

## *Sobre algunas diferencias entre modernos y postmodernos*

PATRICIA CIFRE WIBROW  
Universidad de Salamanca

Es inevitable que en su esfuerzo por elevar el lenguaje al rango de arte, el escritor cobre conciencia de que el suyo es un lenguaje diferente del ordinario —y de que en el terreno del arte no cabe más naturalidad que la del artificio. Y ciertamente son innumerables las obras en cuyo interior aparece más o menos sutilmente inscrita esa conciencia, porque desde siempre los escritores han buscado la forma de llamar la atención sobre las particularidades de su lenguaje, y a la largo de los siglos han ido desarrollando toda una serie de recursos que les permiten expresar las preocupaciones relativas al propio quehacer. Pero aun cuando es claro que las posiciones estéticas del autor con respecto a su obra siempre se han visto reflejadas en ésta —en el juego de perspectivas y modos de narrar, en las alusiones y citas intertextuales— es preciso reconocer que no ha sido más que a partir de la modernidad cuando los escritores han comenzado a usar ese tipo de recursos para llamar la atención abierta y sistemáticamente sobre el estatus ontológico de la propia obra en tanto que representación: Cervantes, Sterne, Goethe, Jean Paul o Diderot rompen los marcos de la narración e incluso se atreven a ridiculizar las convenciones literarias imperantes, pero no para sacar a relucir la naturaleza problemática de la propia representación, como hacen los modernos, o para denunciar la propia obra de arte como simulacro, a la manera de los postmodernos, sino para tratar de imponer un nuevo ideal de realismo o verosimilitud: al multiplicar los marcos internos de la obra, confundiendo los distintos planos de la ficción, estos autores en el fondo no pretenden atentar contra la ilusión mimética, sino que más bien tratan de reforzarla. Sus ataques no se dirigen contra la propia obra —y menos contra la institución arte—, sino contra una serie de convenciones que se han quedado caducas. Por

eso, en cuanto han logrado su propósito —una vez que Ariosto ha reblandecido las rigideces de la epopeya y Cervantes y Sterne han dejado a descubierto los convencionalismos de la novela de caballerías o de la novela sentimental— todos ellos se apresuran a volver a establecer en otro nivel la ilusión mimética contra la que en principio parecían atentar, pues a pesar de la audacia con la que hacen converger los mundos del autor, del lector y los personajes en el interior de una misma obra, al final todos ellos procuran integrar esos mundos ficcionales en un mismo marco capaz de englobarlos a todos. Violan los marcos que separan el mundo de la realidad y la ficción, sí, pero sólo para reestablecerlos más adelante, reajustándolos a un nuevo ideal de verosimilitud.

Es claro además que tradicionalmente ese tipo de obras (tan autoconscientes) no aparecieron más que muy raramente —generalmente en momentos de transición entre dos paradigmas diferentes, cuando a la literatura no le quedaba más remedio que descuidar el realismo de la historia para ponerse a revisar una serie de convenciones que se habían quedado caducas—, de tal forma que en realidad no fue más que a partir de la modernidad cuando se produjo un desplazamiento del concepto de representación que hizo que el arte se distanciara de ese realismo ingenuo que pretendía conocer las cosas en sí mismas (y que en general actuaba como si la actividad de conocer no tuviera ninguna influencia en lo conocido) para comenzar a interiorizar los postulados de Mach (cuya filosofía ponía entre paréntesis el objeto real a fin de fijar su atención en el acto de conocerlo), Heisenberg (según el cual la observación siempre influye en lo observado) y Einstein (según el cual las observaciones son siempre relativas al punto de referencia del observador). A partir de ahí tanto los escritores como los pintores comenzaron a desarrollar una serie de técnicas que, más que representar el mundo, servían para reflejar esa nueva interdependencia que creían observar entre el punto de vista del observador y el mundo observado. Y eso, en el terreno de la literatura, no sólo dió lugar a una progresiva disolución de las antiguas fronteras entre interioridad y exterioridad, sino también a una metaficcionalización creciente, puesto que para estudiar ese ir y venir entre el adentro y el afuera, los escritores no se conformaron con reblandecer los límites entre el discurso directo e indirecto, sino que se acostumbraron a centrar sus obras en torno a un yo-observador que frecuentemente era un artista o un escritor que se colocaba en el centro mismo de la representación para desarrollar, junto con la narración, una especie de metarrelato en el que se recogían los argumentos, las reflexiones, las dificultades y los conflictos a los que se enfrentaba el propio artista a la hora de interpretar y representar el mundo.

