

LA HISTORIA EN LA NOVELA POSTMODERNISTA: PETER ACKROYD Y JULIAN BARNES

Isabel Granda Rossi
Licenciatura de Traducción e Interpretación.
C.E.S. Felipe II (Aranjuez), UCM

Resumen:

El presente artículo tiene como objetivo estudiar cómo según las distintas teorías agrupadas genéricamente bajo la denominación de «postmodernismo» no se puede acceder a un pasado en estado puro. Se conoce el pasado como texto, como escritura refractada a través de un autor, obteniendo así distintas versiones del pasado que nunca llegan a ser «la verdadera». El pasado existe, pero la historia no lo transparenta por lo que el concepto de «historia» vendrá a ser sustituido por el de «historias» y el de «unicidad» por el de «pluralidad». El mismo lenguaje es en sí un medio ideológicamente contaminado. Las novelas de Julian Barnes y Peter Ackroyd deconstruyen la historia desde el presente tratando de desmantelar grandes dogmas de la misma.

Palabras clave:

Postmodernismo, historia, cuestionamiento, deconstrucción, objetividad, fragmentación, metaficción, pluralidad.

1.- La novela histórica postmodernista

El postmodernismo surge como una forma de desafío a los cánones establecidos, y con él se pretende romper la visión dogmática de la realidad en todos los campos. Toma los principios de orden, identidad, significado o control para subvertirlos y minarlos, sustituyéndolos por otros como duda, escepticismo o cuestionamiento. Términos como fragmentación, discontinuidad, contradicción, pluralidad o metaficción describen la problematicidad de la falta de posibilidad de representar la realidad, y con ella el pasado como único referente. Entre otros, Lyotard y Derrida sientan las bases del postmodernismo desmantelando y replanteándose todo aquello que tiende a la universalidad, y proponiendo a cambio la pluralidad, ya sea de textos, de voces o de discursos. La búsqueda de transparencia es ya inútil, y por ese motivo nada es fiable y todo es controvertido, incluido el narrador, que hasta ahora había sido considerado como transmisor de la realidad, o el lector, que además de asumir un papel fundamental, descodifica el texto dependiendo del estado de ánimo o del momento de su lectura.

Así pues, se reemplaza la relación autor-texto por la de lector-texto, restándole importancia al escritor tradicional como transmisor de una realidad incuestionable. En una ruptura con lo entendido como tradicional, la metaficción postmodernista niega una forma única de entender la realidad y por el contrario, la ve como plural, sujeta a distintas interpretaciones y con ellas a múltiples verdades que dependen en gran medida de las influencias sociales, políticas e ideológicas de la época, desembocando en la novela de finales abiertos, donde el lector asume su propia responsabilidad dando una interpretación personal a lo leído.

Como explica Linda Hutcheon en su obra *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* el postmodernismo es conflictivo en tanto en cuanto se replantea incluso las premisas más básicas, pero sin ofrecer una respuesta que no sea provisional o que no esté determinada por el contexto. Se plantea la ruptura con lo convencional para pasar a la complejidad narrativa, ya sea por medio de la pluralidad de voces, de

tiempos, o la dificultad de establecer fronteras entre los distintos géneros literarios que se entremezclan en la narración (Hutcheon, 1996).

La historia se convierte en un campo de exploración idóneo para cuestionar los presupuestos anteriores ya que el postmodernismo ataca de forma muy directa a la aspiración a lo universal y a la objetividad, conceptos clave y no cuestionados hasta la fecha en el mundo de la historia. Como señala Ángeles de la Concha en su artículo "*Narrativa Inglesa Contemporánea: el Presente y la Memoria*" se produce un «desmantelamiento de las pretensiones de verdad y objetividad» (de la Concha, 1997, p.159) y la narrativa ahora pretende experimentar y deconstruir las premisas sobre las que se basaba el realismo clásico, con sus pretensiones de transparencia.

