presuppose that at least one other field of study or discipline is [...] effectively free of the kind of epistemological and methodological disputes that agitate their own area of inquiry” (White, 2010: 277). En el caso de Hutcheon, esta circunstancia se traslada por analogía a la tensión entre los intereses fundamentalmente macrohistóricos de la autora y aquellos ámbitos de crítica e investigación especializados (en relación con en tales o cuales autores, áreas geográficas y/o problemáticas varias) en cuyos campos de especialización ella misma incursiona.

no se trataría ya tanto de preguntarse por la forma —que McHale consideró sospechosamente ideal— (1992: 20), en que el modelo de “metaficción historiográfica” se ajustaría a los materiales abordados (o, a la inversa, de la adecuación de la interpretación de éstos a dicho modelo). Sí se trataría de reconocer la manera en que la autora desarrolla y *hace funcionar* el concepto en cuestión en el marco de su exposición, disponiendo tramas léxicas y onomásticas, reconfigurando cartografías de análisis, iluminando todo un campo fenoménico cuyos ecos críticos, teóricos y editoriales resuenan todavía hoy, cuando el escepticismo sobre los clichés del “posmodernismo” se ha vuelto, él mismo, un lugar común.

4. ¿Hacia una nueva cartografía?

*When religion became myth, we needed history.
When history becomes myth, all but the most diehard post-
Marxist materialists seem to turn to negative theology.*
Amy J. Elias (2005: 160)

En 2002 se publicó “Postmodern Afterthoughts”, un breve ensayo que Hutcheon compuso a la vista de un posmodernismo ya completamente institucionalizado, identificable con un corpus más o menos concreto de textos canónicos, de antologías, de manuales y de *readers*, de diccionarios y de historias. Un posmodernismo del que “Perhaps we should just say: it’s over” (Hutcheon, 2002: 5). Categorías histórico-literarias como “modernismo” o “posmodernismo” no serían, después de todo, más que simples rótulos, “heuristic labels that we create in our attempt to chart cultural change and continuity” (*Ibid.*: 11). Esta declaración suena particularmente melancólica en boca de una autora que tanto contribuiría a conferir al “posmodernismo” el espesor de una

realidad sobre la que se puede hablar, investigar y polemizar. Pero también es cierto que otros autores han continuado reproduciendo aquella terminología de discusión y de análisis, circunstancia que, sin necesariamente desmentirla, parece sin embargo contrastar con la crepuscular imagen evocada por la crítica canadiense.²⁷ Según Hutcheon, las transformaciones que ha sufrido (y sigue sufriendo) nuestra experiencia del lenguaje y de la vida en sociedad por obra de la tecnología electrónica y la globalización no estarían señalando, para mucho, más que “further manifestations of postmodernity” (Hutcheon, 2002: 10). Pero enseguida se pregunta: “But what if we considered these as the first signs of what has come after the postmodern? [...] What if postmodern parody was merely the preparatory step to a ‘Net’ aesthetic, utopianly defined as a ‘non-linear, multivocal, open, nonhierarchical aesthetic involving active encounters?’ ” (Hutcheon, 2002: 10). Una pregunta similar parece haberse formulado Amy Elias en su citado trabajo *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, publicado un año antes que “Postmodern Afterthoughts”. Elias —quien se desempeña actualmente como profesora en la Universidad de Tennessee— se ha reconocido en deuda con el pensamiento de Hutcheon y de Hayden White, de cuya obra ofrece abundantes referencias a través del libro.²⁸ Elias

27 Consideremos el reciente surgimiento (o, con mayor frecuencia, el *revival*) de fenómenos teórico-literarios —vinculados a veces con fallidas operaciones de marketing— tales como el transrealismo, el *slipstream*, el *New Weird* o las llamadas “literatura intersticial” o “*post-genre fiction*”. En última instancia, lo que permanece invariable en unos y otros casos es la idea de un derrumbamiento de todo un sistema de fronteras (ante todo, aquella entre la “alta” y la “baja” cultura) como una dominante cultural típicamente posmoderna, mientras que para el modernismo se habría tratado —siempre según estos esquemas más o menos míticos— de un rasgo meramente secundario (cfr. Jameson, 1998).