De esta forma se instauraba un movimiento de vaivén entre el mundo de la representación y el mundo representado, lo cual a su vez daba lugar a un relajamiento de los marcos de la narración. Pero cuidado: seguía siendo en el interior de la ficción en donde venían a entremezclarse los datos objetivos y los subjetivos, lo real y lo imaginario, y en donde se producía una cierta confusión entre la experiencia vivida y la narrada; las fronteras que separaban al mundo represen-

tado del mundo real seguían, en cambio, intactas. Porque aun cuando hubieran dejado de concebir la obra de arte como una copia de la realidad, los modernos ciertamente no estaban dispuestos a renunciar a un concepto mimético de la representación: seguían aspirando a reproducir el mundo y, más allá de eso, querían hacerlo visible: aparte de esforzarse por concebir sus obras de acuerdo con los mismos principios y mecanismos que regían en el mundo real —o en todo caso determinaban su percepción—, los modernos aspiraban a superar la impresión de fragmentariedad y sinsentido reinante en el mundo, para sacar a relucir ese sentido que creían oculto bajo la superficie de las cosas.

Esa es, precisamente, una de las grandes diferencias que separa, en mi opinión, el arte moderno del postmoderno: que a pesar de los esfuerzos que hacen por reflejar la inconsistencia del mundo y por captar la fugacidad y el desorden de su devenir, los modernos en el fondo creen que ese desorden es pura apariencia y que la función del arte es justamente la de trascender el nivel de las apariencias, para crear un mundo pleno de sentido en el que cada parte se corresponda con el todo: sumergen al lector en un cúmulo de impresiones contradictorias y hacen todo lo posible por llamar la atención sobre la relatividad de los diversos puntos de vista desde los cuales es posible abordar un mismo objeto, pero en último término los modernos hacen lo posible por reconciliar las distintas visiones parciales que conviven en sus obras, a fin de demostrarnos que el pluriperspectivismo del que hacen gala la ciencia y el arte modernos no implica renunciar a una coherencia parcial, ni tampoco los obliga a prescindir de un significado estable, pues, tomadas por separado, esas visiones parciales efectivamente no consiguen reflejar más que la irreconciliabilidad de los diversos puntos de vista, pero, consideradas en su conjunto, pueden ayudarnos a comprender los condicionamientos sociales, culturales, políticos y religiosos que pesan sobre las diversas interpretaciones del mundo, y, en ese sentido, ciertamente nos ofrecen una posibilidad de objetivación no ya sólo del mundo representado, sino de nuestro propio mundo.

Las novelas modernas continúan, pues, regidas por un sistema interno de armonías y simetrías que no siempre salta a la vista, pero que ciertamente las determina. De ahí esa vaga pero certera impresión de «orden» y «sentido» que suelen producirnos las obras de Faulkner, Joyce o Broch, a pesar de los múltiples choques que se producen entre las diversas perspectivas y estilos discursivos aparentemente no regulados que conviven en sus obras se trata de obras que primero nos desconciertan, en efecto, pero que finalmente se nos revelan como mecanismos cuidadosamente ensamblados. Y es que, antes o después, nos damos cuenta de que Joyce compone su *Ulises* siguiendo la falsilla de un clásico (aunque luego trate de disimularlo) y que *La muerte de Virgilio* está construida como una sinfonía, como señaló el propio Broch, puesto que se compone de cuatro movimientos que, según indican los títulos, reflejan los cuatro elementos básicos —agua, fuego, tierra y éter—, que a su vez se corresponden con las cuatro actitudes existenciales ilustradas por la narración, que son las de «llegada»,

