

## Reflexiones sobre lo postmoderno «avant la lettre»: un problema de hermenéutica<sup>1</sup>

MARINA GÁLVEZ ACERO  
Universidad Complutense de Madrid

Como si de una mancha de aceite se tratara, parece extenderse día a día la opinión de aquellos que estiman postmodernos a ciertos autores hispanoamericanos —de Borges a García Márquez— o, más exactamente, a obras puntuales de los años cincuenta y sesenta —de *Pedro Páramo* a *Rayuela*, e incluso a las poéticas narrativas del «realismo mágico» o la «literatura fantástica»<sup>2</sup>. Algunos, más moderados, incluyen a sus autores en lo que llaman

---

<sup>1</sup> La segunda parte de este trabajo aparecerá en las actas (hoy en la imprenta) del Congreso sobre «Octavio Paz, La cultura Hispánica en el fin de Siglo», celebrado en Madrid en abril de 1999.

<sup>2</sup> Parece evidente que este tipo de lectura descontextualizada viene inducida por cierta crítica anglosajona (de Douwe W. Fokema a John Bart, pasando por la canadiense Linda Hutcheon, por Hans Robert Jauss, o entre otros, Brian McHale) confundida a su vez, seguramente, por la coincidencia de las fechas (para los teóricos de la postmodernidad esta se inicia a finales de los cincuenta) por la presencia de componentes del *pop-art* en alguno de los discursos hispanoamericanos (con algunos antecedentes, también el *pop-art* de élite, o tendencia de vanguardia, se inicia en los años cincuenta) o, en fin, por la confusión de nombres y épocas no asimilables: *postmodernism/postmodernismo*, el primero con relación al *modernism* anglosajón, que equivale a la literatura que se inicia en Baudelaire y termina al final de las *vanguardias* históricas.

Es sintomático que los críticos no se pongan de acuerdo en quienes pertenecen a la postmodernidad. Para Fernando del Toro, por ejemplo, la «posmodernidad literaria» hispanoamericana se inicia a principios de los años sesenta, sin que esa fecha sea óbice para que incluya a Borges («Borges inaugura con *Ficciones* (1939-1944) la postmodernidad, no solamente en Hispanoamérica, sino en general», y aunque considera postmoderna la poética del «realismo mágico» excluye a *Cien años de soledad* (cita 35, 460) aunque es una obra de las que con más

«precursores genealógicos» o «postmodernos *avant la lettre*»<sup>3</sup>. Sin embargo, estas reflexiones pretenden hacerles partícipes de los problemas que me plantea dicha adscripción, y de algunas de las causas que, erróneamente, parecen haberla propiciado<sup>4</sup>.

Como cultura norteamericana, la postmodernidad es hoy una cultura global, que corre paralela a la dominación política y económica de ese país, independientemente del desarrollo de cada uno de los países culturalmente colonizados. Sin embargo, su origen está ligado a lo que se ha llamado «sociedad postindustrial» (Daniel Bell), «sociedad de consumo», «de los *media*», «del capitalismo tardío» (F. Jameson), etc. Esta superestructura cultural se aprecia en todas las disciplinas, aunque convive con restos de la sensibilidad anterior o propiamente «modernista». Dentro de su básica heterogeneidad, puede decirse que es una cultura dominante, perfectamente definida en lo esencial<sup>5</sup>.

---

insistencia se analizan bajo esa óptica, porque para este crítico está dentro de lo que llama la «modernidad tardía» (o novela que se escribe entre 1955 y 1960, etapa y modalidad narrativa que no obstante, según dice, se extiende paralelamente a la postmoderna hasta 1970). La novela de la «modernidad tardía», de la que excluye *Rayuela* y las que llama «novela del discurso de masas» es aquella «caracterizada (s) por la renovación, el experimento, la focalización de la historia y su traspaso a la conciencia de los personajes... donde se problematiza la mimesis y se trata de encontrar una fórmula lingüística y narrativa propia». He copiado el texto para que pueda apreciarse la confusión que introduce al separar de esa categorización a novelas como, entre otras, la citada de Cortázar. *Iberoamericana*, 155-156, 1991, 453-467.

<sup>3</sup> Los términos aparecen en Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, 1991. Cito por la traducción al español, de Editorial Trotta, Madrid, 1996, pág. 26. Entre ellos Jameson incluye a Borges a Gertrudes Stein y a Marcel Duchamp.

<sup>4</sup> En principio baste recordar para ello la deuda que tienen, en conjunto, con la Vanguardia poética europea e hispanoamericana y su experiencia lingüístico-formal (claro está que para críticos como Gonzalo Navajas también la Vanguardia es postmoderna, con lo cual mi planteamiento no tendría sentido) y, entre otras, con la novela europea y norteamericana de las primeras tres décadas del siglo, es decir, con la llamada novela *modernista* o *moderna* (de la que tomamos el nombre) equivalente al de «nueva novela».

