

Del Modernismo al Postmodernismo: "So it goes"

María Antonia Solans García
E.U.I.T.I. de Logroño

I-Postmodernismo

Pese a la falta de unanimidad entre los críticos, el término "postmodernismo" se sigue utilizando mayoritariamente. Sin embargo, el análisis de dicho término provoca un amplio debate. En primer lugar, cabe preguntarse cuál es el significado exacto de "ostmodernismo": si lo moderno es aquello que se refiere al presente, a lo más actual ..., lo postmoderno se referirá a lo futuro, a aquello que está por suceder o en nuestro caso, por escribir. Tal vez, como indica Brooke-Rose, el sentido de "post" debe tomarse como enfático y se aproxime al de "most-modernism" o "moderner modern", es decir, aquello que es más moderno que lo moderno.

Del mismo modo se ha propuesto "neo-modernism" como término alternativo o aclaratorio refiriéndose a la persistencia o continuidad del modernismo. Esta interpretación es interesante puesto que no puede olvidarse que la presencia del sufijo "ism" nos habla de un sistema organizado y no de una mera división cronológica: aquello que sucede o reacciona frente a la literatura de las primeras décadas del siglo XX. Podría hablarse por lo tanto del postmodernismo como la posteridad del modernismo.

Sin embargo, una vez fijados estos puntos básicos, se plantea un nuevo problema en el que la crítica no se pone de acuerdo: ¿qué contenido define este término?, ¿qué hay detrás de la imponente fachada del postmodernismo?. Cada cual sugiere su propia explicación:

"Charles Newman : the literature of an inflationary economy. Jean Francois Lyotard: a general condition of knowledge in the contemporary informational regime. Ihab Hassan: a stage on the road to the spiritual unification of mankind" (MacHale, 1987: 4)

Las definiciones que nos proporcionan los críticos suelen ser demasiado amplias y cuando intentan concretar se limitan a elaborar catálogos de características que realzan la pluralidad postmodernista, sin matizar, si existe algún tipo de organización que estructure tal diversidad. Dick Higgins proporciona una división que puede ayudar a aclarar los términos:

"The cognitive question (asked by most artists of the 20th century, platonic or aristote-
lian, till around 1958: How can I interpret this world of which I am a part? And what am I

in it?'

The postcognitive question (asked by most artists since then) : Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? " (MacHale, 1987 : 1)

Las "cognitive questions" serían aquellas correspondientes al período modernista y se caracterizarían por ser de naturaleza epistemológica. A las propuestas por Hggins se podrían añadir otras, tales como: ¿ qué hay que saber?, ¿con qué grado de certeza podemos saberlo?, ¿quién puede saberlo?, ¿ cómo se transmite el conocimiento de una persona a otra?, ¿es fiable dicho conocimiento?, ¿ cuáles son los límites del conocimiento?, etc.

El período postmodernista vendría marcado por las "postcognitive questions", las cuales son de naturaleza ontológica; las siguientes preguntas se englobarían en el mismo bloque: ¿ qué es un mundo?, ¿ cuántas clases de mundos hay?, ¿ qué ocurre cuando los distintos mundos se enfrentan o se violan sus límites?, ¿ cómo existe un texto?, etc.

En el postmodernismo las cuestiones de naturaleza epistemológica no se rechazan sino que se dan por conocidas y se profundiza en planteamientos de tipo ontológico. Indudablemente, un análisis sucede al otro, existiendo una evolución temporal y lineal, como resultado de la situación cambiante del mundo en que vivimos.

Es posible señalar una evolución, desde una esfera próxima al modernismo hasta unos postulados plenamente postmodernistas en las obras de diversos autores contemporáneos: así Robbe-Grillet muestra un cambio desde su obra *La Jalousie* (1957) [estructura contradictorial], pasando por *Dans le Laberhynte* (1959) [protagonizada por la conciencia de un soldado moribundo], hasta llegar a *La maison du rendez-vous* (1965) donde surge un mundo completamente desestabilizado, sin centro ni unidad. Esta evolución supone en el panorama de la literatura francesa actual, el paso del "nouveau roman" al "nouveau nouveau roman".

