

LA NOVELA POSTMODERNISTA NORTEAMERICANA: UNA APROXIMACION GENERAL

M.^a Eugenia Díaz

Todas las artes se han puesto de acuerdo en las últimas décadas, para afirmar que nos hallamos en un punto de transición, y no por ello de decadencia, preñado de expectativas, donde continuamente surgen modelos artísticos múltiples y heterogéneos que resultan muy difíciles de clasificar.

Tras la efervescencia de las vanguardias de entreguerras, en los años 30, el arte avanza con gran libertad hacia experiencias cada vez más atrevidas, pero al mismo tiempo acusa el agotamiento de los géneros, el peso de su propia historia. Este siglo, la discusión se ha centrado en el aspecto epistemológico, mientras que se ha producido la invasión masiva e indiscriminada de críticos, que con afán taxonómico buscan nuevos términos como si esa fuera la panacea del conflicto. En general, como sucede con todas las nuevas tendencias, se trata de romper con la tradición pasada, adoptando nuevos marcos para el objeto estético y modificando los lenguajes (desautomatización del lenguaje).

Al hablar del postmodernismo¹ voy a referirme al contexto de la literatura norteamericana básicamente, y en concreto a la narrativa, que ha tenido un desarrollo muy fértil, manteniendo una identidad propia. Evitaré la discusión previa que supondría cuestionar lo apropiado del término postmodernismo, porque sería imposible resumir las reticencias y los inconvenientes que le han puesto al mismo los mandarines de la cultura. El desconcierto al que se ha llegado hoy en España con el uso de postmodernismo o postmoderno como un comodín que alude a todo lo nuevo en moda, literatura, arte, etc., ya tuvo lugar en los Estados Unidos en torno a las décadas de los 60 y 70 y hoy en día parece que cede su uso indiscriminado una vez que se han aceptado las definiciones que dieron principal-

¹ Para conocer la historia de esta acepción ver Ihab Hassan, «The Question of Postmodernism» en Harry R. Garvin (ed.). *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, Bucknell University Press, Londres, 1980, págs. 117-18.

mente Raymond Federman y Ronald Sukenick en sus manifiestos. Lo más práctico es seguir la pauta de John Barth que al principio se negaba a aceptar el término, pero cuando le etiquetaron a él como el máximo representante de este grupo, aceptó la clasificación y trató de definirla. Esto es lo que haré, puesto que el término se ha impuesto: intentar definirlo.

La novela norteamericana intenta superar, tras la II Guerra Mundial, las diatribas existentes entre realismo e irrealismo, literatura pura y comprometida, literatura de élite y literatura de masas. Por tanto se produce un amplio debate teórico sobre las nuevas formas del arte. Una de las ideas dominantes era la siguiente: la literatura había nacido de una actitud muy amplia que abarcaba todo lo humano y lo divino, incrustándose en la religión, la cosmología; pero, con cada era se ha restringido su campo paulatinamente (las razones son múltiples: el desarrollo de disciplinas nuevas: sicología, sociología, antropología, etc.,) hasta que con el modernismo la literatura reducía su objeto al hombre: T.S. Eliot, James Joyce. Cuando parecía que el modernismo había llegado a la perfección, al conjugar múltiples recursos expresivos para someterlos a la comprensión de la mente humana, este campo de estudio se da por agotado (tras 1945) y la ficción literaria se pliega más aún. Esta vez su atención se reduce a ella misma, a su propia existencia como objeto estético.

Este proceso puede haberse debido a razones puramente literarias, a una huida del realismo o de una de sus manifestaciones contemporáneas: el Nuevo Periodismo. También pudo ser consecuencia de que la propia experiencia americana se vuelve surrealista, violenta, irracional: Vietnam, drogas, conflictos sociales.

Para aportar con justicia todos los datos significativos que vieron el nacimiento de esta nueva cultura, debemos tener en cuenta la controversia que se levantó en los Estados Unidos respecto a la muerte de la novela y que ya había tenido lugar en Europa. Entre los años 1955-1970 la cultura americana se vio sacudida por una corriente de desprecio hacia la novela a la que acusaban de haber agotado los temas del hombre moderno: L. Trilling, en «The Novel Alive or Dead», 1955; Louis Rubin, *The Curious Death of the Novel: Essays in American Literature*, 1967; J. Barth, «The Literature of Exhaustion», 1969. En resumen, el argumento era que nada sugería un renacer con la suficiente vitalidad como para superar a los novelistas de los 30: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Dos Passos, etc. Ronald Sukenick escribe un libro de relatos en 1969 titulado *The Death of the Novel and Other Stories*, en cuya introducción opina que lo que había muerto eran los materiales tradicionales de la novela, no el género y añade:

Reality doesn't exist, time doesn't exist, personality doesn't exist. God was an omniscient author, but he died; now no one knows the plot, and since our reality lacks the sanction of a creator, there's no guarantee of the authenticity of the received version².