28 En su introducción a un número de *Rethinking History*, White se remitiría, a su turno, a las ideas expuestas por Elias en su ensayo “Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History” (2005), publicado en ese mismo número de la revista. White comienza repasando peda-

ha propuesto la categoría de “metahistorical romance” con el fin de caracterizar un tipo de ficción definible como “posmoderna”, proponiendo de este modo una revisión y una actualización del modelo de “metaficción historiográfica” a la luz de la experiencia del más reciente período de entresiglos.²⁹ En parcial concordancia con White, Elias ha identificado la imaginación histórica posmoderna con una conciencia post-traumática “that redefines positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached in attempts to understand human origins and the meaning of lived existence” (Elias, 2001: xviii). Y, a diferencia de Hutcheon, Elias sí pudo integrar en el marco de su argumentación la consideración de la emergencia de “a new form of linear logic, one that incorporates planar metaphors and encourages paratactically rather than linearly” (Elias, 2001: 145).

De esta manera, el fenómeno de Internet se vuelve legible a partir de la terminología consagrada por el “debate posmoderno”: es decir, como transfiguración —y quizás como expresión última— de aquel tropo conceptual, en auge durante las últimas décadas del siglo XX, que postula una conexión directa entre el posmodernismo y “new ways of cognitively merging time and space” (Elias, 2001: 114). Elias ha trabajado bajo la inspiración del concepto de *lo sublime histórico*, “a phrase that combines the territories of Kantian

gógicamente algunos de los referentes teóricos y de las problemáticas generales que atraviesan su propia obra para después abordar el comentario de los diferentes artículos, incluyendo el de Elias. White aprovecha la oportunidad para denunciar, una vez más, una historiografía que considera atravesada por “epistemically pinched, ideologically sterile, and superannuated notions of objectivity” (2005: 152); una historiografía que, al aislarse a sí misma de los recursos de la *poiesis* y la escritura artística, “[it] also severed its ties to what was most creative in the real sciences it sought half-heartedly to emulate” (*Ibid.*).

29 Para un breve estudio comparado de los conceptos de “metaficción historiográfica” y “romance metahistórico”, (cfr. McHale, 2003).

aesthetics and post-Annales historiography” (Elias, 2001: xviii).³⁰ El gran relato del fin de los metarrelatos (es decir, aquel que narra el fracaso de la religión, de la metafísica, de la ciencia, y finalmente de la historia misma: fracaso, pues, en encontrar significado “in things and processes external to consciousness” [White, 2005: 152]), ese relato, tal vez encierre “the secret to how and why this quest was mistaken” (*Ibid.*). Incluso cuando “los posmodernos” puedan mostrarse científicamente irónicos en cuanto a la posibilidad efectiva de alcanzar ese horizonte de conocimiento, *incluso* en ese caso no podrían dejar de reconocer que *necesitamos* ese significado, aunque sostengamos racionalmente su inexistencia. Lo sublime histórico se define a partir de esta paradoja, cuyas variantes encontramos tanto en el libro de Hutcheon como en los textos de Elias y de White.³¹ Paradoja que contrasta con el proceso de “des-sublimación” y de “domesticación” que habría sufrido la historia desde la constitución

30 En su *Crítica del juicio*, Kant había concebido lo bello y lo sublime ya no en función de ciertas “ideas” referidas a los objetos que respectivamente los suscitarían (hecho especialmente patente en lo sublime kantiano, sobre todo en cuanto se pierde el objeto) y/o de la psicología de los sujetos (expresable sólo a través de un discurso entre clínico y poético), sino a partir del estado que las facultades exhiben en ambos casos y de los modos de predicación que en éstos se definen. De dicha relación derivaba el tipo de placer (positivo o negativo, respectivamente) que Kant distinguía en cada caso: de la concordancia entre imaginación y entendimiento, en lo bello y de la discordancia entre imaginación y razón, en lo sublime. Bello era así, para Kant, “lo que en el mero juicio (no, pues, por medio de la sensación del sentido, según un concepto del entendimiento) place [por ello mismo, sin interés]”; *sublime*, “lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos” (cfr. “Nota general” en “Analítica de lo sublime”). Y si, en el primer caso, Kant todavía hacía referencia a la *forma* del objeto (el cual parecía, así, “determinado de antemano para nuestro Juicio”) (§ 23), en lo sublime no habría siquiera realmente un “objeto”. La forma se desvanece, el círculo reflexivo se estrecha y la imaginación —aun siendo capaz de una *aprehensión* ilimitada, al tratarse de una sucesión de partes limitadas— tambalea ante su incapacidad de *comprender* lo infinito.