<sup>5</sup> Dentro de la gran confusión que se viene introduciendo al respecto (probablemente debido a la falta de perspectiva histórica) a mi juicio son suficientemente indicativos para identificarla los rasgos que cita Jameson: una suerte de «populismo estético» (24) caracterizado por nueva superficialidad relacionada con la nueva cultura de la imagen o del simulacro; un debilitamiento de la historicidad, tanto en relación con la historia oficial como «en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada», que aparecen determinadas por la condición «esquizofrénica» del sujeto. La fragmentación del sujeto desplaza a la alienación, a la soledad o a la neurosis, sicopatologías propias del sujeto «moderno», que ahora no sólo se libera de la angustia, sino de todo tipo de sentimiento, lo que da lugar a un nuevo subsuelo emocional (imper-

Sin embargo, como piensa Habermas<sup>6</sup>, no creo que se inscriba fuera de la Modernidad histórica o burguesa<sup>7</sup> (que es lo que a muchos parece sugerir el prefijo *post*). En realidad, en la postmodernidad vemos recuperadas muchas propuestas *modernas* que pertenecen a lo que se conoce como *modernidad traicionada o el reverso de la modernidad*, es decir, aquellas corrientes culturales o de pensamiento que siendo *modernas* son también *antimodernas* por dos razones: por su crítica a la modernidad histórica y porque el arte moderno nace con la conciencia de estar sujeto al *cambio*, a la provisionalidad. De ahí la estrecha relación entre modernidad y crítica que caracteriza al período. Vista de esta forma, la postmodernidad es un nuevo *cambio*, otro estadio de la Modernidad histórica, todavía inconclusa. Lo que parece haber terminado (y lo que justifica el *post*) es la Vanguardia, última etapa del *modernism*, en la que la exigencia de lo *nuevo* fue un imperativo<sup>8</sup>. Esa exigencia, que aparece concluida en la postmodernidad, tampoco existió en otras etapas de la Modernidad<sup>9</sup>. Dentro de la «tradicción de la ruptura» se inscribe lo que ahora

---

sonal, con frecuencia una peculiar euforia) que Jameson llama «el ocaso del afecto» y Lyotard «intensidades», relacionado con la inexistencia de un yo o sujeto centrado (36-37); por último, una fuerte interrelación de todo esto con las nuevas tecnologías, que reflejan, a su vez, un nuevo sistema económico mundial dominado por el capital multinacional.

<sup>6</sup> «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La postmodernidad* (Foster, Habermas, Baudrillard y otros) (1983), Ed. Kairós, Barcelona, 1985.

<sup>7</sup> Es preciso recordar que con el término Modernidad al menos designamos dos conceptos: una etapa histórica y una etapa cultural o artística. Y que el concepto de «arte moderno» es equivalente al del *modernism* anglosajón (cuyo antecedente fue el Romanticismo). Tener en cuenta esta ambivalencia es de muy ricas e ilustrativas consecuencias, teniendo en cuenta el papel del arte *moderno* como oposición o contestación a la primacía que la razón (y en consecuencia el pensamiento lógico) ha venido teniendo en la Modernidad histórica, lo que explica, entre otras cosas, la fuerte «antimodernidad» de muchos artistas modernos.

<sup>8</sup> Como una consecuencia del valor que adquiere «lo nuevo» la ciencia ha ido alcanzando el extraordinario desarrollo que conocemos, pero también, por lo mismo, el artista (y su creación) consigue durante este período una situación de privilegio en la sociedad, un lugar central, que se evidencia en el concepto de genio, creado a partir del Romanticismo. De este *sujeto fuerte* se deriva la noción de *estilo único*, personal, privado e inconfundible (como el de Proust, Kafka, Borges, etc.) vinculado a la estética moderna, del que se genera una especial visión del mundo.

<sup>9</sup> Según comenta Calinescu (Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad*, 1987. Cito por la edición en español: Tecnos, 1991, pág. 45) la idea de belleza comenzó a sufrir un proceso a través del cual perdió (primero) sus aspectos de trascendencia (que era lo propio del arte clásico) para luego, durante el Romanticismo, convertirse en una categoría puramente histórica, adquiriendo un sentido de *tiempo irreplicable*, de *cambio*, que inicialmente no se asocia necesariamente a lo *nuevo*, sino a la idea científica de *progreso*, es decir, a un patrón

llamamos postmodernidad (que en nuestro contexto deberíamos llamar post-vanguardia). Sólo de esta forma se pueden aceptar como *antecedentes genealógicos* a los *modernos* narradores hispanoamericanos. Lo inaceptable es que se confunda la genealogía con la adscripción. Ni Borges, ni Cortázar, ni ningún otro autor hispanoamericano ligado a la narrativa conocida popularmente como el *boom* y sus antecedentes inmediatos deben ser considerados postmodernos<sup>10</sup>. En el caso de que se admitiera sin matizaciones las características postmodernas de dicha narrativa, nos encontraríamos con una corriente que, si solución, se extendería desde los años cuarenta (Borges) hasta la generación de los *novísimos* o del «*posboom*», incluyendo, entre otras, obras como

---

estético que presupone la negación del gusto establecido o consagrado. El artista romántico debía «ser un hombre de su tiempo, responder a sus problemas se convirtió en algo más que una estética,... en una obligación moral» (47). Fue Stendhal (*Historia de la pintura en Italia*, 1817) el primero que introdujo la idea de que para el arte era indispensable la *libertad y la originalidad*, es decir un arte sin reglas o principios, que sólo obedece a la individualidad del artista, que no debe imitar a otros artistas, antiguos o modernos. Por tanto, si el Romanticismo es el sentido (propio, individual, subjetivo) del presente transmitido artísticamente, y sólo a partir de Baudelaire fue cuando se introduce el concepto de lo nuevo (como lo *transitorio*, el presente fugaz) como ideal de belleza (48). Surge así el concepto imperativo de la búsqueda de la *novedad* («lo que ha sido desdeñado o desconocido por los artistas del pasado»), ya que el pasado no es sino «una variación sucesiva de modernidades cada una de las cuales es única» y por tanto, no existe relación entre estas entidades individuales y ninguna comparación es realmente posible. Esa es la razón por la cual un artista no puede aprender del pasado (Calinescu, 58). La contradicción que parece suscitarse entre la conciencia histórica (tan ligada a la idea de progreso) y la aparente negación que se deriva de este postulado, la resuelve Paul de Man (*Historia literaria y modernidad literaria*) señalando que la modernidad «también actúa como el principio que proporciona a la literatura duración y existencia histórica» (citado por Callinescu, 162) o el propio O. Paz cuando la define como la «tradicción de la ruptura».