² Ronald Sukenick, *The Death of the Novel and Other Stories*, Dial Press, Nueva York, 1969, pág. 7.

Para estos escritores y críticos, la novela no conseguía ser más apasionante que la realidad, la calle estaba llena de ideales y experiencias más fascinantes que cualquier historia novelada. Esto no quiere decir que el mundo actual sea necesariamente ni más violento ni más sorprendente que el del pasado. Lo que ocurre es que mientras el pasado estaba lejos del lector y a menudo solo le era asequible a través de la letra impresa, el mundo actual está al alcance del ciudadano corriente: la literatura que le desvela la guerra, no puede competir con la televisión, por ejemplo. Ni es lo mismo que se nos narre el asesinato de Lincoln o de McKinley, que ver con nuestros propios ojos el de John o Bob Kennedy o el atentado contra Reagan.

Sea cual fuere el origen, lo importante es que nace un tipo de literatura que se manifiesta principalmente en la prosa y que se denominó al principio de diversos modos: Robert Scholes la llamó *fabulation*; John Barth, vía Borges, *irrealism*; Joe D. Bellamy habla de *superfiction*; Federman la denomina *surfiction* y, en general, de modo más impreciso, se la llamó *the new novel*. Estos nombres tienen mucho que ver en la tendencia a la desaparición de los límites entre géneros; así se suprime el término «relato», «cuento» o «novela» y toda la prosa pasaría a ser «fabulación». La nueva narrativa iba a ser la expresión de nuevas dudas sobre la naturaleza de la realidad, la duda epistemológica clave de nuestra época.

Después del trauma de la II Guerra Mundial, la novela americana dramatiza su frustración: los miedos y las paranoias heredados del conflicto bélico, se viven en una era obsesionada por la colectivización o la masificación social y que parece despreciar al individuo. El hombre existe en la sociedad como el ejecutor de un determinado rol, pero la colectividad lo tiraniza y el individuo pasa a depender de la política y sobre todo de la economía.

En el período de entreguerras, el modernismo nacido en Europa había prendido con gran fuerza en el mundo anglosajón y América lo recibió con entusiasmo. No se trataba de un movimiento que constreñía a sus partidarios, sino de un modo de dar coherencia a un mosaico de tendencias muy variadas, con sede en varias ciudades del mundo —París, Londres, Berlín, Nueva York, Roma o Moscú— que surgían de distintas tradiciones. El modernismo asumía diversos métodos y era ecléctico, abierto y pretendía romper con el realismo y crear un nuevo lenguaje para todas las artes. Sin embargo, tan ambicioso proyecto se vio fracturado por la II Guerra Mundial, y entre 1939 y 1941 mueren algunos de los más significativos modernistas americanos: Nathanael West, Sherwood Anderson y Scott Fitzgerald, así como los británicos: Virginia Woolf, W.B. Yeats y James Joyce.

Con su muerte, el proceso queda abierto, pero su solución se aplaza. En los años 40 y 50 los problemas estéticos dejan de tener importancia, porque la historia pesa con mucha fuerza sobre el escritor y éste vuelve su mirada al hombre para hablar de alienación y desesperación en la línea de maestros consagrados como Dostoievski, Kafka o Mann. Después, el existencialismo con Sartre y Camus se identificaba con una tendencia moderna al absurdo, pero transfería al artista una responsabilidad moral y social que rompía completamente con los principios del modernismo.

En 1959, Irving Howe escribe un ensayo titulado «Mass Society and Post-Modern Fiction» donde defiende que la estabilidad económica de los Estados Unidos permite detectar una nueva actitud de las formas artísticas. En efecto, la generación «Beat» encarna la búsqueda de nuevas experiencias: sexo sin barreras, drogas, etc., y recobra una voluntad innovadora: el arte abstracto, los happenings, el arte aleatorio, con el mismo talante de apertura que había caracterizado al modernismo. Sin embargo, la conciencia de grupo de vanguardia no existe: las experiencias tienen un carácter individual. Se hace necesaria la formación espontánea de colectivos que intercambien iniciativas.

