

LA POSMODERNIDAD: UNA NUEVA SENSIBILIDAD

POSTMODERNISM: A NEW SENSITIVITY

*Federico Medina Cano**

RESUMEN

A fines de la Segunda Guerra Mundial se debilita el espíritu vanguardista que caracterizó la modernidad. En esta coyuntura nace la posmodernidad como una respuesta a la canonización del movimiento moderno, como una nueva sensibilidad y una reacción que transformó los modelos estéticos y los esquemas vitales. Su influencia fue muy amplia, afectó diversos aspectos de la vida social y modificó la percepción que se tenía de la historia y del tiempo, como el valor que tenía la noción de progreso y la idea de perfectibilidad como un dinamizador de la actividad del hombre hacia el futuro. Fue un movimiento que cuestionó los ideales de la modernidad, la universalización de los gustos, el racionalismo y el pragmatismo que inspiraba la función social del arte, como la funcionalidad que imponía en algunas de las artes un estilo no ornamental. Además, fue un movimiento que desde el eclecticismo

ABSTRACT

The avant-garde spirit that characterized modernity weakens at the end of World War II. At this juncture Postmodernism is born as a response to the canonization of modernism, as a new sensibility and a reaction that transformed the aesthetic models and life patterns. Its influence was widespread, affecting many aspects of social life and changing both the perception people had of the history and time, as the value it had the notion of progress and the idea of perfectibility as a facilitator of human activity into the future. It was a movement that challenged the ideals of modernity, globalization of tastes, rationalism and pragmatism that inspired a social function of art, as the functionality that imposed on some of the arts a non decorative style. It was also a movement that, from eclecticism, erased the differences between the arts, and the gulf between high art and popular art.

* Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana y Magíster en Artes y ciencias (con énfasis en literatura Latinoamericana y peninsular) de Washington University (St. Louis Missouri). En la actualidad es docente investigador de la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín Colombia.
Correo electrónico: telemacosirenas@gmail.com

Artículo recibido el día 26 de mayo de 2010 y aprobado por el Comité Editorial el día 15 de octubre de 2010.

borró las diferencias entre las artes, y el abismo que separaba el arte culto y el arte popular.

El artículo tiene tres partes: en la primera parte se ocupa de manera general del tema de la posmodernidad, de la ruptura que esta nueva "episteme" generó y de los cambios que se dieron tanto en el pensamiento filosófico como en la forma de entender y asumir la existencia cotidiana, en la experiencia estética como en otros ámbitos de la sociedad. En la segunda parte, de algunas características de la literatura posmoderna. Y, en la tercera, del análisis de dos obras de Elena Poniatowska, "Hasta no verte Jesús mío" y "La noche de Tlatelolco", que pueden servir de ejemplos o de ilustración de algunas de las características ya enunciadas.

PALABRAS CLAVE

Posmodernidad, Literatura Posmoderna, Elena Poniatowska, Novela de la Revolución.

The article has three parts: the first covers generally the issue of Postmodernism, the break that this new episteme generated, and the changes that occurred both in philosophical thought and in the way of understanding and take of everyday existence, in aesthetic experience and other areas of society. In the second part, it deals with some characteristics of postmodern literature. And, third, the analysis of two novels by Elena Poniatowska, "Hasta no verte Jesus Mio" and "La noche de Tlatelolco", which can serve as examples or illustration of some of the features already set.

KEY WORDS

Postmodernism, Postmodern Literature, Elena Poniatowska, Novel of the Revolution.

Introducción

El posmodernismo es un fenómeno cultural que aunque se ha abordado de forma amplia en diversos contextos académicos no se ha logrado describir, ni descifrar de manera coherente, y, en las reflexiones sobre su origen y las causas que lo generaron, son más las preguntas y los asuntos por resolver que las respuestas. Sobre estos temas existen muchos puntos de vista, numerosas tesis e hipótesis que pretenden hacer un diagnóstico de los antecedentes que determinaron su aparición que algunas veces convergen y otras veces se excluyen. Ante este panorama y para aclarar algunas imprecisiones que acompañan el debate hace necesario desarrollar un instrumental operativo que permita establecer un modelo amplio para precisar qué es el posmodernismo.