Hasta ahora, la historia había sido analizada de forma lineal: una serie de hechos concatenados que van desarrollándose en el tiempo. El postmodernismo propone una revisión de la noción de historia a través de la ruptura de la estructura temporal lineal y de un determinado planteamiento de la narrativa de manera que los hechos históricos puedan entrelazarse, entremezclándose el pasado y el presente, rompiendo con la continuidad y la linealidad, dando mucha importancia a la influencia del pasado ahora, analizándola desde el presente. Este nuevo entender del tiempo en la historia aparece reflejado en el análisis de los grandes dogmas y de las verdades absolutas, plasmado en la narración, el desenlace y en la desintegración de una única voz narrativa que da paso a un número de voces que presentan cada una su visión particular de la historia y que hasta la fecha no habían sido tenidas en cuenta. Se produce la desmitificación de los héroes, poniéndose en duda el protagonismo histórico de grandes personajes arquetípicos, que dan paso a gente corriente hasta el momento ignorada o menospreciada.

Esto refleja que la metaficción histórica apuesta por la ruptura con lo convencional, los estereotipos o los arquetipos. Incluye facetas que no forman parte de la tradicional versión de la realidad, ya sean sociales, raciales o de género, reflejadas en el caso que nos ocupa, bien sea a través de la ironía o la parodia (como ocurre en la obra de Julian Barnes *A History of the World in 10 ½ Chapters*), bien por medio de la presentación de personajes aparentemente sin importancia en el proceso histórico, por ejemplo en *Chatterton* de Peter Ackroyd.

Como describe Ansgar Nünning en su artículo "*Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s*" el texto postmodernista incorpora temas olvidados hasta ahora, como son «history of mentalities, women's history, oral history, history from below and the history of everyday life» (Nünning, 1997, p.221), denominado por Hutcheon lo «excéntrico». La microhistoria representa la parte no reconocida de la historia, centrándose en lo local y lo reducido, en los personajes hasta ahora no considerados que encuentran aquí un lugar, por lo que se produce un cambio en los referentes. Pero igual que se cuestionan los paradigmas anteriores, el postmodernismo se niega a hacer un nuevo centro de lo marginal, de lo hasta ahora ignorado ya que recaería en aquello con lo que se pretende romper.

En ningún caso se trata de negar la historia como tal, pero sí se busca una autorreflexión y un acercamiento más real a las verdades de la historia, lo cual sólo es posible desmantelando la historia tal y como se ha venido entendiendo: como transmisora de una sola y única realidad y no de una pluralidad de realidades, basada en unos documentos o textos históricos que dan una visión parcial que depende en gran medida de la persona que escribe y de sus condicionamientos contextuales. Según Hayden White, el sentido de la historia se deriva de la narrativa que lo articula, por lo que es imprescindible explorar la relación entre forma narrativa y contenido histórico

para de esta manera reconocer «el contenido de la forma», su importancia significativa en el proceso de interpretación (White, 1987).

La historia se socializa haciéndonos partícipes a todos. La descripción de un mundo objetivo es imposible, tal y como explica Patricia Waugh en "*What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About It?*", porque el observador siempre da su interpretación de lo observado (*metafiction*) y el lector está condicionado por la textualidad (Waugh, 1984, p.44). Waugh plantea que la realidad y la historia no son ya un mundo de verdades eternas, sino que son una serie de construcciones y discursos provisionales determinados por el lenguaje. En el mundo postmodernista la historia deja de ser un recuento de acontecimientos no cuestionables para convertirse en algo plural y abierto a muchas interpretaciones, cada una de las cuales son parte de la verdad y, en ese sentido, substituye la búsqueda de una verdad absoluta por una serie de verdades relativas.

En esta nueva versión de la historia, que ya no es una serie de hechos concretos que comienzan y acaban con nombres y fechas, se introducen nuevos elementos, ya sean discursivos, didácticos o situacionales, que rompen con la impersonalidad, neutralidad y objetividad que imponía hasta ahora la historia (Hutcheon, 1988, p.92).

La metaficción se convierte en el mecanismo para romper la diferencia entre ficción y realidad, entre la novela y el mundo exterior (Waugh, 1984, p.41), lo cual afecta a la visión de la historia que se había dado hasta ahora deconstruyéndola y sometiéndola a posibles interpretaciones, lejos de la universalidad.