<sup>10</sup> Otra línea de la crítica viene considerando con más exactitud a mi juicio que la postmodernidad en Hispanoamérica es, en todo caso, un fenómeno de los años ochenta. Entre otros, ver el trabajo de Rufinelli, «Los 80 ¿ingreso a la posmodernidad?», en *Nuevo texto crítico*, n.º 6, año III segundo semestre de 1990, pág. 31-42; de Teodosio Fernández, «Posmodernidad y narrativa hispanoamericana actual», en *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Simposio Internacional de 1992, eds. de la Universidad de Salamanca, 1995, págs. 105-110, o, en parecida línea, otros trabajos precedentes de Brushwood (1985), Julio Ortega (1980) o la que esto escribe: *La extensión novelística: décadas 1970-1980 de la novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, 1985 págs. 57-69, o «El “boom” de la novela hispanoamericana en perspectiva», en *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura hispánica actual*. 1992. Miguel Ángel Muro (ed.) Gobierno de La Rioja, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, Logroño, 1993.

*Rayuela*, que ha sido considerada, cuando menos, «novela síntesis» (Steenmejer)<sup>11</sup>, lo que resulta inaceptable para cualquier lector dadas las diferencias que presentan las tres etapas que comprende este período. Sin embargo, algunos procedimientos de la novela moderna (o «nueva novela») perduran en el *postboom* por ser hallazgos irrenunciables, e incluso se mantienen algunas perspectivas que, además de las epigonales, prolongan posturas reivindicativas o denunciadoras (como la novela feminista, o la novela testimonio, por ejemplo). Pero desde mi punto de vista (ya lo he dicho) no es válida una lectura postmoderna para aquellos textos de la «nueva novela» hispanoamericana, aunque se trate de autores u obras puntuales. Quienes así proceden, incurren a mi juicio en un problema de hermenéutica, es decir en un problema de sentido, en definitiva, de (mala) lectura.

Parece obvio que detectar los rasgos postmodernos y deducir de ello su condición postmoderna no debe ser el camino del lector crítico. Vistas de ese modo, unas obras tan experimentales como las de Cortázar, tan originales como las de Borges o tan innovadoras como las nuevas poéticas narrativas, han sido sin duda fértiles canteras, porque abundan los rasgos comunes a modernos y postmodernos. El abandono de la exigencia de *lo nuevo* implica que los postmodernos pueden utilizar sin ningún tipo de preocupación los rasgos creados por la experimentación de la vanguardia, como cualquier otro<sup>12</sup>, siempre que le *sirva* al creador para hacer su obra, que deberá ser *original* tanto por exigencia artística como por imperativo de competencia en el mercado, que demanda continuamente productos diferentes. La libertad del creador sigue imperando, sólo que ahora puede escoger entre los materiales «usados», sin sentir la obligación de usar sólo *lo nuevo*<sup>13</sup>. El novelista actual (o postmoderno) transita a través de la historia de la literatura como un nómada errante que reactualiza el pasado interiorizándolo y contaminándolo de

---

<sup>11</sup> *Neophilologus*, 79, 1995, págs. 253-256.

<sup>12</sup> Para Umberto Eco, ciertos procedimientos de la postmodernidad (acumulación, inventario, superposición, reutilización) son similares a los medievales: «Nuestro arte —escribe— como el medieval, es un arte no sistemático, sino aditivo y compositivo; hoy como entonces coexiste el experimento elitista refinado con la gran empresa de divulgación popular». «Hacia una nueva edad media», en *La estrategia de la ilusión*, eds. de la Flor, Buenos Aires, 1987, págs. 110-111.

<sup>13</sup> Relacionadas con esta premisa se revelan muchas técnicas y formalizaciones recuperadas por la novela actual, como el palimpsesto y, en general todas aquellas que ponen de *manifiesto lo que se conoce como nomadismo*, es decir, una actitud errante mediante la que se usufructúa o se deconstruye el pasado.

presente y de vivencias personales, deconstruyéndolo y fragmentándolo sin identificarse nunca con él.

Cuando Octavio Paz comenta en *El arco y la lira* el tema de *The Waste Land* (para él, la nostalgia de un orden universal cuyo modelo es el orden cristiano de Roma y no la descripción del helado mundo moderno, como comúnmente se cree) y señala como su arquetipo poético a *La Divina Comedia*, escribe textualmente: «pero mientras Dante tiene una imagen clara del mundo (porque en él no existe la ruptura entre palabra y sentido que aparece en la modernidad) Eliot debe acudir a la cita y al collage»<sup>14</sup>. Léidos estos rasgos descontextualizados tal vez pudieran suscitar indeseables resonancias postmodernas tratándose de un escritor moderno por antonomasia. Sin embargo, eso es lo que creo que se ha hecho con los narradores modernos hispanoamericanos, incluidos algunos poetas. Con toda seguridad a ninguno de los que consideran postmoderna a la narrativa del «boom» se le ocurriría estimar de la misma forma a Eliot o a Joyce, y sin embargo, como se ha señalado, ambos rechazaron el metarrelato del progreso histórico como lo hicieron Borges o Sábato, por mencionar a dos escritores *modernos* argentinos<sup>15</sup>. Como la similitud de rasgos es a veces tan llamativa, en ocasiones se

---

<sup>14</sup> Octavio Paz. *El arco y la lira*. Cito por *Obras completas I. La casa de la Presencia*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Madrid, 1991, pág. 112. El subrayado es mío.

