



¿FICCIONES BARROCAS O METAFICCIONES? COINCIDENCIAS Y LÍMITES ENTRE CONCEPTOS PARA PENSAR LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Baroque Fictions or Metafictions? Coincidences and Boundaries Between Concepts to Think About Latin American Narratives

Andrea Torres Perdigón¹  

¹ Pontificia Universidad Javeriana, COLOMBIA

RESUMEN

Ligado al Siglo de Oro, a la tradición hispánica y a la colonización de América, el barroco operó como una categoría conceptual robusta para analizar prácticas artísticas y literarias a finales del siglo XX. De manera más reciente, Carlos Gamerro busca crear una distinción entre una escritura barroca y lo que llama “ficciones barrocas”: la primera responde a esos rasgos en las frases, mientras que la segunda lo hace a estructuras narrativas. Sin embargo, esa relación entre planos ficcionales y referenciales, la construcción de planos especulares, las tensiones entre signo y referente o arte y vida son características atribuidas a otra categoría conceptual que ganó fama en los años 80 y 90 y que hoy parece ya haber entrado al vocabulario teórico literario: la metaficción. Se trata de un concepto ligado a la literatura moderna y a procedimientos que exacerban y revelan el carácter artificial de las ficciones literarias, para poner en cuestión también lo que se considera real o ficticio. Este artículo busca explorar cómo se da la tensión entre estas dos categorías, cuál es la vigencia o relevancia de mantenerlas para los estudios literarios hoy y qué distancia crítica podemos tomar de ambas en un panorama literario y crítico contemporáneo.

Palabras clave: barroco; ficciones barrocas; metaficción; Carlos Gamerro; Linda Hutcheon.

ABSTRACT

Linked to the Spanish Golden Age, to the Hispanic tradition and the America’s colonization, baroque was a solid conceptual category to analyze artistic and literary practices by the end of the 20th Century. More recently, Carlos Gamerro tries to create a distinction between a baroque writing and what he calls “baroque fictions”: the former responds to some characteristics on the phrasal level, and the latter refers to narrative structures. However, this link between fictional and referential levels, the construction of mirrored levels, and the tensions between sign and reference or art and life are features related to another conceptual category well known in the 80’s and 90’s and that seems to have entered today into the literary theory vocabulary: metafiction. It is a concept related to modern literature and procedures that exhibit or reveal the artificial nature of literary fictions, to question what we consider real or fictive. This article explores how is the tension between these two categories, how relevant they are today in literary studies and what critical distance can we establish in front of them in our contemporary literary and critical context.

Keywords: baroque, baroque fictions; metafiction; Carlos Gamerro; Linda Hutcheon.

Fecha de Recepción	2023-03-14
Fecha de Evaluación	2023-05-23
Fecha de Aceptación	2023-08-24

INTRODUCCIÓN

Quienes nos interesamos por la teoría y la crítica literaria nos encontramos con frecuencia con tensiones entre conceptos y fenómenos textuales provenientes de múltiples tradiciones. De estas tensiones emergen explicaciones que alimentan las lecturas de los textos literarios de maneras diversas, puesto que dirigen el foco de atención hacia unos aspectos y omiten otros. En los mejores casos, las tensiones muestran lecturas enriquecedoras que aclaran opacidades o generan sentidos impensados para los lectores; en ocasiones, incluso, estas tensiones muestran la incomunicabilidad de ciertos manejos literarios y el valor que esto puede tener en sociedades contemporáneas en las que se piensa que todo es y debe ser comunicable de manera diáfana y eficiente; en otros casos, quizá más frecuentes y escolares, el comentario crítico se limita a reiterar, por medio de análisis rigurosos, lo que la lectura de cierta época permite con su aparato conceptual.

En el caso de la crítica latinoamericanista, hay también lecturas que revelan u omiten determinados conceptos para explicar y describir prácticas literarias. Según la orientación teórica de los autores, es posible encontrar textos críticos herederos de la tradición filológica más decimonónica y erudita —con abundante comentario de los textos y del aparato crítico— así como la reivindicación de enunciados explícitos de carácter político, social o identitario, en una tradición más cercana a los estudios culturales —en la que al análisis textual está quizá menos presente—. En el medio, tenemos una gama amplia y rica que va desde enfoques de género, ecocríticos o decoloniales hasta otros estudios temáticos que tratan asuntos clásicos u otros más bien inusuales en la tradición clásica de Occidente (como el cuerpo, la sexualidad, lo humano y lo no humano, por ejemplo).