31 Para White, ya hacia mediados del siglo xix se habría producido un desplazamiento prácticamente universal de las concepciones “románticas” y “cómicas” de la historia en beneficio de una perspectiva irónica, restablecida ahora “as the dominant mode of thought and expression” (White, 1975: 220).

de la historiografía como disciplina con pretensiones científicas en el siglo XIX.³² Ante el caos terrible, “sublime”, de los datos de la historia (caos de ese museo imaginario que Google actualizaría hoy de una forma tan patente como monstruosa), autores como Ranke o Marx habrían intentado, más allá de sus diferencias, disponer igualmente su material bajo el signo de lo bello, buscando discernir a partir del mismo un orden inteligible, pretendiendo que éste, de algún modo, siempre se había encontrado allí: afán de totalidad que el “cronotopo” whiteano (cfr. White, 2011: 415-428), antes que reprimirlo, acaso contribuiría a *sublimar* (ahora, en un sentido freudiano) de manera productiva y políticamente determinante. Los posmodernos escribe Elias, no *conocen* la historia: la *desean*.

Frente al vértigo que acecha a todo investigador apenas ingresa en la web (o el que le inspira el simple hecho de poder hacerlo) se insinúa un nuevo “arte de la tópica” capaz de orientarnos “in the age of digitalized archives”, de darnos la posibilidad de decir ahí donde todo parece dicho (White, 2005: 151). Ante este panorama (concebido como expresión paroxística, y acaso definitiva, de la figura del museo imaginario), todo parecería remitirse, en última instancia, al problema de la finitud —o de la *virtual* infinitud, si se adopta el tiempo de la vida humana como parámetro— de las combinaciones posibles de lo ya existente.³³ No sería cierto,

32 Es en este sentido que —según afirma Herman Paul— White “lamented how history, enjoying a status comparable to nature in the eighteenth century and theology in the Middle Ages, had been granted the power to define the real, thereby excluding everything [...] that did not fit the narrative mode favored by historians of the time” (Paul, 2013: s/p).

33 Resulta curioso cómo, para un autor como Groys, es precisamente la fijación de los “valores antiguos” como archivo de una cultura a través de una “técnica” y de una “civilización” —de manera que “la identidad de la tradición está protegida por instituciones y medios y es accesible a todos”, no requiriendo ya una actualización constante que garantice su vigencia— lo que habría permitido el surgimiento del concepto de “lo nuevo” como valor típicamente moderno (Groys, 2005: 31, 2). No se buscaría ya, pues, consejo en el pasado, sino en un futuro ya planificado. De ahí la

entonces, que “los posmodernos” sencillamente estén “‘against’ history, objectivity, rules, methods and son on” (White, 2005: 152). Afirmar la “sublimidad” de la historia —abrazar el giro *posmoderno* de esta última— no se corresponde, ni para Elias ni para White, con la pasiva resignación de un escepticismo nostálgico y radical. Se trata, antes bien, de traer a la conciencia esa “ongoing negotiation with the chaos of history that continually reaches toward completion and fulfillment, toward final knowledge, and is continually thrown back from the barrier of language and culture” (citado en White, 2005: 175). Así también Hutcheon, lejos de la proclamación de un constructivismo radical, escribió que la referencia posmoderna diferiría de la referencia modernista “in its overt acknowledgement of the *existent*, if relative inaccessibility, of the past real (except through discourse)” (Hutcheon, 1988a: 146), así como también de la realista al afirmar “that relative *inaccessibility* of any reality that might exist objectively and prior to our knowledge of it” (*Ibid.*). De ahí que tampoco se trate, para Hutcheon, del triunfo sin más de la hiperrealidad de los simulacros (cfr. Baudrillard 1994): “Postmodern art merely foregrounds the fact that we can know the real, especially the past real, only through signs, and that is not the same as a wholesale substitution” (Hutcheon, 1988a: 230). Y, en su ensayo “A Postmodern Problematics”, la autora insistiría: “We are not witnessing what Baudrillard sees as a degeneration into the hiperreal without origin or reality, but a questioning of what ‘real’ can mean and of how we can now it” (*Ibid.*: 3).

adscripción a un régimen temporal vinculado a la imaginación utópica, aun cuando esta concepción de “lo nuevo” requiera —paradójicamente— sostener la conmensurabilidad de las distintas etapas históricas: de lo contrario, se trataría de una novedad despojada de su valor como tal, mera yuxtaposición de una infinidad de instancias sucesivas. Esta circunstancia se traduciría en un conservadurismo extremo toda vez que la historia se cree consumada: no podemos olvidar la figuración de la propia “posmodernidad” como advenimiento —esta vez sí— del fin de la historia.