<sup>15</sup> Alex Callinicos cita un ensayo de Eliot de 1923 en el que el poeta describe el uso del mito en Ulises como «un modo de controlar, de ordenar, de dar forma y significancia a ese panorama inmenso de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea», v. *Against Postmodernism: a Marxist Critique*, Oxford, Polity Press, 1989:11.

La conciencia del mundo como un caos entre los escritores *modernos* constituye para Callinicos una refutación de las teorías de Lyotard. Sin embargo es preciso señalar que lo que distingue a los *modernos* frente a los *postmodernos* en este sentido es precisamente el esfuerzo por *controlar, ordenar y dar forma* a ese caos. Como afirma Linda Hutcheon: «*Modernists* como Eliot y Joyce suelen ser vistos como profundamente humanísticos en su paradójico deseo de valores estéticos y morales estables, incluso cuando se dan cuenta de la ausencia inevitable de ellos. Los *Postmodernists* son diferentes, no en sus contradicciones humanísticas, sino en la condición de sus respuestas: se niegan a postular ninguna estructura o lo que Lyotard llama metarrelato —como el arte o el mito— que habría sido para los *modernistas* un consuelo».

Sin embargo es evidente la contradicción en la que incurre Lyotard cuando señala la ausencia de «la consolación de las formas bellas», y apela no obstante a la kantiana noción de lo sublime, que como comenta Andreas Huyssen con acierto, «... expresa precisamente ese mismo deseo de totalidad y representación que Lyotard tanto rechaza», v. «Cartografía del postmodernismo», en Josep Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad* Madrid, Alianza, 1988.

matiza: mientras los modernos citan, en los textos postmodernos esas citas se hacen sustancia, dice Jameson. Pero a la vista de lo que viene sucediendo, la importante diferencia que introduce dicha matización no ha sido tenida en cuenta (ni siquiera por quien la formula) a la hora de analizar a estos autores.

Como ya he adelantado, el problema que ha conducido a la confusión es para mí una cuestión de lectura, seguramente motivado por la preminencia que viene teniendo en la actualidad la Estética de la Recepción, frente al antiguo estudio estructural que privilegiaba el análisis del texto. Esta circunstancia explica la enorme libertad que se viene atribuyendo el lector (tal vez incentivada por el propio escritor moderno y su práctica de la «obra abierta»), de la que va a ser difícil despojarle, pero a la que como ha reconocido el propio Umberto Eco<sup>16</sup> hay que poner algún tipo de freno, si no queremos llegar a lo que parece que estamos abocados: romper el equilibrio entre la *intención del lector* y la *intención de la obra*. Un excesivo dispendio de *energía interpretativa* parece conducirnos de la estética de la recepción a la «estética de la confusión».

Según Umberto Eco, tanto la semiótica estructural<sup>17</sup>, con su obstinación en indagar en el texto «en su objetividad de objeto lingüístico» (25), como la rigidez de ciertas semánticas formales anglosajonas, condujeron, como reacción, desde los años sesenta en adelante, al nacimiento de las Teorías de la Recepción. Por su parte, la propia hermenéutica, apoyándose en otra tradición<sup>18</sup> ha conducido al concepto de «lector implícito» según la denominación de Iser, de manera que ni los más modernos enfoques *generativos* han podido desplazar del lugar de privilegio que los hermeneúticos o interpretativos han conferido a las intenciones del lector (*Intentio lectoris*). Frente a la búsqueda de lo que se dice en el texto «con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite», se ha impuesto —al menos en cierta crítica— la búsqueda de «lo

---

<sup>16</sup> Véase Umberto Eco. *Los límites de la interpretación* 1990, en español, Lumen, 1992.

<sup>17</sup> Desde Barthes, Todorov y Genette (*Communications* 8, 1966) a Lotman (*La estructura del texto poético*, 1970) Rifaterre (*Essais de stylistique structurale*, 1971) y Chatman (*Story and discourse*, 1978) pasando por Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) y el propio Eco (*Lector in Fábula*, 1979) entre otros precursores e introductores del concepto de «autor implícito». Véase U. Eco, *op. cit.*

<sup>18</sup> Ingarden, Gadamer, Mukarovsky, Jauss, Iser y el propio Eco de *Obra abierta*, 1962, entre otros.

que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y /o con referencia a sus deseos, pulsiones, arbitrios»<sup>19</sup>. Sin embargo, parecería más lógico que el texto «hablase» dentro del contexto de su producción, y no dentro del contexto del lector, incluso en el caso de que fuera el «lector ideal» que Joyce solicitaba para su *Finnegans Wake*, paradigma de la obra abierta, como lo es *Rayuela* en nuestro medio. En todo caso, entre la intención del lector y la intención de la obra se encuentra la petición al lector de que *pregunte a esa obra* y no a sí mismo, es decir que se atenga a la dialéctica de «fidelidad y libertad»<sup>20</sup> que exige la ambigüedad de la obra moderna.

Por lo tanto, el problema aparece planteado cuando el lector crítico pretende situar la obra en su exclusivo contexto. Es entonces cuando la ceremonia de la confusión se acaba instalando en el discurso crítico, como viene ocurriendo en mi opinión con los textos de los autores *modernistas* (modernos) hispanoamericanos. Como a *Pierre Menard*, a nosotros, los lectores de hoy, la lectura del Quijote debe resultarnos mucho más rica que a los lectores de su época. Pero una cosa es el «horizonte de expectativas» que puede abrir una obra de arte y otra muy distinta *confundirlas* con la propia obra (o en todo caso, la crítica que así lo hiciera debería dejar claro que no va a hablar de la obra sino de lo que la obra le suscita a él, al exégeta). Algo semejante ocurre cuando menospreciamos al autor y a sus coordenadas históricas y culturales, aunque en este caso el problema pudiera paliarse si se tienen en cuenta los sistemas de significación a los que el texto nos remite. Para ilustrarlo imaginemos el resultado de aquella broma de Borges en la que proponía la lectura de la *Imitación de Cristo* como si fuera de Celine. Todo esto no significa, claro está, que deba prescindirse de la colaboración del lector. Lo que quiero decir es que al dotar al lector-crítico de excesiva libertad se están vertiendo interpretaciones inaceptables.