En los años 60 se originan dos opciones en la concepción de la literatura: una conservadora y otra radical. Los pertenecientes a la primera buscan la profundización en los valores americanos con el fin de comprender lo que sucedía, siguiendo así la línea de Camus en Europa. John Updike, por ejemplo, estudia la conducta de individuos insatisfechos, que buscan un sentido a su vida en los recuerdos: su infancia, la religión, los mitos. Norman Mailer también sigue esta línea aunque con sus propios matices, y otro tanto se podría afirmar con respecto a Saul Bellow. Otros escritores se afanan por luchar contra la invasión de la intimidad, reafirmando su voluntad, su necesidad de vivir una utopía y de defender la naturaleza. Los temas de postguerra se organizan en opuestos que dialogan: la inocencia frente a la experiencia, el individuo y la sociedad, la naturaleza y la historia. Pero todas estas inquietudes se mueven dentro de un pluralismo cultural y de estilos sin precedentes, de donde resulta una clasificación de la novela muy dispersa asociada a los grupos étnicos y sociales: novela judía, negra, india, asiático-americana, nueva novela *wasp*; novela del sur, nuevo periodismo, novela femenina, etc. Todos estos subgéneros toman como modelo al realismo. En resumen, esta opción supone la continuidad.

La otra opción, la radical, corresponde a los escritores más jóvenes, que toman en serio el apocalipsis de la novela, y sienten la necesidad de investigar nuevas formas más imaginativas, para seguir creando ficciones en un mundo en el que piensan que todo está dicho. De esta conciencia, de esta búsqueda de novedad con que sorprender al lector, renace el «Black Humour» en Richard Brautigan, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme o John Barth. Todos ellos creen ser conscientes de que dentro de la tradición es imposible la originalidad. Por tanto, se hace necesaria la ruptura: ruptura de conceptos como trama, que se sustituye por digresión; punto de vista, que se convierte en múltiple y contradictorio; personaje, que desaparece envuelto en una verborrea inagotable y, a veces, vacía; se producen intersecciones entre narrador implícito, autor y personaje etc., y surgen todo tipo de digresiones; la cronología se invierte o se altera constantemente; la conciencia, el conocimiento de la realidad no es algo unívoco, sino fragmentario; el argumento no es inteligible y lógico, sino paradójico y sin sentido. En definitiva, ha nacido el postmodernismo como consecuencia de esa angustia del creador ante el abismo, ante el agotamiento de la novela realista.

El auténtico carácter de la novela experimental en América, sus marcas más características, se mantienen a partir de la publicación de *Catch-22* de Joseph Heller (1961) que impone un cierto tono a la narrativa posterior. *Catch-22* inicia un

proceso que culminará a finales de los 70: es lo que denominaremos la ruptura con las cuestiones éticas en favor de las de tipo estético. Es una novela muy divertida, llena de juegos de palabras, una sátira jovial plena de ironía y de sarcasmo. Su protagonista, Yossarian, afirma su derecho a la cobardía, al establecer la vida como valor supremo.

Catch-22 recobra el humor negro, que tiene su origen en el surrealismo francés de 1920. Este tipo de humor es una llamada al absurdo que actúa como escudo y que nos ayuda a huir de la lógica y por tanto a poner en tela de juicio todos los productos de la mente humana: los principios morales, los valores sociales y los políticos.

Breton define así el humor negro siguiendo a Freud:

Lo sublime tiende evidentemente al triunfo del narcisismo, a la invulnerabilidad del yo que se afirma victoriosamente. El yo rehúsa dejarse atacar, dejarse imponer el sufrimiento por realidades externas, rehúsa admitir que los traumatismos del mundo exterior puedan afectarle; y aún más, finge, incluso, que pueden convertirse para él en fuente de placer'. Freud da este ejemplo, grosero pero suficiente: el condenado al que se lleva a la horca un lunes y grita: «¡Esta semana sí que empieza bien!»³.