En esta gama de aproximaciones críticas del latinoamericanismo contemporáneo, los conceptos que empleamos para construir lecturas de textos literarios pueden reiterar lugares comunes o ayudar a pensar de otra manera cómo esos textos configuran o transmutan sentidos. Así, nos parece importante darle lugar a la reflexión sobre los conceptos mismos que empleamos y que, con frecuencia, buscamos poner en tensión ante prácticas literarias de escritura clásicas o experimentales —según el objetivo de estudio que fijemos—.

Ahora bien, ¿por qué sería relevante detenerse en ese manejo conceptual? Porque esos conceptos, a diferencia de lo que en ocasiones se piensa al enseñar estudio literario, no son estables ni significan lo mismo en una época u otra. En otras palabras, los conceptos que empleamos para construir lecturas de textos literarios pueden reiterar lugares comunes o ayudar a pensar de otra manera cómo esos textos configuran o transmutan sentidos. También pueden transformarse histórica

o coyunturalmente, puesto que no hacen parte de teorías inmutables y su capacidad descriptiva puede variar de un momento histórico a otro. Así, nos parece importante darle lugar a la reflexión sobre los conceptos mismos que empleamos y que, con frecuencia, buscamos poner en tensión ante prácticas literarias de escritura. En esta medida, nos parece relevante no tomar los conceptos como herramientas metodológicas transparentes para determinados análisis. En momentos en que varias humanidades y ciencias sociales se debaten entre universalismo y relativismo, poniendo en juego nociones cognitivas y culturales (Descola, 2010, 2012, 2014), y en los que estos campos se han puesto en la tarea de evaluar sus supuestos y sus métodos, en especial a partir de lo que se conoce como ‘giro ontológico’, nos parece particularmente relevante examinar también algunos conceptos que empleamos en el estudio literario en el ámbito latinoamericanista y cuestionar sus límites y posibilidades. Esto permitirá mirar su alcance descriptivo en cuanto a formas determinadas de escritura, pero también estudiar sus limitaciones y lo que estas dicen de nuestro momento histórico y conceptual en un campo de estudio que no ha cesado quizá de reconfigurarse desde que nació, como el del estudio literario.

Una vez aclarada la orientación general de nuestra reflexión, buscamos indagar por dos conceptos relativamente frecuentes en la crítica durante las últimas décadas. El primero es el de “ficciones barrocas”, propuesto por Carlos Gamerro (2010), heredero de la tradición del barroco en varias artes, pero centrado en literaturas del Cono Sur; el otro es el de metaficción, término recurrente desde los años 70 del siglo XX y ya institucionalizado prácticamente en el ámbito de la crítica literaria. De hecho, se encuentra institucionalizado al punto de estar casi por fuera de los debates literarios más centrados hoy en la autoficción o en los usos políticos, sociales o identitarios de los textos literarios. En particular, nos parece llamativo el estudio de estos dos conceptos, sus alcances y límites, porque es fácil constatar una similitud entre ambos en cuanto al tipo de práctica de escritura que buscan describir. Esta semejanza nos lleva a preguntarnos también por la relevancia de mantener uno u otro, o ambos, así como qué se gana en esta elección para acercarse hoy a la literatura latinoamericana (y no solo rioplatense, como en el caso de Gamerro).

Para analizar las coincidencias y los límites conceptuales entre las ficciones barrocas y las metaficciones, estudiaremos brevemente sus relaciones con términos problemáticos como los de modernidad y posmodernidad, para luego analizar los límites de ambos conceptos al describir ciertos fenómenos de escritura latinoamericanos, entre ellos uno poco trabajado que se refiere al vínculo de estas prácticas con escrituras identificadas como realistas.