Los rasgos compartidos por las obras modernas y postmodernas (numerosos como he dicho por la condición heterogénea, ecléctica, de las segundas, y sobre todo por su desinterés por lo *nuevo*) adquieren como es lógico diferente significado, o mejor, *diferente sentido* y función social, es decir, se con-

---

<sup>19</sup> Eco, *op. cit.*, pág. 29. Advierte también en esta obra contra el principio de la semiosis ilimitada, «que no puede consistir en una derivación incontrolable de sentido».

<sup>20</sup> Eco. *Lector in fábula*, Lumen, 1981.

<sup>21</sup> Algo semejante a lo que yo misma en otro momento he llamado «funciones paradigmáticas», es decir aquellas que tienen la finalidad o función de reafirmar en el lector los valo-



vierten en nuevos códigos que el lector crítico habrá de interpretar en cada caso<sup>21</sup>, lo que a su vez remitirá al preciso sistema de significación al que la obra pertenece. Es decir, lo verdaderamente clarificador es determinar aquello que en la obra funciona como síntoma o clave de una realidad mayor que constituye su verdad última (Jameson:30). Según esto, veamos como ejemplos el funcionamiento de alguno de los rasgos compartidos. Como es sabido, la crítica de la Vanguardia al racionalismo —es decir a uno de los grandes pilares de la Modernidad en cuanto etapa histórica— no implicó necesariamente una defensa del irracionalismo, sino más bien la necesidad de superar la *escisión* entre las potencias racionales y las irracionales que había provocado la modernidad histórica y burguesa al dar primacía a la razón y el pensamiento lógico, motivador del desarrollo científico<sup>22</sup>. De ahí que, como ya he señalado, desde la modernidad literaria (como desde la filosofía o el pensamiento) se reivindicara el irracionalismo y, llegado el momento, se crearan estrategias discursivas para vehicularlo (monólogo interior, narración de sueños, estados sicopáticos, actos gratuitos, potenciación del azar o la intuición, discursos alógicos, etc. e incluso poéticas narrativas que articularan el afán de realismo con el pensamiento mágico (*realismo mágico*) o la causalidad mágica de la llamada «literatura fantástica»<sup>23</sup> (de Borges a Cortázar) poéticas que vinieron a realizar en la praxis lo que Adorno llamó «síntesis reconciliadora»<sup>24</sup>, es decir cuya función fue la de revelar, totalizar, reconciliar los distintos estratos de realidad.

---

res sociales, históricos, ideológicos, del mundo del autor. «Funciones paradigmáticas de la última narrativa de Luis Sepúlveda en el contexto de la posmodernidad», Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, 1995. (Publicadas en 1998) págs. 209-217.

<sup>22</sup> Para Adorno, como para Horkeimer, el proceso de la civilización es al mismo tiempo un proceso de *ilustración* (es decir de esclarecimiento) que se inicia precisamente en «el siglo de las luces» o más concretamente en el movimiento intelectual de mismo nombre. Sólo como resultado de la *ilustración* puede pensarse en la «reconciliación», que viene a ser «emancipación» o «felicidad».

<sup>23</sup> Véase E. Rodríguez Monegal. «La narrativa hispanoamericana hacia una nueva poética», en *Teoría de la novela*, Edición de Santos Sanz Villanueva y Carlos J. Barbachano, Sociedad General Española de Librería, S. A. Colección Temas, Madrid, 1976, págs. 171-228.

<sup>24</sup> Precisamente, según Adorno, uno de los lugares en que se han mantenido sin escindir las fuerzas racionales e irracionales es el arte: según dice, se crea mediante un proceso inicialmente sensorial, receptivo y expresivo (que llama *mimesis*) transformado y objetivado por la racionalidad. Gracias a esta síntesis *reconciliadora* el espíritu puede salir a través de la costra de *cosificación* que se ha ido formando en el hombre durante el transcurso de la Modernidad.

Los postmodernos por su parte privilegian también ciertas corrientes de pensamiento moderno (aquellas que van de Sellin a Nietzsche, o de Kierkegaard a Freud) que han venido hablando de la insuficiencia del racionalismo y, en consecuencia, de la lógica como medio de relación entre los seres humanos y entre estos y el mundo. Por tanto, entre sus contenidos también se encuentran lo reprimido, el lado oscuro de la psique, lo primitivo, los fondos oscuros de la historia (o historia no «oficial»), la naturaleza interna de las cosas y los seres, etc. Pero la diferencia entre unos y otros estriba en que ahora, en la postmodernidad, esos componentes no implican ningún afán totalizador, *revelador* o reconciliador, teniendo en cuenta que han desaparecido los cuatro modelos de profundidad señalados por los postestructuralistas:

- el modelo hermenéutico del interior y el exterior (es decir, del texto como «dramatización» de una idea o sentimiento metafísico),
- el modelo dialéctico de la esencia y la apariencia,
- el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto (o de la represión),
- el modelo existencial de la autenticidad y la inautenticidad, y finalmente,
- el modelo semiótico de la oposición entre significante y significado<sup>25</sup>.