En la obra de Carlos Fuentes se observa la evolución a partir de *La Muerte de Artemio Cruz* (1962) hasta *Terra Nostra* (1975), en la que personajes de muy diversas épocas se reúnen en un mundo extraño. Por último, hay que destacar el cambio en la obra de Thomas Pynchon desde *V* hasta *Gravity's Rainbow*, donde se explotan todas las posibilidades de la mezcla de mundos propia del postmodernismo.

II- Mundo real/mundo de ficción

La separación existente entre el mundo real y el de ficción es un tema literario clásico. Partimos de la idea de que el mundo real se refleja en el mundo de la ficción, sin embargo, hay que tener en cuenta que una relación mimética se basa en la similitud y no en la identidad. La semejanza implica siempre diferencia; diferencia entre el objeto original y su reflejo, entre el mundo real y el de ficción.

Los problemas surgen cuando el reflejo o la imitación no es la única relación posible entre la realidad y la ficción. En ocasiones seres u objetos del mundo real aparecen en el ficticio, y no es tanto que se reflejen, como que se incorporan a él: seres como Napoleón, ciudades como París o Dublin, teorías como el materialismo dialéctico, se integran en diversas obras, constituyendo enclaves de diferencia ontológica dentro de un mundo ficcional que sin ellos sería homogéneo.

En estos casos hay que hablar no de un reflejo, sino de una coincidencia o una

interpenetración entre el mundo real y el de ficción.

La relación entre el mundo y la novela se completa con el paralelismo entre el papel de dios y el del autor. En las obras postmodernistas no sólo se hace coincidir la realidad y la ficción sino que el autor, no contento con ejercer su libertad creativa, pone esa libertad en primer término. El autor se presenta a sí mismo haciendo y deshaciendo el mundo de ficción; permanece tanto dentro como fuera de la obra, tan presente como ausente.

Si el mundo de ficción adquiere un creador visible su propio estatus se modifica, se ve convertido no en un mero espejo de la realidad sino en algo independiente, creado, un artefacto con identidad y existencia propia.

Por otra parte, todo ser humano tiene la capacidad de inventar mundos distintos del real, mundos soñados, creídos o imaginados por un agente humano. Eso lo hacemos a diario y de forma especial cuando leemos o escribimos una obra de ficción. Pero el problema aparece cuando descubrimos que los personajes dentro de uno de estos mundos de ficción, también pueden proyectar mundos posibles, a los que Umberto Eco denomina "subworlds". La tensión, la disparidad, la colisión o el acercamiento entre los diversos "subworlds", complica la estructura interna del mundo ficcional y debilita las barreras que separan los distintos niveles. Esta complejidad es propia de las obras postmodernistas.

Del mismo modo hay que tener en cuenta que si es posible realizar un trasvase de seres del mundo real al de ficción, también se puede admitir que pasen de un mundo ficticio a otro. De manera que la barrera que separa dos textos puede atravesarse, al igual que se puede atravesar la que separa el mundo real del de ficción.

Otra característica propia del postmodernismo es la creación de "mundos" extraños, "mundos" problemáticos en los que se enfrentan seres reales con seres de ficción, sueños y alucinaciones, lo sagrado y lo profano, etc. Todo tiene cabida en estos "mundos" en los que incluso se pueden incluir personajes del mundo del cine o de los comics.

Umberto Eco considera que estas creaciones no deben denominarse "mundos", sino "zones", término aceptado por gran número de escritores y que ha sido tomado del discurso militar. Una "zone" presenta elementos que a primera vista resultan incompatibles: en ella se yuxtaponen espacios que en el mundo real no son contiguos ni tienen relación alguna; muestran emplazamientos extraños en lugares que no corresponden, produciendo con todo ello un tremendo sentimiento de desorientación.

La obra de Guy Davenport *Da Vinci's Bicycle* sirve como ejemplo ilustrativo al mezclarse en ella elementos de la ciudad de Toledo (España) y Toledo (Estados Unidos). Lo mismo ocurre con las obras de Julio Cortázar *Rayuela* o Carlos Fuentes *Terra Nostra*, ambas son trípticos que dedican la primera parte a Europa, la segunda a América del Sur y en la tercera amalgaman mundos dispares creando una "zone".