El humor negro tendrá gran importancia como motor de la obra estética dentro de un mundo dominado por la casualidad, lo absurdo, lo paródico y lo distorsionado. Esta novela hereda el tono de Nathanael West y de Céline en su primera etapa. Ataca a la religión, al ejército, a las fuerzas políticas, a los principios del comercio que defendía C. Wright Mills y sobre todo a la guerra. Y lo que sucede es que, tras destruir tantos valores, solo queda el amor a uno mismo, el solipsismo: «solo yo existo». Toda la sociedad está mecanizada, la esperanza y los sueños ya no sirven para liberarnos de esa sensación de angustia; es decir, se abre la ficción del mundo postmoderno con una señal inconfundible: la esquizofrenia y la paranoia.

Pero además de Joseph Heller, Vladimir Nabokov y J.L. Borges son otros dos precursores del postmodernismo. Ambos participan de un gusto especial por los juegos léxicos y ambos se han visto influenciados por Lewis Carroll y sus juegos de lógica matemática en *Alicia en el país de las maravillas*. Nabokov, por su parte, escapa a las ataduras de los géneros. Sus novelas son, con frecuencia, fantasías sobre la creación literaria que aluden a la autorreflexión de la propia novela, recurso expresivo que se inicia con *Tristram Shandy* en el siglo XVIII y que más tarde emplearán también Beckett, Borges, Mann, Proust, etc. Será este artificio narrativo, este ejercicio de alusiones al propio acto de comunicación narrativa, el que va a caracterizar a toda la novela posterior.

The function of the *beginning* of a story is to introduce the principal characters, establish their initial relationship, set the scene for the main action, expose the background of the situation if necessary, plant motives and foreshadowings where appropriate, and initiate the first complication or whatever of the 'rising action'.

³ André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1966, pág. 12.

Actually if one imagines a story called 'The Funhouse', or 'Lost in the Funhouse', the details of the drive to Ocean City don't seem especially relevant ⁴.

En este texto de «Lost in the Funhouse» John Barth nos hace partícipes de sus reflexiones teóricas sobre el desarrollo de un relato, al mismo tiempo que nos cuenta la historia. La convención tradicional por la cual el mensaje narrativo nunca ponía en contacto directamente al autor y al lector, se rompe. La mentira que es la novela se ve descubierta y el autor aprovecha la ocasión para enviar mensajes nuevos que no habían formado parte de obras de ficción hasta entonces.

La autorreflexión se conoce también con la expresión «el narcisismo de la novela» y es el recurso más generalizado de la novela contemporánea; incluso, obras de corte tradicional muestran una pequeña ranura a través de la cual el lector dialoga con el protagonista o el novelista con el lector. Ejemplos que podríamos citar incluirían a Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*, Bryce Echenique en *La vida exagerada de Martín Romaña* y John Irving en *The Hotel New Hampshire*, etc.

Dentro del postmodernismo este artificio se complica y crea niveles múltiples de referencia o de autorreferencia, que producen las mismas conexiones (novelista, protagonista, lector, etc.) solo que llevadas hasta sus últimas consecuencias.

La nueva literatura existe como apología de lo lúdico y lo fantástico. Los rígidos conceptos de la muerte, el amor, la política o el sexo, que mueven tradicionalmente nuestras emociones ahora no son más que unidades plásticas en manos de un artista que las agrupa o las suprime. Esos juegos con el lenguaje funcionan como un tipo de defensa, un modo de distanciar las palabras del lector, al igual que hacía el humor negro, para, de esa forma, librarse de su influencia, de su poder.

Borges es el escritor lúdico por excelencia, trastoca los parámetros temporales y físicos y elabora juegos lógicos en sus ficciones. En el relato «El jardín de senderos que se bifurcan» nos explica su noción particular de lo fantástico como laberinto, idea ésta que influirá de un modo decisivo en los escritores norteamericanos en los 70.

—Precisamente —dijo Albert—. *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre ... *El jardín de senderos que se bifurcan* es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pen. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted, en otros los dos. En este, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted,

⁴ John Barth, «Lost in the Funhouse» en *Lost in the Funhouse*, Bantam Books, Nueva York, 1969, págs. 73-74.

al átravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma ⁵.

A pesar de que se han publicado varios manifiestos del postmodernismo, ninguno de ellos ha sido aceptado completamente por el resto de los escritores. El aspecto con el que están todos de acuerdo, sin embargo, es que la nueva narrativa contempla un más ancho margen de libertad, una huída de los códigos de la convención literaria, por lo que esas obras abarcan un amplio espectro de innovaciones. En las novelas de Kosinski desaparece el argumento; Robert Coover introduce la técnica del cine, etc.