«descenso», «espera» y «retorno». Es claro, por consiguiente, que tanto Joyce como Broch construyen sus obras como maquinarias de relojería, en donde nada falta ni sobra, y en donde cada pieza desempeña su papel específico, y que además ambos autores se esfuerzan por ayudarnos a comprender cuál es esa estructura básica que subyace a sus obras, y que, no contentos con hacer una especie de subrayado «estructural», ambos incluyen en sus textos una serie de metarrelatos, que, de forma más o menos explícita, nos dan la clave interpretativa de toda la obra. Y es que, al propio tiempo que luchan por renovar las formas del novelar, la mayoría de los modernos desarrollan una teoría legitimadora de sus procedimientos, y casi todos ellos se las ingenian para introducir dicha teoría en la propia obra, usándola para justificar teóricamente los experimentos lingüísticos y narrativos que están llevando a cabo en la práctica, pero también para facilitarles a sus lectores la tarea interpretativa, induciéndolos a relacionar su texto con una serie de teorías (o «grandes relatos») que contribuyen a clarificar su sentido.

Es importante darse cuenta, sin embargo, de que los modernos no emplean ese tipo de reflexiones metaliterarias para problematizar la propia representación, sino más bien para tratar de compensar las incoherencias que pueda haber en ella. Lejos de usar el comentario a modo de palanca, insertándolo en las grietas del texto, a fin de hacer saltar sus contradicciones y ahondar en los blancos del discurso, recurren a él para hacernos ver que las apariencias engañan y que la estructura profunda de sus obras responde a un principio de ordenación lógico. Como si, después de haberse iniciado en un primer discurso realmente rompedor —un discurso repleto de agujeros y desajustes—, se sintieran impelidos a justificarse y comenzaran a desandar el camino andando, añadiéndole a su primer discurso un segundo nivel «meta» en el que prácticamente se disculpan por sus audacias anteriores —ya sea tratando de justificar teóricamente los experimentos lingüísticos y narrativos llevados a cabo en el primer nivel, o bien haciendo lo posible por ayudarnos a diferenciar los diversos puntos de vista y estilos disursivos que antes confundieron deliberadamente—. Todo lo cual los lleva a apartar nuestra atención de la historia para atraerla hacia el discurso, y ello implica, ¿cómo no?, el riesgo de romper la ilusión mimética. Pero esto es algo que la mayoría de los modernos, en último término, quieren evitar, puesto que para ellos la ilusión de verdad en arte sigue dependiendo de la noción de «autonomía», noción que, en su caso, aún no se asocia con una reivindicación de la realidad de la obra en tanto que constructo lingüístico o mundo alternativo, sino que se centra en la idea de que la obra es un organismo autónomo cuyos confines deben ser respetados. De ahí el cuidado que ponen a la hora de integrar sus digresiones teóricas en la trama, evitando, salvo rarísimas excepciones, cualquier tipo de intromisión autorial; procurando delegar en otros la responsabilidad de defender sus planteamientos estéticos, ya sea centrando su relato en torno a un yo-narrador (homodiegético-representado) que en un nivel de la historia vive su vida y en el otro la describe (siguiendo, por tanto, el modelo del *Bil-*

*dungsroman* tradicional); o bien dejando que sean los propios personajes los encargados de exponer sus planteamientos estéticos, a lo largo de largas y enfarragadas discusiones y meditaciones sobre arte, literatura, filosofía y estética. De esta forma, el arte moderno tematiza sus propios principios constitutivos, sin llegar a poner a descubierto su condición artificial. Rasgo éste que nos permite diferenciar claramente entre la autoconciencia moderna y la metaficción postmoderna.