Lo que ha sustituido a estos modelos de profundidad son, en su mayor parte, las prácticas de un modelo de discurso de «superficie (fragmentos

---

Este espíritu reconciliador es Para Adorno «una síntesis o interdependencia sin violencia de lo disperso» tanto en la belleza artística como en la naturaleza del ser humano. Sólo reconciliando esas potencias puede alcanzarse el *conocimiento* (no discursivo, en el arte) que conduce (por su parte) a la *ilustración*, mediante la «razón interpretativa» de lo que en la obra artística se señala como el *más allá* tras el relampagueo de la verdad que muestra fugazmente la experiencia estética. Una interpretación que debe ser aclaración filosófica: «La genuina experiencia estética ha de tornarse filosofía (conocimiento discursivo) o no es nada en absoluto» escribe Adorno en su *Teoría estética* (ÄT, Gesammelte Schriften, v. 6. Trad. española, Taurus, Madrid, 1980).

Pero el pensamiento filosófico —dice Adorno— también está limitado por la incapacidad del lenguaje referencial para expresar la verdad que aparece estéticamente. Sólo la conjunción de ambos lenguajes, el artístico y el referencial, puede constituir una esperanza de redención, una apariencia anticipadora de una interdependencia ya reconciliada entre el ser humano, las cosas y la naturaleza. De ahí la importancia que la novela en cuanto género literario adquiere en el período moderno, aunque a medida de que la concepción de la realidad vaya cambiando (por los avances de la ciencia, de la técnica y del pensamiento filosófico) haya ido precisando renovaciones formales.

<sup>25</sup> Jameson, *op. cit.*, pág. 34.

sucesivos, el propio proceso creativo, entre otros) o el juego entre superficies (lo que llamamos intertextualidad). Además, en los postmodernos todo aparece teñido por un fuerte escepticismo derivado de la falta de fe en los valores absolutos (que son metarrelatos) y por la convicción de que no es posible conocer la historia o dominar nuestra propia naturaleza a través de ella. Como consecuencia se anula la creencia en el *poder revelador* (y/o *salvador*) de la novela (o del arte, que detentaba el primer romanticismo y hereda la novela moderna) aunque persista el interés por los temas del lado oscuro de la existencia.

Esta actitud escéptica del postmoderno, es, creo, una de las causas que fundamentan la insistente adscripción de Borges a esa nueva condición. Sin embargo, ya hace tiempo que Ana M.<sup>a</sup> Barrenechea explicó que Borges puso ese escepticismo esencial, que el mismo reconoció en *Otras Inquisiciones*<sup>26</sup>, al servicio no sólo de lo *singular* o lo *maravilloso* que pudieran encerrar esas doctrinas filosóficas y teológicas que gustaba frecuentar —indicio suficiente de que sus búsquedas eran «modernas»— sino de una finalidad metafísica, de un tipo de compromiso con lo que él pensaba que era el hombre y la realidad<sup>27</sup>. Su compromiso, según Barrenechea, consistió en pretender socavar los conceptos fundamentales (el universo, la personalidad, el tiempo) en que se basa la seguridad del propio vivir, del vivir concreto e individual del hombre común (precisamente ese a quien trata de consolar y complacer la obra postmoderna) para obligarlo a tomar conciencia de su existencia, algo semejante a la pretensión del existencialismo<sup>28</sup>. Visto de este

---

<sup>26</sup> «Dos tendencias he descubierto, al corregir las pruebas, en los misceláneos trabajos de este volumen. Una, a estimar las ideas religiosas y filosóficas por su valor estético, y aún por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizás, indicio de un escepticismo esencial» (pág. 223).

<sup>27</sup> Como el propio Cortázar señala a propósito de su propia obra, la de Borges debe verse originada «en niveles de creación en que lo mítico, lo imaginario, lo metafísico —entendido literalmente— se traduce en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido «contexto» de la realidad histórica». En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Buenos Aires, junio-agosto, n.º 1, 1970.

<sup>28</sup> Para Borges, según Barrenechea, el hombre es un ser perdido en un universo caótico y angustiado por el fluir temporal, que candorosamente trata de labrarse su destino —cuando este es en realidad «irreversible y de hierro»— y donde el fluir indefinido y constante del tiempo le convierte en nada. Ante la conciencia de esta negativa realidad del ser humano —que coincide a grandes rasgos con la del existencialismo, filosofía que conceptualiza la crisis del hombre moderno— parece como si Borges —dice Barrenechea— se hubiese propuesto el

modo, de alguna forma la obra de Borges, como la de Cortázar, conminan al sujeto burgués a cambiar de vida. Este tipo de motivación extraliteraria o de proyección exterior propia del arte moderno y sus metarrelatos (debían transformar la realidad, debían emancipar al sujeto, o como dijo Paz, debían revelar «la identidad última de los objetos que parecían irreductibles» etc.) entra en flagrante contradicción con la de los escritores postmodernos, cuyas obras parecen confinadas en sí mismas, sin más intereses que las puramente derivadas de su propia realidad artística y la de su creador, o, en última instancia, proyectan una función in-trascendente. El arte postmoderno se considera a sí mismo como un mero instrumento de compensación, es decir, es un arte que aporta alguna forma de *ilusión*, aunque sea fragmentaria y dispersa; un arte, en definitiva, que actúa como coraza frente a los que se consideran poderes destructivos de la existencia histórica, función que entra en flagrante contradicción con el de la vanguardia histórica, proyectada hacia el futuro y la utopía, y también con la de los grandes narradores hispanoamericanos a ella ligados. Al narrador moderno hispanoamericano, habitualmente positivo y esperanzado, la incertidumbre en el futuro no le movió, como al postmoderno, a entregarse al goce hedonista del consumo y el espectáculo, ni a describir alegorías de la muerte o la destrucción de un futuro irreversible y definitivo. La motivación central de *Cien años de soledad* (como ejemplo más polémico en este sentido) no radica como dice su lectura postmoderna en señalar el fin de la historia para aquellos que no habrán de tener «otra oportunidad sobre la tierra», sino en revelar los diferentes sustratos de una sociedad cerrada, atrasada, explotada, que, de seguir así, no tiene más salida que su desaparición. Es decir, García Márquez analiza la condición de una sociedad para *revelar* dónde radican sus males e instar en consecuencia al cambio necesario para superarlos.