En definitiva, en la novela histórica se revisa el contenido y la forma de hacer historia, reinterpretándola y rompiendo con la visión ortodoxa de la misma, transformando las convenciones y las normas (Nünning, 1997, p.221) y de esa forma aceptando que la novela puede convertirse en una representación más verídica de la historia, pero siempre sujeta a las limitaciones que existen entre ficción y realidad. La ficción muestra cómo la historia «construye» una representación de la realidad. Según Nünning, la novela histórica no sólo revisa el contenido de los archivos históricos oficiales, sino que explora, repasa y transforma las normas y convenciones de la novela histórica tradicional. Se centra en la continuidad del pasado en el presente, jugando con distintos niveles temporales, en la conciencia histórica y en la recuperación de la historia.

Distintas corrientes literario-históricas demuestran el interés que suscita la historia entre los escritores postmodernistas. En concreto la historiografía, entendida como la narración de acontecimientos y datos incuestionables y supuestamente «objetivos» da paso a la metaficción historiográfica, donde se combinan elementos de la ficción y del discurso histórico, pero planteándose la imposibilidad de ofrecer un recuento objetivo de unos acontecimientos cargados de connotaciones personales y contextuales que sumergen al relato en la subjetividad. El análisis de la autoconciencia de la historia se convierte en el centro de la metaficción historiográfica, por medio del planteamiento de preguntas tales como las fronteras entre hecho y ficción o lo real e imaginario en un proceso de construcción subjetiva (Nünning, 1997, p.229).

The New Historicism defendido por Foucault define un movimiento que se opone al paradigma tradicional de historia mediante la fragmentación desde todos los ángulos. La historia del Estado da paso a la historia de la filosofía, de la medicina, o a la historia económica entre otras. En él, la ficción tal y como la describe Hutcheon, no se convierte en un reflejo de la realidad ni tampoco la reproduce, sino que aparece como otra posibilidad de discurso (Hutcheon, 1988, p.41). *The New Historicism* propone empapar el relato en su contexto histórico, analizando todo en su conjunto y demostrando que el sujeto está envuelto en un contexto del que es imposible deshacerse.

Los grandes acontecimientos y las grandes teorías se desvanecen para dar más protagonismo a hechos aparentemente sin importancia. Otra de las claves del *New Historicism* está en analizar la historia no como una definición del pasado, sino de cómo este pasado nos puede otorgar suficiente información para comprender el presente evitando los mismos errores del pasado. En cualquier caso, no se aportan soluciones específicas, sino un cambio a partir del cual el texto forma parte de la historia de la misma manera en que la historia forma parte del texto, invitando al replanteamiento de todo aquello que había resultado incuestionable.

La novela histórica postmodernista aparece por tanto marcada por la dicotomía entre la representación de la ficción frente a la historia, lo particular y lo general, el presente y el pasado, pero siempre sin necesidad de anular ninguno de los dos extremos sino utilizando los dos. No se trata, como ya hemos visto, de buscar lo absoluto, de diferenciar la verdad de la mentira, puesto que como explica Hutcheon «postmodern novels [...] openly assert that there are *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths» (Hutcheon, 1988, p.109). Se anula por tanto el término negativo de mentira en esta nueva concepción de la ficción histórica, dejando abierto el campo a un número de posibilidades infinitas, tantas como lectores o narradores haya.

2.- Reescribiendo el pasado: *A History of the World in 10 ½ Chapters* de Julian Barnes.

La paradoja que quizás más claramente explique la nueva visión histórica en la ficción postmodernista es el juego entre el pasado y el presente. El replanteamiento del pasado significa abrirlo al presente, hacer a lo contemporáneo partícipe de lo antiguo, evitando con ello las conclusiones y la certeza. En las novelas *A History of the World in 10 ½ Chapters* de Barnes y *Chatterton* de Ackroyd existe un juego temporal que permite acercar el pasado al presente, reescribiendo el pasado en un nuevo contexto (Hutcheon, 1988, p.118).

En la novela de Julian Barnes aparecen distintos narradores, distintos tiempos y distintos estilos de narración, tan característicos en la novela postmodernista. La historia es desmantelada a través de lo «excéntrico», donde los narradores se convierten en transmisores de una realidad que presenta un punto de vista diferente, lejano de la visión global y absoluta.