Transcurridos más de diez años desde la publicación de aquellos textos fundacionales, la perspectiva de la autora no era ya —¿desde luego?— la misma. Lo posmoderno, nos decía ahora Hutcheon, ya era cosa del pasado, y en el nuevo siglo no subsistirían, a lo sumo, más que “some of its discursive strategies and most of its ideological critique” (Hutcheon, 2002: 11). Pero nada sería más injusto que reducir *A Poetics...* a un documento de interés puramente histórico, aunque este interés sin duda exista. Tampoco se trata de caer en esa mirada que se complace en señalar —con una mezcla de admiración e indulgencia— los méritos relativos, pero también los vicios metodológicos y las ingenuidades, de textos reconocidos por su gran valor fundacional antes que por la vigencia de sus propuestas. Por el contrario, el trabajo de Hutcheon parece haber perdido muy poco de su capacidad de interpelación y de su fuerza como inspiración crítico-teórica: podemos criticarlo, pero difícilmente soslayarlo. De ahí la necesidad de valorarlo en función del verosímil que, a fin de cuentas, mejor parece corresponderle: el de una obra que explota la potencia de *lo mítico* (incluso a pesar de la propia Hutcheon, pero en todo caso nutriéndose de los efectos de verdad que la vasta erudición de la autora le confiere) como clave de inteligibilidad de la historia, y al mismo tiempo, como vía de apertura hacia nuevos horizontes de investigación. Después de todo, ¿cuánto habría de ficcionalidad no asumida en los discursos de la crítica académica en general? ¿Haría falta reconocer, una vez más, el zócalo mítico sobre el que se sustenta la palabra crítica, siendo ella misma un agente mitopoético (tal vez incluso, como quería Genette [1966], de manera específica en relación con los discursos de otras disciplinas)? Tal vez la fuerza de la mitopoiesis historiográfica adquiera mayor relevancia que nunca en el contexto de lo que, promediando ya la

segunda década del nuevo milenio, se nos presenta como un auténtico paroxismo de la nivelación de los materiales de la cultura, ya no (o ya no solo) en términos de su común sujeción al fetichismo de la mercancía, sino también de su infinita fragmentación y de su disolución en la *sublime* y abrumadora nebulosa del espacio hipertextual. Un contexto cuyo peso nos fuerza cotidianamente a reactualizar —en sentidos que van desde lo académico y lo epistemológico hasta lo político y lo legal— la idea de un tipo de escritura que sea finalmente capaz de trascender todas esas distinciones que White enumeró en su ensayo “Postmodernism and Textual Anxieties” (1999): es decir, aquellas entre los acontecimientos y su representación en el discurso, entre documentos y textos literarios, entre estos últimos y sus contextos sociales, entre el lenguaje literal y el figurado, entre el referente de un discurso y su tema, entre hecho y ficción, entre historia y literatura.

Bibliografía

- Anderson, Perry. (2002). *The Origins of Postmodernity*. New York, Verso.
- Auerbach, Erich. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Barth, John. (1984). “The Literature of Replenishment” en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London, The Johns Hopkins University Press.
- Barthes, Roland. (1992). “¿Historia o literatura?” en *Sobre Racine*, pp. 174-194., trad. Jaime Moreno Villarreal. México D. F., Siglo XXI.
- _____. (2009). “El discurso de la historia” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, pp. 191-211, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós.
- Baudrillard, Jean. (1994). *Simulacra and Simulation*. Trad. Sheila Faria Glaser. Michigan, The University of Michigan.