Otro rasgo marcadamente postmodernista es el juego de los escritores narrando y desnarrando a continuación, borrando y eliminando aquello que se ha expresado previamente. En algunas obras modernistas se encuentra esta técnica, pero siempre enmarcada en un mundo subjetivo, incluso en un deseo o una anticipación mental. Sin embargo, en el postmodernismo se presenta directamente. El autor, repentinamente, niega la existencia de hechos, lugares, personajes, etc, sin proporcionarnos mayores explicaciones.

El autor puede dejar de creer en la realidad de sus propios personajes y les hace

desaparecer, lo mismo ocurre con los paisajes u objetos. Un buen ejemplo se encuentra en la obra de Christine Brooke-Rose *Thru* (1975):

The benches and the tables are of wood, under a trellis of vine, facing the crenellated walls that hide the view of the valley. Scrub that. The bench and tables are of wrought iron, under the palladian colonnade, facing the flight of white stone steps. (McHale 1987: 106)

Finalmente, es necesario señalar la evolución paralela seguida por las obras de ficción científica y las postmodernistas. Los escritores postmodernistas han tomado múltiples elementos de la ficción científica (pese a catalogarla de “low art”), centrándose en las proyecciones a otros mundos, más que en las innovaciones tecnológicas, interesándose más por los resultados sociales o institucionales; si bien es cierto que éste ha sido igualmente el camino seguido por muchos escritores de ficción científica en las últimas décadas¹, siendo ellos quienes en la actualidad adaptan elementos postmodernistas en sus creaciones.

Es interesante recordar que las primeras obras de importancia en el campo de la ficción científica se produjeron en Estados Unidos en los años 30, coincidiendo con las más importantes innovaciones del modernismo (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, etc.), mientras que en los años 60-70 la ficción científica incorpora ideas del postmodernismo y puede hablarse de una postmodernización de la misma.

Un claro ejemplo de esta evolución se descubre en la carrera del autor norteamericano Kurt Vonnegut. Vonnegut nació en Indianápolis en 1922, sirvió en la infantería del ejército norteamericano durante la segunda guerra mundial y presencié el bombardeo de la ciudad alemana de Dresden, todo lo cual influyó notablemente en su concepción del hombre. Más adelante estudió antropología y trabajó como relaciones públicas en la General Electric antes de dedicarse de lleno a escribir.

Vonnegut comenzó con obras que se incluyeron en la esfera de la ficción científica tales como *Player Piano* (1952) o *The Sirens of Titan* (1959), hasta incluir más y más elementos postmodernistas en la época de *Slaughterhouse-Five* (1969) o *Breakfast of Champions* (1973); en estas últimas se proyecta él mismo en la narración, llegando a entrevistarse con uno de sus personajes, un escritor de ficción científica llamado Kilgore Trout, que bien podría ser una caricatura del Vonnegut de los primeros tiempos.

Así, Kilgore Trout, arquetipo del escritor de ficción científica, alter ego del Vonnegut de las primeras novelas, conoce al Vonnegut postmodernista. El encuentro en sí enfatiza el postmodernismo de la obra en la que tiene lugar, se trata de *Breakfast of Champions*, en ella Vonnegut plasma la siguiente reflexión: “Trot was the only character I ever created who had enough imagination to suspect that he might be the creation of another human being” (Vonnegut 1973:240).

Más adelante las sospechas albergadas por Trout se confirman cuando se encuentra con Kurt Vonnegut, su creador, en el transcurso de una fiesta y éste le comenta:

‘I am approaching my fiftieth birthday, Mr. Trout, I said. “I am clearing and renewing myself for the very different sorts of years to come... I am going to set at liberty all the literary creations who have served me so loyally during my writing career...Arise, Mr.