Porque, de la misma manera en la que es claro que los modernos están dispuestos a enfrentarse a las reglas establecidas y a ofrecernos un nuevo tipo de narración que ya no oculta el propio relativismo, pero no a renunciar a un ideal de arte trascendente capaz de ofrecernos un sentido no alcanzable de otro modo, también es claro que los postmodernos, por su parte, han renunciado a ese sentido, y que aprovechan cualquier oportunidad para reafirmarse en su opinión de que es el hombre el que se empeña en crear una apariencia de orden con la ayuda de una serie de estructuras mentales (paradigmas o «patterns») que en un principio parecen ayudarle a interpretar el mundo, pero que a la larga simplemente le impiden ver todo aquello que no quiere ver: el hecho de que el desorden es una parte consustancial de la realidad y de que por ello mismo es preciso integrarlo en los propios procesos de creación e investigación estética. Y es que, desde el punto de vista postmoderno, resulta evidente que los modernos aún desgastaron demasiado tiempo y demasiadas energías resolviendo contradicciones que eran irresolubles. Que con tal de rellenar una serie de agujeros que resultaron no tener fondo, los modernos hipotecaron la verdad de su discurso, rehaciendo una y otra vez lo que antes habían deshecho (para acabar volviendo siempre a ese discurso formal y aprendido del que trataban de desmarcarse); disimulando, e incluso retractándose de lo que habían descubierto (la irreconciliabilidad de los diversos puntos de vista), y todo para recuperar una lógica y una belleza para las que ya no había lugar.

Los postmodernos consideran que ya es hora de aceptar el hecho de que el mundo es complejo; demasiado complejo, mutable y anegado de trivialidades como para ser representado como un todo; que es preciso asumir el hecho de que no caben las interpretaciones objetivas y de que, por ello mismo, toda representación que no se pretenda ingenua, debería buscar la forma de comunicar junto con su sentido también algo de su condición relativa, ya sea indirectamente —a través de las contradicciones, blancos y paradojas de la propia representación—, o bien directamente —a través de una reflexión metaliteraria que sopesa las posibilidades y las imposibilidades a las que se enfrenta la propia representación—. Eso hace que, en manos postmodernas, el comentario se convierta en un instrumento de denuncia capaz de sacar a relucir no ya sólo la condición artificial de la propia obra, sino también la de su lenguaje. Y es que al convencimiento postmoderno de que el mundo es caótico, contradictorio y multiforme y de que hace falta renunciar a esa política, típicamente moderna, de «la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad», se le añade ahora una desconfianza lingüística aún más radical si cabe

que la de los modernos, pues éstos al fin y al cabo siguieron midiendo el lenguaje según el viejo paradigma que suponía que un lenguaje funcionaba bien siempre y cuando fuera capaz de describir el mundo sin distorsionarlo, mientras que los postmodernos no sólo han asumido el hecho de que el lenguaje no es nunca transparente, sino que además parten del supuesto de que, más que representar el mundo, lo construye: para ellos, la realidad no existe más que a través de los discursos que la formulan, de forma que, como dice Gadamer, vivimos inmersos en el lenguaje, y no hay nada fuera del lenguaje, y si lo hay, no es posible conocerlo.

Por eso, en lugar de seguir adoptando el punto de vista de un narrador no representado que actúa como si la realidad no tuviera que ser dicha para ser recreada, los así llamados escritores metaficcionales contemporáneos han comenzado a recuperar la figura del narrador intrusivo que entra y sale del mundo de la ficción, sirviéndose del comentario no ya para tratar de reforzar la coherencia de su discurso, como hacía el narrador tradicional, o para legitimar en el nivel teórico la experimentación que tiene lugar en el nivel del discurso —argumentando, como argumentaban los modernos, que el proceso de modificación al que estaban siendo sometidos los procedimientos anteriores era legítimo en tanto que reflejo de los cambios acontecidos en el mundo moderno—, sino para renunciar, de la forma más explícita posible, a toda pretensión de realismo, e incluso de originalidad: al contrario que los modernos, que nunca abandonaron la pretensión de reproducir la realidad de los objetos, y que además siempre se sintieron convencidos de estar produciendo un arte nuevo que apuntaba al futuro, los postmodernos se muestran decididos a prescindir de todo gesto revolucionario de ruptura: en lugar de esforzarse por producir lo nunca visto —un arte nuevo y revolucionario que apunta al futuro—, prefieren reconocer abiertamente la deuda que mantienen para con la tradición, reivindicando para sí la libertad de jugar con lo ya dicho, usando las antiguas formas del decir en contra de sí mismas, refiriéndolas a una realidad completamente diferente a la que iban referidas originariamente, tergiversándolas hasta forzarlas a decir algo que nunca antes dijeron. Y en lugar de reforzar su compromiso referencial con la realidad, el arte postmoderno quiere asumir sin más engaños su propia condición de simulacro: por eso acaba volviéndose en contra del propio código; por eso recurre a los metalenguajes: para tratar de acabar de una vez por todas con la pertinaz insistencia con la que los signos remiten a los objetos; para hacernos ver —como de hecho trata de hacerlo la mayor parte del arte experimental de los cincuenta y sesenta— que no vale con usar las palabras como si fueran realidades, y que es peligroso decir «esta cosa», cuando lo que habría que decir es algo así como «esta imagen que me hago (o me venden) de esta cosa». De modo que usan los metalenguajes a modo de recordatorio («esto es arte» y «¡qué fácil es hacer creer!») y a modo de ejemplo o exhortación dirigida al lector («acostúmbrate a vigilar tu discurso» y «enseña a tu discurso a vigilarse a sí mismo»).