En “The Stowaway”, primer capítulo de *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Barnes ofrece una subversiva versión del Diluvio donde la narradora es una termita que guarda su identidad para el final (dando pistas a lo largo del texto). Éste es un buen ejemplo de cómo en la ficción todo vale y el animal más pequeño puede compararse con el personaje más grandioso, Noé, dando una visión de la realidad que no podría distar más del relato bíblico en cuanto a su visión «humana» del mismo.

El lector es constantemente interpelado provocando la duda y la sorpresa a través de la parodia de un hecho histórico y religioso. El texto histórico, en este caso la Biblia, da una visión de los hechos sesgada y parcial: «You don't have to believe me, of course; but what do your own archives say?» (Barnes, 1989, p.16). A lo largo del relato, la narradora nos provoca ese sentimiento de incertidumbre, de que nos hemos creído sin dudar lo que se nos ha contado, y plantea que distintas versiones y visiones de la historia son posibles tal y como va puntualizando a lo largo del texto: «The two views aren't incompatible» (Barnes, 1989, p.8) o «[...] at this instant rewriting of the history» (Barnes, 1989, p.25).

En este capítulo, quizás uno de los más significativos puesto que junta distintos elementos postmodernistas a través de la parodia y la ironía, la atemporalidad de la narradora expresa la influencia del pasado en el presente; plantea cómo en el presente podemos reconsiderar el pasado que nos han contado, lo cual se hace a través del desmantelamiento de un relato bíblico donde se tocan dos temas clave: la historia y la religión en lo que se supone que son los orígenes del mundo.

Con el fin de romper con las normas y las convenciones, la literatura postmodernista (en este caso Barnes) hace uso de la parodia, definida por Hutcheon como «a repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity» (Hutcheon, 1988, p.26). Así, la parodia hace posible tanto el cambio como la continuidad cultural e histórica.

A lo largo de los 10 capítulos y medio, Julian Barnes nos propone distintas historias que relatan el pasado, el pasado / presente, o el pasado / presente / futuro. Por ejemplo, Franklin Hugues, el «historiador» o transmisor de la historia en “The Visitors”, tiene una visión de las grandes epopeyas históricas similar a las que nos dan las grandes producciones de Hollywood, envueltas en un conflicto internacional entre las grandes potencias y los fanáticos del mundo árabe.

En “The Survivor” Barnes toca los grandes problemas de la actualidad, tales como la bomba atómica, el hambre o la contaminación, con la presencia innegable de la televisión como transmisora de una realidad apocalíptica, rota en el texto mediante el salto de la primera a la tercera persona, como un aviso de la crisis y el descolocamiento que sufre la humanidad y donde no hay marcha atrás: «You only followed where you were going if you wanted to get back to where you had started from, and she knew that was imposible» (Barnes, 1989, p.91). A medida que se desarrolla el relato los cambios de voces se hacen con más frecuencia, como expresión de la realidad y del subconsciente / sueño. La mujer, cuya identidad se revela bien entrada la narración, adopta aquí una nueva forma de descubrimiento, distinta a la de Colón, en unos mares ya conocidos donde las fechas y los datos históricos no tienen ningún valor: «Names, dates, achievements. I hate dates. Dates are bullies, dates are know-alls» (Barnes, 1989, p.99). Los términos *history* y *story* no son tan lejanos, y la historia se convierte en un cuento contado por un narrador cualquiera, con unos datos y unos acontecimientos distintos en cada caso.

En “The Raft of the Medusa” se observa cómo se van adulterando los hechos históricos al representarlos en un cuadro. La narración del proceso pictórico muestra hasta qué punto el arte no refleja, sino manipula, la representación con el fin de adecuarla a los cánones estéticos: «inmortalizada a través de la mediación del discurso artístico, éste suplanta al hecho real y se erige en su historia» (de la Concha, 1997, p.159).

Todas las historias aparecen unidas por medio de alusiones a elementos significativos de la primera narración, ya sea Noé, la termita, el viaje en barco, el mar o el naufragio en una tempestad. Así mismo se mezclan elementos artísticos y la literatura se mezcla con la pintura (“The Raft of the Medusa”) y con la historia sin establecer fronteras claras. Así se plasma cómo «postmodernist historical fiction shows a pronounced tendency to cross boundaries and to blur genre distinctions» (Nünning, 1997, p.219) de la misma forma que, dentro de la ficción, la narración varía y va del ensayo del paréntesis al relato, del cuento casi hablado a la presentación de un documento con todos los requisitos formales para ser fiable pero cuyo contenido dista mucho de ser verídico.