DE MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD

Para ensayistas como Carlos Gamerro el centro de su propuesta de las ficciones barrocas aparece al proponer una distinción de dos formas de construcción barroca, a raíz de los estudios más clásicos sobre el barroco. Este autor plantea una serie de diferencias entre una escritura barroca y lo que llama “ficciones barrocas”: la primera responde a esos rasgos “en el nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, se enriquece de vocablos exóticos” (Gamerro, 2010, p. 11), mientras que la segunda responde a estructuras narrativas y al intercalamiento de “los distintos planos de los que la realidad se compone” (Gamerro, 2010, 18). Gamerro busca distinguir dos formas de escritura que obedecen a principios de creación que la tradición occidental asoció al barroco como movimiento estético del Siglo de Oro. Enrevesamiento, cruces entre ficción y realidad, la vida como representación teatral como en Calderón de la Barca o el famoso pliegue de Gilles Deleuze (Deleuze, 1989): estos términos han servido para describir el barroco dentro de la crítica latinoamericanista y son a los que alude también este ensayista argentino. En efecto, ligado al Siglo de Oro, a la tradición hispánica y a la colonización de América, el barroco operó como una categoría conceptual robusta para analizar prácticas artísticas y literarias a finales del siglo XX. Esta categoría fue retomada incluso por autores como Severo Sarduy, en la segunda mitad del siglo XX, quien, en su ensayo sobre el neobarroco (Sarduy, 1999), termina por poner en diálogo la tradición hispánica, hispanoamericana y caribeña con sus propios acercamientos al grupo *Tel Quel* y al estructuralismo francés de los años 60.

Pero, más allá del uso frecuente de esta categoría, la apuesta de Gamerro no es tanto la de usar el concepto de barroco para analizar textos de la tradición rioplatense del siglo XX, sino construir una distinción que le permita ver esos rasgos en una dimensión diferente a la de las frases y oraciones: una dimensión arquitectónica o estructural y un papel particular de la representación dentro de las construcciones ficcionales. Estas características de las ficciones y de su construcción las identifica con ese linaje del barroco hispánico, lo cual le permite postular que las ficciones barrocas toman rasgos de esa categoría conceptual amplia y tradicional dentro del hispanismo para producir obras singulares:

Lo que el caso de Onetti pone en evidencia es que el surgimiento y desarrollo de las ficciones barrocas rioplatenses exceden el marco de la amistad personal de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo y el de la influencia combinada de estos sobre Cortázar. Lo que debe notarse, aun cuando no pueda del todo explicarse, es que en una misma ciudad, Buenos Aires, en una misma época, de los años cuarenta a los sesenta fundamentalmente, escritores muy disímiles recuperan un complejo narrativo, retórico e intelectual de más de trescientos años de antigüedad, lo recrean, lo expanden y lo aplican a nuevos materiales. (Gamerro, 2010, p. 71)

El “complejo narrativo, retórico e intelectual” es sin duda el del barroco y su forma de reaparición y recreación es en la construcción ficcional y no en el nivel oracional. La hipótesis es explícita en distintos momentos de su libro *Ficciones neobarrocas*: la literatura rioplatense entre los 40 y 60 retoma rasgos del barroco para la construcción de sus relatos, pero ya no en las frases y el lenguaje recargado, sino en la construcción y el juego con diversos planos de realidad. Se trata de una manifestación distinta del concepto del barroco que le permite convertirla en el marco conceptual para aproximarse a los autores canónicos del siglo XX en el Río de la Plata:

El arte barroco es un arte del fracaso en hacer coincidir palabras y realidad, ya sea a través de la frase, como en Góngora, ya a nivel de la trama, como en Cervantes. Es un arte desconfiado por naturaleza, y su atención se dirige menos al mundo que a las variadas representaciones que de él nos hacemos. (Gamerro, 2010, p. 28)

En esta definición del barroco, de su desconfianza y del papel que en él juega la representación, hay un término que se omite y que, tal vez, ayude a comprender el porqué de la persistencia de ciertas formas literarias y artísticas: se trata de la noción de modernidad. Si bien hoy en día es un término criticado por sus fuertes vínculos con los proyectos coloniales, como es el caso de los autores del grupo Modernidad/Colonialidad (Escobar, 2003), quizá sea interesante analizar ese papel de la representación (o de su crítica) dentro del marco de esos rasgos múltiples que se identifican como modernos en Occidente. En otras palabras, esa desconfianza puede tener que ver no solo con el momento colonial del mundo hispánico y con el Siglo de Oro, sino también con ese fenómeno múltiple y complejo que experimenta Europa en especial desde el siglo XVIII, y que luego se vivirá también, aunque de modos muy diversos, en las excolonias americanas con la expansión de la clase burguesa, la industrialización, el capitalismo, el desarrollo científico y los valores burgueses como hegemónicos, incluidos sus valores estéticos. La actitud frente al problema de la representación puede tener que ver también con una episteme moderna (Foucault, 1966) y no solamente con las apuestas de las artes barrocas: aquí habría un primer vínculo que se puede tejer de nuevo para comprender el papel de lo que llamamos “representación” en esas literaturas del Cono Sur del XX.