Trout, you are free, you are free' (Vonnegut 1973, 294)

En *Slaughterhouse-Five* el autor también se hace presente en la obra, transformado en personaje. En este caso es un compañero del personaje principal, Billy Pilgrim, en diversas ocasiones a lo largo de la obra se nos dan pistas al respecto: "I was there. So was my old war buddy, Bernard V. O'Hare" (50), "Somebody behind him in the boxcar said 'oz'. That was I. That was me" (100), hasta proporcionarnos la confirmación definitiva: "That was I. That was me. That was the author of this book (86). En la obra se enfatiza la relación que existe entre Billy Pilgrim y "Kurt Vonnegut" (ahora convertido en personaje), no sólo porque ambos nacieron en 1922, sino porque ambos comparten la experiencia de la segunda guerra mundial y presenciaron la destrucción de Dresden. De esta manera se nos plantea el hecho de que Kurt Vonnegut, un ser real transformado en un ser de papel, y Billy Pilgrim, un personaje de ficción, conviven en un mismo nivel, formando parte de un mismo "mundo".

En el capítulo décimo y último aparece la primera persona "we", con ella quedan todos unificados y no hay posibilidad de distinguir entre personaje y ser humano:

Now Billy and the rest were being marched into the ruins by the guards. I was there. O'Hare was there. We had spent the past two nights in the blind inkeepers stable... We were to borrow picks and shovels and crowbars and wheelbarrows from our neighbors (141)

Es necesario mencionar que en este mundo no sólo se transforma el autor en personaje, sino que muchos otros seres procedentes del mundo real se insertan en la narración y conviven en un mismo nivel con Billy y sus compañeros, así como con los sueños, alucinaciones y viajes espaciales de este personaje; por todo ello podemos hablar de la creación de una "zone" en *Slaughterhouse-Five* en la que se mezclan elementos y personajes de muy diversa procedencia: "Martin Luther King was shot a month ago. He died. So it goes. And everyday my government gives me a count of corpses created by military science in Vietnam. So it goes. (140)

Por otra parte, es interesante comentar que en *Slaughterhouse-Five* la narración rompe todo orden lineal o temporal, una serie de párrafos independientes y dependientes al mismo tiempo tejen la trama. En la propia obra se encuentra la respuesta para tan original estructura, se trata de una técnica propia del planeta Tralfamadore (una invención de Kurt Vonnegut, que se repite en varias de sus obras), en dicho planeta los libros se caracterizan por no tener principio ni final, ni suspense, ni causa, ni efecto: "What we love in our books are the depths of many marvelous moments seen all at one time (63). *Slaughterhouse-Five* se adapta perfectamente a esta explicación: en la obra los acontecimientos se presentan de forma neutra sin analizar causas ni consecuencias, todos los hechos se suceden arbitrariamente sin seguir un orden cronológico y sólo al leerlos todos, se obtiene un sentido completo. Por otra parte, desde el comienzo se nos facilita el final de la obra con lo cual el suspense se rompe.

Hay que recordar que los finales constituyen un punto importante en las novelas postmodernistas. A los finales cerrados ofrecidos por las novelas victorianas, les suceden los finales abiertos propios del modernismo y los finales postmodernistas que parecen cerrados y abiertos a la vez, finales múltiples o circulares. Uno

de los ejemplos más claros se nos da en la obra de John Fowles *The French Lieutenant's Woman* donde se nos facilitan tres finales alternativos; B.S. Johnson en *Broad Thoughts from Home* (1973) plantea tres grupos que suponen dieciocho finales posibles. Kurt Vonnegut, por su parte, se inclina por una novela sin final al cerrar su obra *Breakfast of Champions* con un simple "etc", mientras que en *Slaughterhouse-Five* se inclina por terminar con el trino de un pájaro "Poo-tee-weet?"

Del mismo modo, Vonnegut modifica las convenciones de la prosa creando, no sólo espacios discontinuos (párrafos separados por espacios en blanco) sino intercalando dibujos, creando con ello una desintegración física del texto. En *Slaughterhouse-Five*, por ejemplo, se comenta que Billy Pilgrim tenía un cartel en la pared de su oficina y para transmitir el contenido del mismo Vonnegut rompe el orden establecido y lo integra por medio de un dibujo (46). La narración también se interrumpe continuamente para dar cabida a fragmentos de otros libros o incluir estrofas de diversas canciones.