Eso es, precisamente, lo que tienen en común una buena parte de los textos postmodernos: el hecho de que se niegan a hacernos creer y en lugar de ello

hacen lo posible por desarrollar nuestra conciencia de la convencionalidad de los códigos y los discursos. Y eso, a mi juicio, es lo que nos permite hablar de un nuevo concepto de originalidad y, lo que es más importante, de un nuevo concepto de realismo, pues a estas alturas parece claro que, a fuerza de ofrecernos meras reproducciones y versiones de lo anterior, los textos experimentales de los sesenta-setenta, así como las narraciones típicamente intertextuales de los setenta y ochenta (producidas por autores como Borges, Eco, Handke, o Ransmayr) finalmente han acabado obligándonos a distanciarnos de la idea de lo nuevo y lo original como criterios de valoración estética: contemplando las reproducciones seriadas de Andy Warhol o disfrutando de las pseudorreproducciones de Borges o de las tergiversaciones intertextuales del joven Handke, nos vemos obligados a reconocer que en una época como ésta, en donde las imágenes y los textos se reproducen sin cesar y las computadoras están dotadas de vastas capacidades para llevar a cabo millares de operaciones en una fracción de segundo (o incluso para producir imágenes y textos completamente nuevos a partir de la combinación y selección de programas e imágenes dadas), el uso estético de imágenes y frases hechas no sólo se ha vuelto una tentación casi inevitable, sino que además está justificado, en tanto que logra reflejar esa sensación de lo «ya dicho» que hoy en día parece invadirlo todo. Y en vista de la habilidad con la que estos autores se apoderan de una forma dada para producir algo nuevo, acabamos admitiendo que efectivamente es posible producir lo nuevo sin inventar nada, sencillamente jugando con los signos existentes o tomando las imágenes del pasado y emplazándolas en nuevos contextos a fin de obligarlas a cobrar un significado muy distinto del que tenían originariamente. Al fin y al cabo, nos decimos, recordando la vieja historia de *Pierre Menard, autor del Quijote*, no es posible usar dos veces el mismo signo sin provocar un cambio de sentido.

Y por otro lado, es claro que las metaficciones contemporáneas nos enfrentan a una nueva forma de realismo que se distancia del antirrepresentacionismo anterior, pero que no por ello se limita a reproducir los modelos del realismo tradicional. Pues aun cuando recuperan las viejas técnicas realistas que sirven para hacer la narración más viva, más rica en anécdotas y en tipos, los postmodernos no renuncian a la experimentación. Al propio tiempo que estimulan nuestra credulidad lectora, nos provocan, tensando al máximo la cuerda de la verosimilitud, haciéndonos creer y no creer al mismo tiempo. Recuperan a la marquesa y su sombrilla y su perro, pero no nos dejan creer en ellos: en el momento mismo en que nos informan acerca de las costumbres de la marquesa, de sus particularidades físicas y psicológicas, ya nos están recordando que la marquesa (y su perro) (y su sombrilla) (y el narrador que los cuenta) son pura ficción... y a partir de ahí, comienzan a mostrarnos cuán difícil es establecer una delimitación estricta entre la realidad y la ficción: nos hacen ver que la obra de arte verbal no puede prescindir del referente (admiten que los escritores de los sesenta se equivocaron al creer que podían prescindir de la historia y el personaje; y que ciertamen-