En el caso de Gamerro, sin embargo, más que el debate en torno a la representación parece haber un reclamo por incorporar en el barroco a las literaturas rioplatenses. De ahí que su tesis más problemática quizá sea esta:

A poco más de tres siglos de distancia, las dos grandes épocas de la literatura en lengua española se miran como en espejos enfrentados. Resulta una simplificación pensar que la semilla del barroco áureo germina únicamente en el Caribe, y que es hostil a su desarrollo el suelo pampeano: de un extremo a otro de la geografía de Hispanoamérica, seguimos siendo barrocos. (Gamerro, 2010, p. 76)

En efecto, la cita de Gamarro acá reclama por la inclusión del Río de la Plata en la tradición del barroco, que parece haber sido monopolizada por las literaturas caribeñas. No obstante, este reclamo parece querer pensar de nuevo las literaturas del continente solo desde la perspectiva del hispanismo. Al adoptar de nuevo el barroco —como la categoría que muchos pensaron que hacía inteligibles algunas artes y prácticas de escritura del Caribe—, se expande hacia rasgos arquitectónicos o estructurales de los textos. Pero ¿qué pasa si las prácticas de escritura que juegan con planos de realidad no obedecen solo a la tradición hispánica del barroco? ¿Qué pasa si no necesariamente somos todos barrocos en Hispanoamérica? ¿Qué significa mantener hoy la idea de que Hispanoamérica es barroca? ¿Y si ciertas literaturas producen algo distinto y no son necesariamente barrocas? ¿Puede haber algo de naturalización o, por el contrario, de autoexotismo al establecer el linaje de esas prácticas solo en la tradición hispánica del Siglo de Oro? ¿O un apego excesivo al hispanismo ibérico más clásico o al más barroco? ¿Valdría la pena estudiar otros linajes? ¿Los planos de representación diversos pueden estar ligados también a nociones como las de la modernidad o modernidades (con sus versiones hegemónicas, pero también con sus resistencias románticas o, incluso, modernistas anglosajonas)? ¿O el juego con estos planos podrían criticar ciertos aspectos de la episteme moderna misma? ¿Qué se devela y qué se oculta al pensar la narrativa latinoamericana en términos de barroco? A continuación, intentaremos mantener como norte el desarrollo de algunas de estas preguntas.

Ahora bien, esa relación entre planos ficcionales y referenciales, la construcción de planos especulares, las tensiones entre signo y referente o arte y vida son características atribuidas a otra categoría conceptual que ganó fama en los años 80 y 90 y que hoy parece haber entrado al vocabulario teórico literario: la metaficción. Se trata de un concepto ligado a la literatura moderna y a procedimientos que exacerban y develan el carácter artificial de las ficciones literarias, para poner en cuestión también lo que se considera real o ficticio.

Las definiciones son múltiples y pasan por William Gass (1970), al hablar precisamente de Jorge Luis Borges, entre otros autores; pasan también por el estado del arte que realizó Patricia Waugh (1984), o la teorización más robusta de la canadiense Linda Hutcheon (1980; 2004) en cuanto a lo que denomina “metaficción historiográfica”. Como lo explica la autora, “con esta expresión me refiero a aquellas novelas famosas y populares que son intensamente autorreflexivas y que sin embargo reivindican también, paradójicamente, acontecimientos y personajes históricos” (Hutcheon, 2004, p. 5). En varias de las versiones de este concepto vemos que la tensión, dentro de los textos, entre lo ficcional y lo referencial es constante, así como la insistencia en el carácter artificial de la

representación literaria. Este es el caso de la definición de Waugh (1984), por ejemplo: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (p. 2). El carácter de artefacto y cómo se presenta en ciertos textos es recurrente en esas definiciones desde los años ochenta.