El último capítulo, con el significativo título de “The Dream” sirve de colofón a una sucesión de relatos que viajan por distintos momentos históricos con o sin aparente

relevancia. En él de nuevo existe una desmitificación religiosa (como ocurría de la misma forma significativa con el primer capítulo), esta vez de un elemento tan representativo como es el cielo, la aspiración más absoluta, sobre la que tanto se ha especulado. Al igual que la narración comienza con uno de los relatos más antiguos, se cierra con una representación muy poco convencional del cielo, una especie de panacea que se acopla perfectamente a las necesidades humanas y al tiempo en el que está narrado, pero muy lejos de ser un lugar espiritual. Hay por tanto una ruptura del tiempo histórico lineal, pero con un comienzo y un final muy significativos, que dejan un halo misterioso: sólo conocemos el animal narrador del primer capítulo al final, de la misma forma que en el último capítulo sabemos que se trata del paraíso casi al final. La religión, como todos los grandes dogmas totalizantes, se pone en tela de juicio.

3.- Planteamientos postmodernistas en *Chatterton* de Peter Ackroyd

Peter Ackroyd en esta novela investiga la misteriosa muerte del genio Thomas Chatterton. El autor se recrea en los lugares en los que se desarrolla la novela, no sólo como meros referentes físicos, sino como referentes históricos y culturales que nos hablan de los innumerables ecos del pasado (Nünning, 1997, p.224). Hay constantes menciones culturales y, por ejemplo, la arquitectura se convierte en un referente fundamental en los dos lugares en los que se desarrolla la novela: Bristol y Londres, donde los edificios aparecen como espectadores de las distintas versiones de la historia como ejemplo de que el pasado forma parte del presente. Mediante constantes referencias a la ficción, a la realidad y a lo imaginario, Ackroyd nos abre un mundo de posibilidades muy diferentes a través de un personaje principal, Philip Wychwoods, que roza el surrealismo como lo hacen algunos de los personajes que giran a su alrededor.

Las constantes alusiones a fechas y referencias históricas van acompañadas por un interés especial por la validez, el reconocimiento, la veracidad de éstas, donde pocos datos y acontecimientos coinciden: «The real world is just a sucesion of interpretations. Everything which is written down immediately becomes a kind of fiction» (Ackroyd, 1987, p.40). Esto explica el poder de lo escrito y lo poco fiable que es en la búsqueda de una verdad que se va desmoronando a lo largo de la narración. No se esclarece la misteriosa verdad, sino que Ackroyd explora «[...] la oscuridad del alma y de la mente, el misterio de lo supranatural, las fisuras y entresijos de la razón, la actividad secreta de lo irracional, la circularidad del tiempo, la presencia del presente y el pasado en el futuro [...]» (de la Concha, 1997, p.160).

La palabra «plagio» se repite a lo largo de toda la novela: «But who is to say what is fake and what is real?» (Ackroyd, 1987, p.113). Los documentos inacabados, la información incompleta o parcial llena de huecos se convierten en reflejo de una búsqueda que se convierte en una obsesión porque se cuestiona demasiado. Cuanta más información, más difícil se hace la tarea de formar una conclusión, y la historia y la literatura van dando pistas falsas que conviene replantearse. De nuevo, y como ocurría en la novela de Julian Barnes, aparecen distintas representaciones del arte (arquitectura, pintura y literatura, ya que se intercalan dentro del relato cartas, poemas y descripciones) que dan diferentes interpretaciones de un mismo tema.

La importancia del contexto para entender un acontecimiento histórico se observa en los diferentes protagonistas: Chatterton da importancia a la iglesia donde trabajaba su padre, de la misma manera que Wallis y Meredith buscan los lugares más reales posibles para recrear la escena de la muerte de Chatterton. Phillip, por su parte, sigue las pistas geográficas y literarias para su búsqueda, que se vuelve cada vez más enigmática. La búsqueda de la realidad histórica se resuelve con la muerte, el sueño, la

obsesión y la realidad, de nuevo sin establecer fronteras claras, solamente las que nosotros queramos establecer: «None of it seemed very real, but I suppose that's the trouble with history. It's the one thing we have to make up for ourselves». (Ackroyd, 1987, p.226).