Kurt Vonnegut, al igual que los demás autores considerados postmodernistas, se limita a buscar una explicación para el mundo en el que se encuentra inmerso; considerando todos los factores que componen la realidad actual, sin olvidar las últimas corrientes del pensamiento científico: desde la teoría de la relatividad hasta los postulados de la física cuántica, con sus innovaciones en la concepción del espacio y el tiempo.

El influjo de la ciencia es un dato a tener en cuenta en el análisis de sus obras, en *Slaughterhouse-Five* se afirma:

All moments, past, present and future, always have existed, always will exist... It is just an illusion we have here on Earth that one moment follows another one (25)

Los habitantes del planeta Tralfamadore son los encargados de difundir muchas ideas relacionadas con el tema. La muerte también se analiza desde esta perspectiva y para ellos no es más que un mal momento, frente a la plenitud de muchos otros que se producen al mismo tiempo. El hombre estaría, según dicha teoría, muriendo y viviendo todos los instantes de su vida, simultáneamente, no existiría separación alguna entre la vida y la muerte, como no existe separación entre el espacio y el tiempo.

Por ello "so it goes" es el único comentario que se les ocurre a los habitantes de Tralfamadore ante un cadáver y, del mismo modo, es el comentario utilizado por Kurt Vonnegut cada vez que se produce una muerte en *Slaughterhouse-Five*, "so it goes" se convierte en el estribillo que marca el ritmo y el tono de la narración.

Otros temas que rozan el debate filosófico, tales como la problemática cuestión del determinismo o el libre albedrío, se plantean de manera significativa en las obras de Kurt Vonnegut. La ausencia de libertad en nuestra existencia y la búsqueda de una respuesta, son puntos que surgen continuamente, valga como ejemplo la siguiente cita tomada de *Slaughterhouse-Five*: "I've visited thirty-one inhabited planets in the universe, and I have studied reports on one hundred more. Only on Earth is there any talk of free will"(61).

Vonnegut se sirve de la ironía a la hora de enfrentarse a estos temas y a través de su sentido del humor, un tanto ácido en la mayoría de los casos, es capaz de superar la desesperanza, sólo así consigue afirmar que no hay que buscar explicaciones ni porqués, las cosas son como son aunque no se descubra un sentido. Sólo de

esta manera puede presentar el ideal que guía la vida de Billy Pilgrim “courage to change the things I can” (46), para destrozarlo a continuación añadiendo: “Among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present, and the future”(46).

Para finalizar señalaré que, si en el modernismo la principal preocupación se centraba en la percepción de la realidad, y en la forma de expresar las impresiones personales, en el postmodernismo se llega a la conclusión de que es imposible percibir la realidad: las nuevas teorías de la física destruyen los esquemas y parámetros conocidos. El hombre está solo y perdido en un mundo caótico en el que todo se fragmenta, y donde resulta imposible comunicarse.

Si en el modernismo “I think so I exist” podía tomarse como lema, en el postmodernismo sería “nothing exists but the novel”. El autor manifiesta su capacidad para ser dios, aunque es un dios que sufre en soledad y que cuenta con la parodia y la ironía como herramientas para olvidar las limitaciones humanas.

Kurt Vonnegut refleja toda esta diversidad en sus obras y, aunque el panorama se tiñe de sombras y desesperanza, la ternura pugna por encontrar un espacio entre las líneas: “And Lot’s wife, of course, was told not to look back where all these people and their homes had been. But she did look back, and I loved her for that, because it was so human”(21).

NOTAS

1.- Vonnegut agreed with Asimov that American science fiction had passed through adventure and technology phases but that it was now concerned primarily with sociology. (Stanley Schatt, 1977: 155)

BIBLIOGRAFIA

- McHALE, B. 1987 *Postmodernist Fiction*, London & New York, Methuen.
SCHATT, S. 1976 *Kurt Vonnegut JR*, Boston, Twayne.
VONNEGUT, K. 1969 *Slaughterhouse-Five*, London, Grafton Books.