- Bernheimer, Charles. (1974). "Linguistic Realism in Flaubert's "Bouvard et Pécuchet"" en *Novel: A forum on Fiction*, vol. 7, núm. 2, (Winter, 1974), pp. 143-158. En línea: DOI: 10.2307/1345094 .Durham, Duke University press.
- Bertens, Johannes Willem et al. (eds.). (1997). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Amsterdam, John Benjamins.
- Bourget, Paul.(1886). *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*. Paris, Alphonse Lemerre.
- Broch, Hermann. (2002). "Evil in the Value-System of Art", en Hermann Broch, John Hargraves (ed.). *Geist and Zeitgeist: Six Essays by Hermann Broch*, pp. 3-39. New York, Counterpoint.
- Broderick, Damien. (2000). *Transrealist Fiction. Writing in the Slipstream of Science*. Westport, Greenwood Press.
- Bürger, Peter. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Manchester, Manchester University Press.
- Calabrese, Omar. (1987). *La era neobarroca*. Trad. Anna Giordano. Madrid, Cátedra.
- Călinescu, Matei. (1987). *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Duke University Press.
- Casullo, Nicolás. (2004). "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema), en Nicolás Casullo (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. Buenos Aires, Retórica.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (ed.). (1992). *García Márquez. Testimonios sobre su vida/ Ensayos sobre su obra*. Bogotá, Siglo del Hombre.
- Collingwood, R. G. (1952). *Idea de la historia*. Trad. Edmundo O'Gorman y Jorge Hernández Campos. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Danto, Arthur C. (2006). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Buenos Aires, Paidós.
- Derrida, Jacques. (1967). "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines" en *L'Écriture et la différence*, pp. 409-428. París, Du Seuil.
- Doležal, Lubomír. (2010). *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

- Domínguez, Mignon. (1996). *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires, Corregidor.
- Duvall, John N. (2002). *Productive Postmodernism. Consuming Histories and Cultural Studies*, pp. 1-22. Epílogo de Linda Hutcheon. Albany, State University of New York Press.
- Eagleton, Terry. (1985). "Capitalism, Modernism and Postmodernism", *New Left Review* núm.152, July-August, pp. 60-73. Londres.
- _____. (1986). "Capitalism, Modernism and Postmodernism", en *Against the Grain. Essays 1975-1985*, pp. 131-147. Londres, New York, Verso
- _____. (2005). *Después de la teoría*. Trad. Ricardo García Pérez. Barcelona, Debate.
- Eco, Umberto. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.
- Elias, Amy J.(2001). *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2005). "Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History", en *Rethinking History vol. 9, núm.. 2-3*, June-September, pp. 159-172. En línea: DOI: 10.1080/13642520500149103. (Fecha de consulta: agosto 2015).
- Eliot, T. S. (1944). "Shakespeare y el estoicismo de Séneca" en *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión, tomo I*. Buenos Aires, Emecé.
- Fiedler, Leslie. (1975). "Cross the Border — Close the Gap: Postmodernism", en Marcus Cunliffe (ed.). *American Literature Since 1900*, pp. 344-366. Londres, Sphere Books.
- Fludernik, Monika. (1994). "History and Metafiction: Experimentality, Causality, and Myth", en Bernd Engler, Kurt Müller (eds.). *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*, pp. 81-101. Beiträge zur Englischen Und Amerikanischen Literatur, vol. 13. Paderborn, Ferdinand Schöningh.
- Gadamer, Hans-Georg. (2004). "Poema y diálogo" en *Poema y diálogo*, pp. 142-155. Trad. Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona, Gedisa.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.

- Genette, Gérard. (1966). "Structuralisme et critique littéraire" en *Figures I*, pp. 145-170. París, Du Seuil.
- Giordano, Alberto. (2002). "Una literatura fuera de la literatura", en Manuel Puig. *El beso de la mujer araña*, pp. 463-471. Ed. crítica y coordinación: José Amícola y Jorge Panesi. Unesco.
- Groys, Boris. (2005). "Lo nuevo entre el pasado y el futuro" en *Sobre lo nuevo*. Valencia, Pre-Textos.
- Hassan, Ihab. (1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison, University of Wisconsin Press.
- _____. (1987). "Toward a Concept of Postmodernism", en *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, Ohio State University Press. En línea: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf>.
- Hjartarson, Paul. (1991). "'Postmodern Paradoxes'. Review of The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction, by Linda Hutcheon", *Canadian Literature*, núm. 128, p. 179.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. (2000). *Narrativas híbridas: parodia y postmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid, Verbum.
- Hutcheon, Linda. (1978). "The 'Real World(s)' of Fiction: The French Lieutenant's Woman". *English Studies in Canada* vol. 4 núm. 1, pp. 81-94. London (Ontario), English Studies in Canada.
- _____. (1980). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- _____. (1984). "Canadian Historiographic Metafiction". *Essays on Canadian Writing* núm. 30, pp. 228-238. Toronto, York University.
- _____. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York, Methuen.
- _____. (1986). "Postmodern Paratextuality and History". *Texte-revue de critique et de théorie littéraire* núm. 5-6, pp. 301-312.
- _____. (1988a). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.
- _____. (1988b). "A Postmodern Problematics". en Robert Merrill (Ed.) *Ethics/Aesthetics: Postmodern Positions*, pp. 1-10. Washington D.C., Maisonneuve Press.