En versiones más recientes, la metaficción se asocia con frecuencia con rasgos antimiméticos o antirealistas: “*Metafiction’s* subsequent applications have often presumed some such anti-mimetic, counter-realist, or skeptical motivation” (Berry, 2012, p. 19), aunque se le añade un carácter reflexivo acerca de la naturaleza de lo que llamamos ficción que va más allá de llamar la atención sobre el hecho de ser un artefacto:

To conceive of metafiction as an attempt to discover fiction’s own reality – i.e. its constructive laws, rules, and principles; its linguistic materiality; its inherited or improvised forms; its erotic figuration; etc. – is to distance the term from its application in recent narratology (Fludernik 2003; Nunning 2005), and to align it more closely with what L=A=N=G=U=A=G=E writers have called “poetics”. (Berry, 2012, p. 134)

En efecto, esta versión contemporánea de la metaficción no se centra solo en su autoconciencia o en llamar la atención sobre su carácter artificial, sino en la exploración de qué es la ficción y cómo opera. En cambio, para Fludernik y Nunning el término se limita a un asunto narrativo y a cómo la narratividad es una cualidad constante en muchas expresiones verbales literarias y no literarias. No se trata tanto de una exploración o de un cuestionamiento de cómo opera la ficción.

Ahora bien, la construcción de distintos planos y su hibridación dentro de los textos literarios es también una característica metaficcional, al menos es así en las tradiciones críticas de otras áreas culturales como las angloparlantes o las francoparlantes. Tenemos entonces dos términos que describen prácticas similares. Sin embargo, si a las “ficciones barrocas” las podemos aclarar con el fenómeno de la experiencia de la modernidad, con todas sus contradicciones y problemas, al de metaficción le sobran relaciones con la posmodernidad. Es decir, la filiación de un concepto que es más hispánica —y quizá en esa medida— tiende a omitir las relaciones de algunas de sus características con la experiencia del mundo moderno occidental, mientras que la filiación del otro concepto es anglófona y tiende a marcar tal vez en exceso sus vínculos con las teorías de la posmodernidad que estuvieron tan de moda en las últimas tres décadas del siglo XX, pero quizá hoy operan menos en los debates contemporáneos. Con respecto a los términos, consideramos entonces relevante señalar que las ficciones barrocas se podrían nutrir con rasgos del arte y la literatura propiamente modernos (no solo ligados al hispanismo y al colonialismo en América), mientras que

el de metaficción se puede precisar extrayéndole un componente exclusivamente posmoderno (ligado al mundo anglosajón y a sus prácticas artísticas de finales del XX). Al usar los conceptos de este modo, podríamos mantener sus rasgos históricos, nutriéndolos con prácticas que no son exclusivamente locales en Hispanoamérica y que parecen trasladarse de una tradición literaria a otra.

LÍMITES CONCEPTUALES

Ahora bien, nuestro cuestionamiento apunta a explorar qué se gana y qué se pierde al emplear un concepto u otro, tratando de rastrear en qué conjunto de problemas se enmarca cada uno. Asimismo, indagamos en qué se muestra u oculta al describir estos fenómenos de escritura de una manera u otra. En el caso de acudir a “ficciones barrocas” como concepto para describir prácticas de escritura que hibridan planos de realidad distintos, nos parece que se establece un vínculo interesante con la posibilidad de analizar cambios que no son solo oracionales. En ocasiones, los estudios literarios se limitan a ese plano de la superficie textual oracional que, si bien es fundamental, no es el único objeto de análisis. Esa es una potencia interesante de la propuesta de las ficciones barrocas, puesto que quita el foco de análisis solo en las relaciones oracionales o interoracionales, característico de las prácticas de *close reading*.

También hay otro rasgo interesante y es que, al volver a hablar del barroco, la tradición filológica está más presente, y en especial la española, mientras que en el caso de la metaficción ese linaje parece ausente. De hecho, la expresión “ficciones barrocas” de Gamarro hibrida dos términos que provienen de tradiciones diferentes: el barroco hispánico ligado a las artes, por un lado, y la noción de ficción, de tradición anglosajona, ligada al desarrollo de géneros narrativos después del siglo XVIII. Este punto puede ser interesante, puesto que no todos los autores han hablado en términos de “ficción” para referirse a la literatura en distintas épocas, pero el hecho de hablar de “ficciones barrocas” hibrida ya un poco ambas tradiciones: una centrada en los rasgos de un movimiento estético y otra centrada en el carácter imaginario y no factual de textos narrativos que empiezan a ser dominantes del siglo XVIII en adelante. Sin embargo, el concepto mismo de “ficción” no parece desarrollarse con amplitud y pasa a identificarse con los textos, las obras, las novelas o cuentos, sin que se aclare una noción específica de las ficciones literarias trabajadas por Gamarro.