te abusaron de la técnica, encomendándole demasiado amenudo —y demasiado exclusivamente— la tarea de entretener al lector), pero al mismo tiempo nos recuerdan que no se trata de renunciar a lo ganado: que el arte tiene que seguir adelante y que ellos ciertamente no van a renunciar a la libertad de jugar con la propia ficcionalidad; que van a hacer todo lo posible para transformar sus novelas en un espacio de simulación en el que ya no sea posible distinguir entre lo verdadero y lo falso, el adentro y el afuera, la especulación y la narración, porque el mundo también resulta cada vez más falso, más irreal, de tal forma que, hoy por hoy, la representación más realista es aquella que no duda en denunciarse a sí misma como simulacro.

Una de las características principales de los escritores metaficcionales de hoy en día es precisamente esa su voluntad de implicarnos al mismo tiempo en el mundo de la ficción y el de la creación, tratando de atraer nuestra atención sobre las dificultades a las que se enfrenta el autor a la hora de crear, pero haciéndolo abiertamente, no a través de los personajes o de un narrador homodiegético representado, sino asumiendo abiertamente su papel de editores-autores del propio texto, para hacernos ver que el problema de la representación hoy en día ya no reside tan sólo en la complejidad del mundo, como creían los modernos, sino también en la imposibilidad de establecer una relación directa con el mismo. Y esto porque el «apuro egocéntrico» del que hablaban los modernos, en opinión de los postmodernos, no tiene que ver tan sólo con el hecho de que el individuo esté apresado en el círculo de sus sensaciones inmediatas, sino también en la falsedad de sus significados, unos significados que vienen determinados por un lenguaje que a su vez está predeterminado por una cultura que nos bombardea y nos estimula hasta el punto de que hoy en día el yo ha dejado de reivindicarse como una especie de reducto de integridad para convertirse en lo que Guattari llama una esquizo-máquina: una especie de híbrido, suma de voces, opiniones, y prácticas discursivas, que nunca permanecen inalterables, sino que pueden y deben ser anuladas constantemente para ceder su lugar a otras nuevas que a su vez se viven y se formulan como provisionarias.

Todo lo cual es representado con una falta de problematismos que nos demuestra que, a diferencia de los modernos, los postmodernos finalmente se han acostumbrado a la idea de la relatividad de todas las cosas y las representaciones; que han acabado aceptando la irrealidad de sus vidas y la debilidad de sus discursos y han comenzado a reivindicar la correspondiente levedad del ser (y del parecer) como una fuente de libertad: en la vida real, aducen, el desplazamiento y la diseminación del sentido facilita la multiplicación de las identidades (facilita la variación y el intercambio de roles), y en el terreno del arte, esa misma sensación de irrealidad fomenta la meta-ficción, que es una ficción por partida doble: una ficción que se presenta abiertamente como un simulacro, pero que así y todo nos desarma con los mecanismos de siempre, haciéndonos olvidar nuestros votos de desconfianza, contagiándonos su frivolidad y desesperándonos con su humor negro.

Es una ficción que nos encanta porque nos mete en el meollo de la ficción y de la simulación al mismo tiempo, haciéndonos dudar entre la risa y la indignación, entre la identificación y la distancia; desconcertándonos una y otra vez con la hábil aplicación que hace de la técnica del mentiroso que, viéndose cogido en fata, se interrumpe y nos desarma con una abierta confesión de su mendacidad. Y es que, dada nuestra actual desconfianza, esa es la ficción que más nos convence: la que aparentemente renuncia a meternos en el meollo de la historia, invitándonos a invadir las bambalinas y situándonos en una posición de fuerza, desde la cual podríamos paralizarla —aunque luego no lo hacemos, porque, cuando la ficción pierde fuerza, el juego se reanuda en los intersticios: la ficción se llena de pausas (que en el fondo no son pausas, sino más ficciones) y se convierte en una especie de queso suizo— parece llena de agujeros, pero se come igual que siempre: hay una parte de ella que sabe igual, y otra, que tiene un cierto regustillo a vacío metafísico.