Barnes y Ackroyd no buscan la representación exacta del pasado, sino que revelan en sus novelas la obsesiva continuidad del pasado en el presente (Nünning, 1997, p.225). En ambos casos se entiende que no existe una única representación del pasado sino una multiplicidad de versiones diferentes. Ackroyd, por medio de las múltiples alusiones intertextuales que se entrelazan en sus novelas establece una visión de la herencia cultural inglesa, del «englishness» que se refleja en callejas londinenses y costumbres británicas. Barnes por su parte desmantela grandes momentos de la historia universal o le da una importancia desmesurada a hechos sin aparente relevancia histórica, todo ello a través de un relato en el que es difícil establecer el límite entre la novela y el cuento corto. El título del libro ya nos avisa de que no hay una pretensión de objetividad, continuidad o totalidad tan propia de la historiografía tradicional (Nünning, 1997, p.235).

No se puede acceder a la realidad más que a través de representaciones, necesariamente parciales y subjetivas. La realidad se convierte en un reflejo de la crisis de la legitimidad de la historia y lo que se pretende a través de la metaficción histórica es una reconsideración del pasado como objeto de conocimiento en el presente, pero desde un ángulo crítico y no nostálgico (Hutcheon, 1988, p.45).

Ambos libros explican a través de su relato cómo la metaficción histórica puede aspirar exclusivamente a dar una visión particular de los hechos, utilizando para ello unos datos históricos y tejiendo un relato basándose en ellos. La cuestión básica que plantean Julian Barnes y Peter Ackroyd a través de la ficción es que no podemos conocer del pasado hoy más que a través de sus «traces, their texts, the facts we construct and to which we grant meaning» (Hutcheon, 1988, p.225). En ningún caso se trata de rechazar los principios o los escritos históricos, sino de utilizarlos para desmantelar una visión universal y totalizadora de la historia. Por eso es también necesaria la mezcla del pasado con el presente.

En la búsqueda de la verdad del pasado, el término «historia» ya nos advierte que no hay retorno, que los acontecimientos no ocurren más que una vez y que son inseparables del momento en el que suceden, pero tienen una influencia en el presente y por eso son analizables para entender la realidad histórica en la que vivimos. Sólo desde el pasado se puede comprender a lo que ha llegado la sociedad actual, y sólo con el entendimiento de ese desarrollo podemos llegar a comprender la sociedad, dando un sentido al presente.

La historia en el postmodernismo propone un exhaustivo análisis ideológico del pasado y del presente. Desde el presente se explora el pasado en una lucha por una objetividad que es inviable, pero como explica Ansgar Nünning, «the accurate representation of the past is less crucial than the revelation of the haunting continuity of the past in the present» (Nünning, 1997, p.225). Por medio de la crítica, la parodia, el cambio a personajes aparentemente sin importancia histórica, el desmantelamiento de los grandes dogmas (como queda patente en *Chatterton* y en *A History of the World in 10 ½ Chapters*) vemos como la historia que nos han contado se convierte exclusivamente en un punto de referencia, y que en nuestra mano está la necesidad de cuestionárselo. La búsqueda del pasado como realidad está marcada por los distintos discursos que hay entre la historia y el sujeto que decide interpretarla. La historia y su interpretación están por tanto abiertas a multitud de posibilidades, donde la objetividad no es posible y donde el individuo se propone su replanteamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Ackroyd, P., *Chatterton*, Londres, Penguin, 1987.

Barnes, J., *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Londres, Picador, 1989.

Concha, Á. de la, “Narrativa Inglesa Contemporánea: el Presente y la Memoria”, *El Placer de Leer*, 4 (1997), pp. 158-165.

Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Nueva York y Londres, Routledge, 1988.

Nünning, A., “Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960’s”, *European Journal of English Studies*, Vol. I, 2, (1997) pp. 217-238.

Waugh, P., “What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?”, en *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Currie, M. (editor), Londres, Methuen, 1984, pp. 39-54.

White, H., *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.