Ahora bien, el problema de la representación es mucho más amplio que el del barroco, como lo ha mostrado la teoría de la novela en el siglo XX con autores como Lukács (2005), Bakhtine (2006) o Watt (1982), además de los textos sobre metaficción que hemos mencionado antes. De este modo, es difícil sostener hoy que la relación desconfiada y problemática frente a la representación de los

textos literarios hispanoamericanos responda solo a los problemas planteados inicialmente por el barroco como movimiento estético. Este es un primer límite conceptual que nos parece relevante. Si bien el linaje hispánico se retoma, se omite una visión más amplia de la representación en literatura que se desarrolló intensamente en el siglo XX a través de autores del modernismo anglosajón, de autores de inicios del XX como Marcel Proust o teóricos como Lukács o el mismo Formalismo ruso. La problemática de la representación no se agota en tópicos barrocos, de modo que ese punto podría repensarse.

Hay otro límite conceptual de pensar en términos de “ficciones barrocas”. Se trata de la postura frente a los rasgos realistas en la escritura. Para Gamarro, cuando habla de Onetti, se establece:

la matriz básica de la ficción barroca: postulación de un orden mimético caracterizado por la separación entre el mundo ‘real’ y mundo de ficción, y engendramiento del segundo a partir del primero... Y luego, el plegamiento barroco: gradual o repentinamente, el orden y las jerarquías miméticas se trastocan, los personajes de ficción pasan al mundo ‘real’, o el mundo de ficción ocupa el lugar del real, el autor entra en la obra, se pierde del otro lado y nunca regresa a este. (Gamarro, 2010, p. 111)

En esta cita, vemos que parte de lo que considera el ‘plegamiento barroco’ tiene que ver con un orden mimético inicial que luego se trastoca. Podríamos añadir a Onetti, autores como Macedonio Fernández, Ricardo Piglia, pero también el mismo José Lezama Lima. Sin embargo, lo que parece limitar la capacidad descriptiva de ese concepto es que las ficciones terminan por cuestionar todos los planos, es decir, hay puntos de esas obras en las que se desfigura todo orden mimético posible. Es lo que ocurre en novelas como *Museo de la novela de la Eterna*, *Respiración artificial* o *Paradiso*. Se trata de textos en los que el desplazamiento de niveles termina por cuestionar el carácter mimético inicial o, mejor, termina mostrando que toda construcción aparentemente mimética no es sino un efecto de la construcción verbal que, así como puede construirse, puede borrarse en la misma estructura textual. En este sentido, se trata de textos que cuestionan, a partir de sus formas y de su arquitectura general, las convenciones realistas, pero a partir de ellas mismas y del extremo al que pueden llevarse. Esta es una segunda limitación conceptual posible: las ficciones barrocas parecen partir de la creencia en un punto mimético que luego se altera. Pensar de este modo los procedimientos de ese tipo de textos parece no develar la relación estrecha con procedimientos ilusionistas en la tradición occidental. Dicho de otro modo, hay una cierta continuidad entre las prácticas realistas y el forzamiento de las convenciones miméticas; este obedece a una suerte de perfeccionamiento técnico de esas ficciones, y no solamente a su ruptura. En esta medida, no es tanto que la jerarquía mimética se trastoque, como ocurriría en Gamarro, sino que los códigos miméticos se llevan a un punto técnico

tal que se desnudan como meros procedimientos. Uno de los autores que ha estudiado la continuidad entre prácticas miméticas realistas y modernistas es Werner Wolf (1990), a quien citamos para aclarar este punto:

The widening of the scope of mimesis and the different techniques of neutrality and immediacy of presentation are significant modern contributions to the Great Tradition of Illusionism. Thus, in terms of aesthetic effect, the gulf between nineteenth-century realism and modernism does not seem so wide after all. Even though the modern novel partially enters new territories, in many other respects it continues realist tendencies. The overall impression one gets of this development is that it results in at least a partial perfection of illusionism. (p. 288)