Esta característica del arte moderno puede no ser asumida por aquellos que lo creen reducido a un formalismo elitista, como lo ven quienes han llevado a sus últimas consecuencias el pensamiento de Adorno, según el cual la historia moderna del arte es la de un arte progresivamente emancipado de

---

cometido, es decir se hubiese *comprometido*, a hacer ver a ese infeliz hombre individual su verdadera realidad. Para ello, como he dicho, ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir, del vivir concreto e individual. Son estos: el Universo (que para él es un caos sin sentido o un cosmos cuya clave desconocemos), la personalidad (que se disuelve en el panteísmo) y el tiempo (que se desintegra o se convierte en engañosa eternidad a base de continuos juegos o posibilidades combinatorias de presente, pasado y futuro). *La expresión de la irrealidad en la obra de J. Luis Borges*, México, F. C. E., 1957.

toda determinación no artística. Pero los que así piensan, han olvidado que Adorno sostenía también que una continua y permanente transgresión de las formas artísticas era la única manera de captar en profundidad y expresar críticamente la *cosificación y deshumanización* de las sociedades modernas<sup>29</sup>, lo que implica una clara dimensión ideológica, que puede traducirse en cuestiones de índole social, política o económica, y, en última instancia, como desarrollaron sus discípulos de la Escuela de Frankfurt, en la crítica de cierto arte moderno que se había aislado de la praxis vital. Cuando Cortázar en *Pameos y Meopas* (1971) comenta la evolución de sus intereses artísticos o literarios desde lo que llama «la corriente principal de la tradición occidental» hacia la «literatura de excepción», no está aceptando como lee Alzaraki<sup>30</sup> una posible adscripción o cercanía a lo que pudiera ser la literatura postmoderna, sino que *dentro* de la misma modernidad ha escogido la línea más crítica y transgresora. De ahí también que la cita con la que Alzaraki finaliza su trabajo deba entenderse a mi juicio como otra afirmación de su modernidad (y no, como afirma el crítico de la «voluntad y confrontación y transgresión que caracteriza el arte postmodernista»). En ella Cortázar se refiere a *Rayuela* como «una petición de autenticidad total del hombre», como un mecanismo de «despiadada autocrítica» mediante el cual va despojándose de todas las ideas recibidas, de toda herencia cultural, «pero no para prescindir de ellas, sino para criticarlas», para descubrir el momento o el lugar en el que se malogró el proyecto ilustrado, o en palabras de Cortázar, «para tratar de descubrir los eslabones flojos, dónde se quebró algo que podía haber sido mucho más hermoso de lo que es» (Alzaraki, 137).

Como consecuencia del abandono de las expectativas emancipatorias del sujeto y del resto de los valores o esperanzas de la modernidad, la novela postmoderna adquiere también un cierto tono amoral, resignado, cuando no nihilista o cínico («ahora la vanguardia es el mercado», reza una afirmación provocadora entre los artistas plásticos) fruto de la decepción de los viejos ideales artísticos. Mientras al escritor moderno la decepción, o el excecpticismo, solía conducirle a la angustia más o menos pudorosamente expresada, el postmoderno se siente liberado de la angustia; aunque en ocasiones perdura en él la decepción, lo que a veces se puede traducir en ansiedad y esta en fre-

<sup>29</sup> v. *Prismas y notas de Literatura*, Ed. Ariel, 1962.

<sup>30</sup> «La posmodernidad de Julio Cortázar», *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1996 (actas del Simposio de 1992) págs. 129-137.

cuentas *alegorías de la muerte y la destrucción* —que no deben confundirse con la falta de respuestas de un creador moderno— o, paradójicamente, en una *búsqueda del placer* como medio de aliviar las necesidades metafísicas insatisfechas. Pero, en general, el postmoderno acepta como inevitable que las cosas sean como son y no se substraen al mundo, sino que participa del mundo «real» abandonando la perspectiva solitaria del artista *moderno* (y su condición de genio) para convertirse en un hombre común, interesado en lo que conoce bien: lo *individual* y lo *microsocial*. De ahí también que las obras postmodernas hayan abandonado por completo las pretensiones universalizadoras y/o totalizadoras del arte moderno<sup>31</sup>. La condición escéptica del postmoderno posiblemente derive de la inexistencia de esa perspectiva privilegiada del escritor moderno desde la que mirar hacia el futuro (un Telos) o por la que se sentía perteneciente a un origen o pasado (un Arqué). El tiempo del postmoderno es el presente, y la falta de raíces o proyecciones le convierten en algo así como un caos hedonista y escéptico. Desaparecido el estatuto del saber moderno, los Grandes Relatos (Lyotard) y, consecuentemente, la noción de la historia como progreso y utopía, el artista postmoderno no tiene más intereses que los derivados de su entorno, de su persona y de su obra. El creador postmoderno es un escéptico porque tanto el triunfo de la tecnociencia en los países desarrollados, como las creencias sociales emancipadoras de realización universal aparecen como proyectos fracasados. Es decir porque no creen (que no es igual que el desinterés que pueda sentir por alguno de ellos) en los grandes relatos legitimadores de saberes, instituciones y prácticas sociales políticas o intelectuales aceptados durante la modernidad.