- _____. (1988c). "The Postmodern Problematizing of History". *English Studies in Canada*, vol. 14 núm. 4, pp. 365-382. London (Ontario), English Studies in Canada.
- _____. (1988d). *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto, New York, Oxford; Oxford University Press.
- _____. (1989a). *The Politics of Postmodernism*. Londres, New York; Routledge.
- _____. (1989b). "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History" en Patrick O' Donnell y Robert Con Davis (Eds.) *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1993). "Beginning to Theorize Postmodernism", en Joseph Natoli, Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern Reader*, pp. 243-272. Albany, State University of New York Press.
- _____. (1997). "Postmodern Provocation: History and 'Graphic' Literature". *La Torre, tercera época, año 2*, núm. 4-5, pp. 299-308. Puerto Rico, *Revista de la Universidad de Puerto Rico*.
- _____. (1998). "Interventionist Literary Histories: Nostalgic, Pragmatic, or Utopian?", en *Modern Language Quarterly*, núm. 59, pp. 401-417. Durham, Duke University Press.
- _____. (2002). "Postmodern Afterthoughts". *Wascona Review of Contemporary Poetry and Short Fiction*, vol. 37 núm. 1, pp. 5-12. Regina, University of Regina,
- _____. (2013). "Preface to the 2013 Reissue of Narcissistic Narrative", en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, pp. ix-xii. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- Hutcheon Linda y Mario J. Valdés. (1996). "Collaborative Historiography: A Comparative Literary History of Latin America", *Occasional Paper*, vol. 35, pp. 1-15. New York, American Council of Learned Societies.
- Hutcheon Linda y Mario J. Valdés. (1995). "Rethinking Literary History - Comparatively". New York, American Council of Learned Societies.
- Huyssen, Andreas. (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington, Indiana University Press.
- _____. (2003). "Alto/bajo en un campo expandido", en *Revista Ziguat*. Año 4, núm. 4, noviembre de 2003, pp. 62-74. Buenos Aires, Carrera de Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales), Universidad de Buenos Aires.
- Jameson, Fredric. (1984). "Postmodernism, Or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review* núm. 146, pp. 53-92. Londres.
- _____. (1991). *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke University Press.

- _____. (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. Londres/ New York, Verso.
- _____. (2007). "Joyce or Proust?", en *The Modernist Papers*, pp. 170-203. New York, Verso
- Jauss, Hans-Robert. (1995). *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor.
- Jencks, Charles. (1992). *The Post-Modern Reader*. Londres, Academy Editions.
- Jitrik, Noé. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- Juan-Navarro, Santiago. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia, Universitat de València.
- Kant, Immanuel. (2007). *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Trad. Manuel G. Morente. México D.F., Porrúa.
- Kohut, Karl. (1997). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt, Madrid; Vervuert.
- Koselleck, Reinhart. (2004). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. New York, Columbia University Press.
- Krauss, Rosalind E. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts, MIT Press.
- Kroker, Arthur y David Cook. (1986). *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. Montreal, New World Perspectives.
- LaCapra, Dominick. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Trad. Elena Marengo. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lentricchia, Frank. (1980). *After the New Criticism*. Chicago, University of Chicago Press.
- Lukács, György. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires, Godot.
- Lyotard, Jean- François. (1993). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Barcelona, Planeta De Agostini.