Las novelas postmodernistas son «opacas» porque no dejan traslucir la realidad. La verdad de cada página está en el papel tangible, no en la red de interferencias. El instinto se manipula como se manipula y se niega la razón y surge un mundo nuevo, dominado por el sinsentido; la casualidad cobra protagonismo, la provisionalidad e incoherencia del mundo le hace no apto para ser objeto de la ficción, por tanto, la literatura se aleja del mundo real y busca ser el tema de ella misma. La novela se envuelve en sí misma, forma acertijos, o los laberintos de Borges. O como en el caso de W. Abish el alfabeto condiciona el código lingüístico y así en el primer capítulo todas las palabras deben empezar por la letra «a»:

Ages ago, Alex, Allen and Alva arrived at Antibes, and Alva allowing all, allowing anyone, against Alex's admonition, against Allen's angry assertion: another African amusement ... anyhow, as all argued, an awesome African army assembled ⁶.

El narrador desarrolla la capacidad lúdica de la novela, es decir, su capacidad para jugar con sus elementos constitutivos. Para ello aísla los elementos: argumento, personaje, tema, localización espacial o temporal, y, o bien los trastoca o suprime algunos de ellos. John Hawkes confiesa de este modo su voluntad iconoclasta:

I began to write fiction on the assumption that the true enemies of the novel were plot, character, setting and theme, and having once abandoned these familiar ways of thinking about fiction, totality of vision or structure were really all that remained ⁷.

A esta característica la podríamos denominar incertidumbre formal y conecta con el furor de los últimos años por la semiótica que ha sustituido a la crítica formalista del estructuralismo. Con la semiótica descubrimos que además de las señales que están arbitrariamente establecidas, los indicios, provocados a veces por la casualidad, juegan un papel importante en el proceso comunicativo: su in-

⁵ J.L. Borges, «El jardín de senderos que se bifurcan», *Nueva Antología Personal*, Emece Editores, Madrid, 1968, pág. 144.

⁶ Walter Abish, *Alphabetical Africa*, New Directions, Nueva York, 1974, pág. 1.

⁷ Citado en Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford University Press, Nueva York, 1983, pág. 156.

interpretación depende del ingenio y la astucia del lector y no forma parte de ningún código establecido. Estos indicios llegan a poblar la novela de tal forma que nunca tenemos la certidumbre de ningún hecho concreto. La influencia del cine aquí es muy importante. Las imágenes son aparentemente parte de una acción, pero la acción solo se intuye, no hay límites marcados y no hay progreso, solo un montaje de imágenes o escenas con claves, que debe seguir audazmente el lector. Un ejemplo significativo, por lo que se refiere al cine es *El contrato del dibujante* (1982) de Peter Greenaway; en narrativa puede verse ese mismo proceso en relatos como el de Barthelme, «Views of my Father Weeping» o Robert Coover «The Magic Poker». Por otra parte, el juego de los indicios pone de moda la novela policíaca que no es sino un juego de ingenio: Umberto Eco con *El nombre de la rosa* es un ejemplo relevante. Norman Mailer ha escrito en 1983 su primera novela policíaca, *Tough Guys Don't Dance*, que también ilustra esta idea.

Otra vertiente del juego de la lectura se manifiesta en el nivel del libro impreso. Marc Saporta, por ejemplo, novelista y crítico francés, ha publicado una novela en una caja, sin encuadernar, para que el lector pueda invertir el orden de lectura de la novela. Otro ejemplo lo constituye *Rayuela* de Cortazar.

Pero incluso dentro de una misma página, la disposición no siempre es ordenada y lineal. La presentación del texto sufre múltiples alteraciones, se manipula la tipografía y se añaden gráficos o dibujos. De igual modo se recurre a otros medios nada convencionales: se suceden las líneas verticales, los acrósticos, los enunciados, mayúsculas anárquicamente dispuestas, enumeraciones, espacios en blanco, etc. Probablemente es R. Federman el artífice de la mayor parte de esta literatura, y para él, semejante manipulación constituye un nuevo modo de comunicar gráficamente, como si se tratara de un cuadro, incluso antes de iniciar la lectura. De algún modo esta organización tan novedosa funciona como una alternativa al argumento y a la caracterización. Por ejemplo, en *Double or Nothing* del propio R. Federman.