Si bien el caso del modernismo anglosajón es diferente al corpus de estudio del Cono Sur, podemos indicar que el hecho de que en los textos parezcan emerger “mundos reales” y “otros ficcionales” muestra, principalmente, que ambos están contruidos con convenciones de escritura determinadas: no tanto que los unos sean reales y los otros ficticios. En esta medida, estamos plenamente de acuerdo con Hamon (1982) cuando afirma que la escritura realista no es más o menos cercana a lo real o la espontaneidad con que nos enfrentamos a la realidad, sino que es una escritura con unas limitaciones formales porque está codificada de ciertas maneras y es eso lo que produce el efecto de realidad. Pensar en términos del barroco quizá oculte esta probable cercanía de autores como Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández con esta otra tradición tanto de la novela realista francesa y rusa, como del modernismo anglosajón de comienzos del XX. Al poner el foco en el linaje hispánico del Siglo de Oro, tal vez se oculte esta continuidad con procedimientos y técnicas realistas para lograr el efecto de que hay diversos “planos de realidad” dentro de un mismo texto.

Con respecto al concepto de metaficción, consideramos que es un punto fuerte la capacidad descriptiva de las diversas formas en que puede plantearse. Ahora bien, en otro momento hemos expuesto de manera detallada algunos problemas asociados al término de metaficción (Torres Perdigón, 2015). Retomaremos aquí solo lo central de esta crítica para mostrar elementos que consideramos pertinentes al emplear ese concepto. En primer lugar, el término es problemático porque puede dar a entender que se trata de prácticas ligadas a lo que en su momento se llamó posmodernidad, como si se tratase de un momento histórico particular que produjo prácticas artísticas determinadas como el pastiche, una serie de juegos en las artes y de construcciones especulares dentro de las ficciones literarias, sobre todo de las últimas tres décadas del siglo XX. Dado que el término de posmodernidad dominó especialmente el contexto académico anglosajón, pero no necesariamente otros de otras lenguas y culturas, se tiende a pensar que es un fenómeno exclusivo de literaturas anglófonas.

En segundo lugar, el término parece señalar que las ficciones se refieren solo a sí mismas y que, en esa medida, producen textos que supuestamente son mundos cerrados en sí mismos o en cárceles de lenguaje (Jameson, 1972), lo cual se ha interpretado como una suerte de alejamiento de lo real y, sobre todo, de los compromisos sociales y políticos de los textos literarios. Críticas sobre la posible muerte de la literatura como las de William Marx (2005), Tzvetan Todorov (2007) o Jean-Marie Schaeffer (2011) reiteran esta idea, aunque expandida al conjunto de la noción de literatura y ya no solo a los textos que tienen fuertes rasgos metaficcionales. De ahí que se tienda a asociarse el giro lingüístico con la metaficción, considerándola en ocasiones como un exceso de conciencia del lenguaje y de prácticas de escritura autónomas y, como tendió a pensarse en esas discusiones, desconectadas de la experiencia y de la vida social.

Hoy parece como si hubiésemos superado el primer aspecto: la metaficción no se entiende solo ligada a una época, como si solo fuese una práctica posmoderna o anglosajona. Esto pareciera ser una ganancia para adquirir un término más amplio en lo que describe o en su extensión. No obstante, esto representa también una limitación. Dado que ha pasado a describir hoy un conjunto de procedimientos de escritura más bien transhistóricos y transculturales, quizá pensar en términos de metaficción reduzca ciertas prácticas de escritura justamente a eso: a procedimientos imitables en varios contextos.

En esta medida, si se trata de un procedimiento que puede ser reiterado o, como diría Tynianov (1969) a propósito de la parodia, mecanizado, de algún modo pierde su capacidad para describir la singularidad de ciertas obras. Si bien se gana con vincular textos hispanoamericanos a unas tradiciones literarias mundiales que tal vez dialogan más entre sí de lo que se piensa (y no solo desde el Norte hacia el Sur global), se pierde un carácter más singular de cómo se da ese diálogo. Es decir, señalar hoy que autores como Borges o Bioy Casares son metaficcionales, dice más bien poco de las prácticas específicas de su escritura, a pesar de que señale un rasgo en común. Los vincula, eso sí, a unos intereses de escritura y a procedimientos que se consideran reflexivos dentro de la idea de literatura moderna, pero no necesariamente nos da una ganancia en términos de la precisión y la comprensión de los procedimientos específicos de cada uno. Para eso, el nivel del análisis quizá tenga que detallarse más allá de descriptores generales.