El eclecticismo, la intertextualidad, la fragmentación, propias de la cultura del *post* tienen que ver con el abandono de las normas, de las jerarquías, de las tendencias homogéneas, pero también con los cambios de estilo, que se aprecian en un autor o incluso en una misma obra. La autoconsciencia artística se superpone a la deconstrucción de textos anteriores, a los que pueden sumarse elementos de la subliteratura y de los *mass media*. Pero si los narradores modernos desautomatizaban el cliché paraliterario, en los textos postmodernos esta relación, conflictiva y beligerante en aquella etapa, ha pasado a ser confortable, de manera que ahora no encontramos un cliché desautomatizado, sino una novela de aventuras o de género *negro*, tal vez renovada formalmente o con otros fines añadidos a los del simple entreti-

---

<sup>31</sup> v. Marchán Fiz, *op. cit.*

miento que le eran propios. Pero en todo caso novelas que «adelgazan» o aligeran su trama o densidad conceptual, circunstancia que debe relacionarse con la necesidad que tiene el hombre de hoy de contrarrestar en sus ratos de ocio la masiva información que recibe.

En consecuencia, la novela postmoderna se caracteriza esencialmente por sus preocupaciones ontológicas, por la creación de mundos autónomos, en contraste con las epistemológicas de la novela moderna<sup>32</sup>. El *novísimo* narrador no se pregunta sobre *cómo conocer el mundo* —problema que condujo al narrador moderno a la búsqueda de procedimientos que trasladaran al discurso la realidad de la manera más auténtica y totalizadora—. Renuncia también al intento de unificar y ordenar sus contradicciones, y desde luego a ofrecer la mínima respuesta. Se interesa por la cotidianidad y por la forma contradictoria en que la realidad es asumida desde el hombre común. Mientras los escritores *modernos*, espectadores solitarios y agobiados por el desorden del mundo, emprendieron un esfuerzo heroico por construir su propio orden literario, los *postmodernos* aceptan el desorden, «toleran la angustia» y participan en el mundo no como héroes (o estrellas, según Jean Franco) sino como hombres quintaesencialmente normales<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Lo que para Brian McHale se relaciona con la particular recuperación de la novela histórica. Este subgénero en la posmodernidad presenta unas características diferentes a la tradicional, básicamente encaminadas a no ocultar la violación de los límites ontológicos propios del subgénero. Ahora todos sus personajes se ficcionalizan, incluso los históricos o reales, y reinterpreta los contenidos de la historia oficial, revisando y desmitificando la lectura tradicional que se ha hecho de ella.

Por su parte, para Linda Hutcheon la corriente más importante de la novela postmoderna es la que llama «metaficción historiográfica», obras históricas pero intensamente autorreflexivas, mediante la cual se vuelve al realismo de la novela tradicional, pero para luego subvertirlo mediante unos procedimientos que ponen de relieve la idea de que la historia es una construcción humana, y por tanto que todas sus lecturas son interesadas y falsas, lo que justifica su revisión.

<sup>33</sup> Antonio Skármeta comenta las diferencias de enfoque e intereses con palabras clarificadoras: «Lo que en Cortázar es una dramática y regocijada búsqueda de la trascendencia valiéndose de la ironía y la simultánea deslectura del texto en la lectura, es en los más jóvenes una desproblematizada asunción de la humilde cotidianidad como fuente autoabastecedora de la vida e inspiración [...] Creo que caracteriza a nuestra generación [...] la convivencia plena con la realidad absteniéndose de desintegrarla para reformularla en una significación supra real. En este sentido nuestra actitud es intrascendente. No se nos ocurriría nunca, por ejemplo, la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad, como en Donoso, ni la iluminación de la historia en la hipérbole mítica de García Márquez, ni la refundación literaria de América Latina como en el «realismo mágico» de Carpentier. Por el con-

Por lo tanto, eclecticismo, intertextualidad, deconstrucción, desjerarquización, son los síntomas de unas continuas mutaciones en la construcción de la obra postmoderna (y también en el conjunto de la producción del momento) que pueden traducir la resignada ansiedad del hombre de hoy, desorientado por los rápidos cambios que caracterizan nuestro presente (pero también la dinámica de unas técnicas muy actuales como los montajes del vídeo). Lo absolutamente imprescindible (hoy como ayer) es que el arte sea *verdadero* en el sentido ético, es decir que responda a una determinación auténtica del novelista y no a un simple juego de refrito. En resumidas cuentas —y para concluir— la novela postmoderna no rompe formalmente en muchos casos con la novela moderna, lo que cambia radicalmente es la ideología y la sensibilidad. Es decir, la manera de ver, enfrentarse y proyectarse en el mundo, algo que, al parecer, no viene siendo observado por aquella crítica que identifica la «nueva novela» hispanoamericana con la postmodernidad.

---

trario, donde ellos se distancian *abarca*dores, nosotras nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope [...] lo general en ellos es su ubicación voluntaria en la anormalidad, su cuestionamiento e interpretación de la realidad a partir de un distanciamiento y su referencia global a ella desde la parábola o el mito. Es —en el mejor sentido de la palabra— una literatura *pretenciosa* [...] La narrativa más joven [...] es vocacionalmente antipretenciosa, programáticamente anticultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo en un sistema estético congruente de amplia perspectiva, es simplemente presentadora de él». («Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en *Más allá del boom: literatura y mercado*, págs. 273-274).