Esta ruptura con las convenciones literarias más elementales está en la raíz misma del arte en la segunda mitad del siglo, como nos dice R. Federman:

All the rules and principles of printing and bookmaking must be forced to change as a result of the changes in the writing (or the telling) of a story in order to give the reader a sense of free participation in the writing/reading process, in order to give the reader an element of choice (active choice) in the ordering of the discourse and the discovery of its meaning⁸.

Esta explicación de Federman deja entrever que el propio lector tiene que aprender a adaptarse a este estilo, debe olvidar su intelectualismo y acercarse a la literatura con un aire ingenuo. Los escritores están hoy buscando al lector ideal. Pero el escritor italiano Italo Calvino ya lo ha encontrado: se trata de una lectora, Ludmila. Es la protagonista de *Si una noche de invierno un viajero*, que odia los análisis intelectuales que su hermana Lotaria superpone a las novelas, cuando ella sueña con recobrar una lectura natural, inocente, primitiva.

⁸ Raymond Federman, *Surfiction*, The Swallow Press. Chicago, 1975, pág. 9.

Por otro lado el mismo término postmodernismo sugiere de inmediato una conexión con el modernismo y ciertamente existen múltiples influencias y, en cierto modo, un mismo proyecto está en la base de ambas corrientes. Veamos ejemplos: en el tercer número de la revista *Dada* en 1918 aparecía este slogan: «*Je ne veux pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi*'. 'Descartes'». El compositor P. Boulez insiste en sus declaraciones públicas en que las civilizaciones poderosas y en plena expansión no tienen memoria, es decir, olvidan. La historia fue liquidada, no hay nada más en lo que pensar, solo en uno mismo. Sin embargo, parece que es imposible un completo rechazo a la tradición; por otro lado, ignorar el pasado nos incapacita para hablar de originalidad, que es un término relativo. De hecho P. Boulez es el heredero más directo de la música atonal de Schönberg, mientras que Jackson Pollock, por ejemplo, es el pintor postmodernista que más le debe al impresionismo y al cubismo.

A su vez los novelistas toman de los modernistas una serie de principios narrativos, como son la simultaneidad, el irracionalismo, la autorreflexión, el medio como mensaje, la historia sin final o, para ser más precisos, con final abierto, o incluso múltiple. Pero la diferencia radica en que Virginia Woolf en *To the Lighthouse* (1927) o James Joyce en su *Ulysses* (1922) trataban todavía de representar la realidad, mientras que los postmodernistas lo que buscan es crear una realidad que no esté supeditada a la sensible.

Puesto que, como dice Nietzsche, el mundo no es coherente, nosotros seremos siempre incapaces de expresar ese mundo que no alcanzamos a comprender y ese razonamiento nos lleva al siguiente: desliguémonos del mundo exterior y expresemos todo lo que nos permita el lenguaje. De este modo, la libertad es la primera aliada del postmodernismo. Beckett se ha acercado ya al abismo del no-conocimiento y de la irrealidad en la literatura y otros escritores han cruzado el abismo eludiéndolo o ignorándolo: todo puede decirse de mil nuevas maneras. El postmodernismo no imita el orden del mundo, sino que se ofrece como literatura, y nada más que como literatura: «Fiction can no longer be reality, or a representation of reality, or an imitation, or even a recreation of reality; it can only be a REALITY —an autonomous reality whose only relation with the real world is to improve that world»⁹.

Por último, diríamos que esta herencia modernista debemos filtrarla por procesos sociales, es decir, los años 70 y 80 se mueven en círculos de apatía y aburrimiento, falta de ideales e impotencia ante los medios de comunicación de sofisticada tecnología, mientras que los años 20 y 30 se vivían con una efervescencia y una ilusión desbordantes. Aquella era época de afirmaciones y ésta lo es de desconfianza; aquella creaba nuevos modos de hurgar en la realidad, esta época recoge de todos los períodos anteriores en la historia de la literatura recursos expresivos nuevos, sorprendentes, sobre todo, divertidos, que superen el aire elitista del modernismo y se aproximen a la novela popular, aunque desde luego no lo consiguen en la mayor parte de los casos.

⁹ Ibidem., pág. 8.

En esta línea de acercamiento a lo popular se produce una reacción contraria a la crítica literaria, o teoría de la literatura en lo que Sukenick denomina la digresión hermenéutica, que se manifiesta a través de dos procesos paralelos: 1) la ficción incorpora la teoría; 2) la teoría (nos referimos a los deconstruccionistas) transforma su labor en obra de creación. Romper con el academicismo significa para algunos escritores rechazar la crítica formalista como medio de análisis. Los escritores se veían agredidos por los críticos como si fueran cirujanos de la estilística, del formalismo, del estructuralismo, que sajan, separan y analizan para demostrar lo que está claro: que el poeta es aquél que dice más de lo que dice, que las palabras cautivan antes de que capturemos su sentido.