- MacDonald, Dwight. (2011). *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*. New York, New York Review Books..
- Maradei, Guadalupe. (2009). "Periodizaciones de la literatura argentina post-dictadura y concepciones de la historicidad". Trabajo presentado en el VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. En línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3566/ev.3566.pdf. (Consulta: agosto 2015).
- McCaffery, Larry. (1986). *Postmodernist Fiction: A Bio-bibliographical Guide*. New York, Greenwood Press.
- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*. Londres, New York; Methuen.
- _____. (1991). "Review: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* / Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*". *Poetics Today*, vol. 12, núm. 1 (Spring 1991), pp. 192-193. Durham, Duke University Press.
- _____. (1992). "Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives", en *Diacritics*, vol. 22, núm. 1 (Spring, 1992), pp. 17-33. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2003). "History Itself? Or, the Romance of Postmodernism", en *Contemporary Literature*, vol. 44, núm. 1 (Spring, 2003), pp. 151-161. Madison, University of Wisconsin Press.
- Menton, Seymour. (2010). *Latin America's New Historical Novel*. Austin, University of Texas Press.
- Newman, Charles. (1985). *The Post-Modern Aura: The Act of fiction in an Age of Inflation*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1985.
- Nietzsche, Friedrich. (2007). *Humano, demasiado humano, vol.1*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal.
- Paul, Herman. (2013). *Hayden White*. Nueva Jersey, John Wiley & Sons.
- Perloff, Marjorie. (1995). "'Literature' in the Expanded Field" en Charles Bernheimer (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, pp. 175-186. Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Perkowska, Magdalena. (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana.

- Poblete, Juan. (1995). "Homogeneización y heterogeneización en el debate sobre la modernidad y la Pos/modernidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, pp. 115-130. Lima, Berkeley.
- Potolsky, Matthew. (1999). "Pale Imitations. Walter Pater's Decadent Historiography", en Liz Constable, Dennis Denisoff, Matthew Potolsky (eds.). *Perennial Decay: On the Aesthetics and Politics of Decadence*, pp. 235-253. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Pons, María Cristina. (1996). *Memorias del olvido: del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*. México D. F., Siglo XXI.
- Praz, Mario. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona, El Acanalado.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI, 2004.
- Rincón, Carlos. (1993). "The Peripheral Center of Postmodernism: On Borges, García Márquez, and Alterity", en *boundary 2*, vol. 2, núm. 3, "The Postmodernism Debate in Latin America (Otoño)", pp. 162-179."
- Ryan, Marie-Laure.(2000). *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore – Londres, The Johns Hopkins University Press.
- Schwarzböck, Silvia. (2014). "La inexistencia del postmodernismo", en Hutcheon, Linda, *Una poética del postmodernismo*, pp. 9-24. Prólogo de Silvia Schwarzböck. Trad. Agustina Salvaggio. Buenos Aires, Prometeo.
- Stacey, Robert David (ed.). (2010). *Re: Reading the Postmodern. Canadian Literature and Criticism After Modernism*. Ottawa, University of Ottawa Press.
- Sterling, Bruce. (1989). "CATSCAN 5: Slipstream" en *SF Eye* núm.5, July. Washington D.C., "Til You Go Blind Cooperative.
- Nünning, Vera. (2005). "Changes in the Representation of Men and Women in the Second Half of the Eighteenth Century", en Schlaeger, Jürgen (ed.). *Metamorphosis — Structures of Cultural Transformations*, pp. 183-207. Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Van Alphen, Ernst. (1989). "The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism", en *Poetics Today*, vol. 10, núm. 4 (Invierno, 1989), pp. 819-839. DOI: 10.2307/1772812 Durham, Duke University Press.

- Wellek, René. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas, de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela
- White, Hayden. (1975). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1985). "The Historical Text as Literary Artifact", en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, pp. 81-100. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (1987). "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation" en *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, pp. 58-82. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2000). "Historical Emplotment and the Problem of Truth in Historical Representation" en *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, pp. 27-42. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- _____. (2006). "Historical Discourse and Literary Writing", en Kuisma Korhonen (ed.). *Tropes for the Past: Hayden White and the History/literature Debate*, pp. 25-33. New York, Rodopi.
- _____. (2011). *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría 1957-2007*, pp. 415-428. Trad. María Julia de Ruschi. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- _____. (2005). "Introduction: Historical Fiction, Fictional History, and Historical Reality", en *Rethinking History*, vol. 9, núm. 2-3, June/September, pp. 147-157.
- Williams, Raymond. (2012). *The Columbia Guide to the Latin American Novel Since 1945*. New York, Columbia University Press.
- Wright Mills, Charles. (2000). *La imaginación sociológica*. Trad. Florentino M. Torner. Madrid, Fondo de Cultura Económica.