También podemos señalar como una limitación la continuidad con prácticas de escritura ilusionistas, puesto que parece como si las convenciones metaficcionales fueran muy diferentes a las realistas, cuando justamente comparten varias convenciones para hacerse inteligibles. Comprender niveles metaficcionales no es posible sin conocer las convenciones ilusionistas.

Para terminar esta reflexión, nos parece llamativo que ambas categorías oculten la continuidad con convenciones de escritura ilusionista e, incluso, realistas. Este punto es relevante porque permite ver que, en literaturas experimentales tanto la continuidad como la ruptura tienen un lugar relevante. También quisiéramos llamar la atención sobre el carácter crítico de ciertas escrituras hispanoamericanas frente a la modernidad y frente a las propias convenciones literarias: sea que se hable de ficciones barrocas o de metaficciones, es fundamental que la crítica literaria pueda destacar ese carácter y no solamente el aspecto lúdico de esas prácticas de escritura. Ahora, esta discusión nos lleva a darle un lugar más importante hoy a las formas literarias más estructurales o arquitectónicas, elemento que, con frecuencia, ha sido pasado por alto al darle prevalencia al plano de la historia o del estilo. Centrarse en esas formas permitirá salir del análisis solamente enunciativo o anecdótico. Esta nos parece quizá la invitación más importante para volver a poner el barroco o la metaficción en la escena del debate: ante ambos es imperativo que el análisis contemple unidades estructurales que no se agotan en lo enunciativo ni temático ni anecdótico. Darle más atención a esta dimensión, quizá fortalecería lecturas que presten atención a la singularidad de ciertas formas literarias hoy en Hispanoamérica.

REFERENCIAS

- Bakhtine, M. (2006). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Berry, R. M. (2012). Metafiction. En J. Bray, A. Gibbons, & B. McHale (Eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 128–140). Routledge.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- Descola, P. (2010). Cognition, Perception and Worlding. *Interdisciplinary Science Reviews*, 35(3–4), 334–340. <https://doi.org/10.1179/030801810X12772143410287>
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Amorrortu.
- Descola, P. (2014). Modes of being and forms of predication. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4(1), 271–280. <https://doi.org/10.14318/hau4.1.012>
- Escobar, A. (2003). «Mundos y conocimientos de otro modo». El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano. *Tabula Rasa*, 1, 51–86. <https://cutt.ly/heu9TwbT>
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard.
- Gamerro, C. (2010). *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Eterna Cadencia.
- Gass, W. (1970). *Fiction and the Figures of Life*. Nonpareilbooks.

- Hamon, P. (1982). Un discours contraint. En G. Genette y T. Todorov (Eds.), *Littérature et réalité* (pp. 119-181). du Seuil.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*. Wilfrid Laurier University.
- Hutcheon, L. (2004). *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203358856>
- Jameson, F. (1972). *The Prison-House of Language, A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton University. <https://doi.org/10.1515/9780691214313>
- Lukács, G. (2005). *La théorie du roman*. Gallimard.
- Marx, W. (2005). *L'Adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle*. de Minuit.
- Sarduy, S. (1999). *Obra Completa*. ALLCA XX/Scipione Cultural.
- Schaeffer, J.-M. (2011). *Petite écologie des études littéraires : pourquoi et comment étudier la littérature ?* T. Marchaisse.
- Todorov, T. (2007). *La littérature en péril*. Flammarion.
- Torres Perdigón, A. (2015). *La littérature obstinée : le roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño*. Peter Lang.
- Tynianov, I. (1969). Destruction, parodie. *Change*, 2, 67-76.
- Watt, I. (1982). Réalisme et forme romanesque. En G. Genette y T. Todorov (Eds.), *Littérature et réalité* (pp. 11-46). du Seuil.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203131404>
- Wolf, W. (1990). Illusion and Breaking Illusion in Twentieth-Century Fiction. En F. Burwick & W. Pape (Eds.), *Aesthetic Illusion, Theoretical and Historical Approaches*. De Gruyter.
<https://doi.org/10.1515/9783110884937.284>