Para Susan Sontag los nuevos experimentalismos son el antídoto para una época que sufre la plaga de la crítica que, «Like the fumes of the automobile and of heavy industry which befoul the urban atmosphere... poison our sensibilities»¹⁰. Susan Sontag considera que el arte no debe conllevar jamás comentarios morales explícitos: el artefacto artístico nace más de la casualidad que de la causalidad, por tanto, la interpretación carece de sentido.

La huida de la tradición literaria se manifiesta paradójicamente a través de una imitación en forma de parodia. La metaficción es la característica fundamental del postmodernismo, pero la parodia le sigue en importancia. En muchas ocasiones la novela se contagia de las convenciones de la crítica y surge un metadiscurso paródico: por ejemplo, J.L. Borges en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» intenta convencernos de que se trata de un ensayo académico y utiliza todos los recursos del estudio crítico: notas a pie de página, referencias de autoridad, lenguaje académico. J. Barth parodia la novela del XVIII en *The Sot-Weed Factor*; J. Gardner, el poema épico anglosajón *Beowulf* en su novela *Grendel* etc.

Por último otro recurso muy extendido ha sido el «collage», que consiste en reunir materiales diversos y conjugarlos de un modo aparentemente anárquico. De nuevo esto incide en la autoconciencia literaria del autor: el «collage» llama la atención del lector sobre la reflexión en busca de nuevos lenguajes, de nuevos artificios. Por supuesto partió de la pintura pero se ha extendido a todas las artes. Fellini en su película *8 1/2* se apodera de fragmentos de otros directores y consigue un mosaico de imágenes de renovada originalidad. R. Brautigan en *Trout Fishing In America* colecciona anuncios publicitarios, recetas de cocina, poemas, diálogos, adivinanzas y consigue crear una delicada textura poética. No podemos olvidar la influencia que supuso la obra de Dos Passos en su trilogía *USA* con la incorporación de las secciones que titula «Newsreel». Barthelme, por su parte, también usa anuncios publicitarios, frases hechas, letras de canciones pero él pretende transmitirnos una sensación de incomunicación: las palabras como sucede a menudo en la verborrea del cine de Woody Allen están vacías, carecen de contenido, son juegos léxicos sin mayor trascendencia.

Para terminar quiero hacer alusión a un tema polémico; se trata del cambio radical que ha supuesto el postmodernismo en la concepción de la cultura como

¹⁰ Susan Sontag, *Against Interpretation*, Dell Publishing Co., Nueva York, 1964, pág. 7.

humanismo y transmisión de valores éticos. Al lector de hoy se le pide que deje de juzgar la historia según sus coordenadas morales y se someta al esquema de relaciones internas que marca esa obra determinada. El artista parte del rechazo de todo código moral predeterminado y crea mundos desquiciados, realidades deformadas que no responden a nuestros esquemas culturales. Los valores de la sociedad occidental no entran en el juego de la obra de ficción porque el escritor ni los entiende ni los discute, solo los ignora. Como dice R. Coover, su intención al escribir relatos es el mismo que el de Cervantes:

...they are *ejemplares*, too, because your intention was «poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras. Digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» —splendid, *don Miguel!* for as our mutual friend *don* Roberto S. has told us, fiction «must provide us with an imaginative experience which is necessary to our imaginative well-being...¹¹.

La novela contemporánea encaja en el diseño que ha hecho J.F. Lyotard (1979)¹²: ruptura con el imperio de la razón, con los valores tradicionales de la ciencia y la historia, ruptura con las utopías y las ideologías etc. Las diversas formas artísticas tienden a unificarse en un solo género poliforme y múltiple, pero, en el fondo siguen un camino a ciegas, no tienen o no les preocupa tener un objetivo. Después de destronar todas las corrientes anteriores y de rechazar tradiciones, parece que el artista se ha quedado solo con su escepticismo.



¹¹ Robert Coover, *Pricksongs & Descants*, New American Library, Nueva York, 1969, pág. 77.

¹² Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, 1984. Publicado originariamente en francés con el título: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Les Editions de Minuit, París, 1979.