¿Cuál es su origen? Sobre este asunto hay muchos pensamientos encontrados. Algunos piensan que es el resultado del fin de la modernidad,

que es la fase de la cultura que viene después (pos-modernidad); otros que es la superación de los ideales de la modernidad; otros que es un movimiento inercial, es la prolongación de la modernidad que ha perdido su poder crítico y sus ambiciones y proyectos revolucionarios; otros afirman que es la fase de un modernismo que sigue desarrollándose. Esta es una discusión que no tiene salida y que se hace necesario esperar que se consolide este proceso para hacer un diagnóstico claro. Ante estas perspectivas y para acometer el estudio del fenómeno de la posmodernidad en una dimensión acertada es indispensable hacer algunas precisiones sobre el empleo del término para “pisar en suelo firme”, y tratar de definirlo dentro de márgenes y categorías establecidas con claridad para determinar sus leyes y sus características generales.

Este será el tema de la primera parte del artículo. En la segunda parte se evaluarán los cambios que la posmodernidad (su nueva sensibilidad) produjo en la literatura latinoamericana más reciente. Y, en la tercera parte, se analizarán de forma breve dos obras de Elena Poniatowska que se podrían poner, en algunos de sus aspectos, como ejemplos de textos posmodernos.

Características generales

Primero, no es una etiqueta para aplicar de manera indistinta a cualquier fenómeno que por su apariencia sea asistemático y arbitrario, heterogéneo y plural, ambiguo y deforme, a cualquier proceso de relajación de la norma y afirmación de la individualidad. Tampoco es una moda o un rótulo que en el contexto del mercado puede identificar ciertas posturas neo-vanguardistas*.

* Al lado del uso del término posmodernismo, en su sentido más estricto, ha prosperado un uso “por deformación, por desvirtuación” (De Toro 1990 25), un uso del término que nombra posiciones extremas y a veces enigmáticas (antifuncionales) en el campo del diseño y la cultura material. Es un rótulo que ha invadido todos los campos de la vida socio-cultural y ha llegado a ser una marca que identifica a los yupies, los snobs, las acciones de la gente del yet set o todo aquello que en el mercado y en el mundo de los objetos es “neovanguardista”.

El posmodernismo es un fenómeno histórico y solo puede emplearse en los autores o fenómenos que estén cobijados por este período. No es una categoría que nace como una nueva generalización sociológica, ni un proyecto globalizador, ni es un concepto en el que pueden encuadrar las culturas más diversas (el planteamiento de un proyecto globalizador sería una contradicción).

Segundo, no es una poética coherente, ni tampoco se puede reducir a una escuela artística o a un “ismo” con un conjunto de principios estéticos específicos. No es fenómeno que se puede contener en las proclamas de un manifiesto, ni en un cuerpo de consignas o en un programa determinado. Es un fenómeno que abarca mucho más que un movimiento artístico o literario, que integra determinadas actitudes tendencias, gestos y situaciones. ¿Es un término histórico, un campo del conocimiento o del arte? ¿Es una forma de producción social, técnica o artística (es un procedimiento operacional del sistema productivo, es una tipología, una estética o una filosofía)? Es “todo esto seguramente, y más aún: incluye la historia, la economía, la política y las ciencias naturales y las ciencias exactas” (De Toro 1990 24). Es un movimiento cultural que pone en acción una nueva sensibilidad. Es una actitud cultural que toca todos los campos de la vida del hombre actual.

Tercero, el fenómeno llamado posmodernidad no es un proceso común a varias culturas a la vez. Aparece en tiempos distintos y por razones diferentes en Norteamérica, Europa y Latinoamérica. Aunque Norteamérica y Europa viven de manera muy similar el proceso de la modernidad (entre ellos no existen asincronías ni discontinuidades históricas que marquen una diferencia sustancial en la manera de vivir la modernidad, la fe, la razón, el progreso y la ciencia), los antecedentes y los factores que motivaron este cambio cultural fueron diferentes.

En Estados Unidos la posmodernidad comenzó después de la Segunda Guerra Mundial (en los años 50), se difundió en los años 60 en la literatura

y la crítica literaria y de la cultura, y, luego, se propagó a otras áreas del arte (la danza, el teatro, la música, la pintura y el cine), a otros campos del conocimiento y de la vida. Como fenómeno global aparece como consecuencia de la gran crisis que la guerra produjo en Occidente en todos los ámbitos. Comenzó con la aparición de un nuevo estilo en la arquitectura, con la transformación de la lingüística estructuralista y las investigaciones en el campo de la inteligencia artificial. Fue la respuesta al desencanto que el régimen soviético y del modelo socialista (con su condición dictatorial y su gobierno totalitario) les produjo a los intelectuales que veían en su modelo de sociedad una propuesta de cambio viable. En el plano de las artes fue un movimiento de rechazo al formalismo excesivo del modernismo que buscó transformar sus modelos estéticos.

En Norteamérica se revela como el resultado del pluriculturalismo, de la convivencia de diferentes culturas: Estados Unidos es una federación de culturas. No existe una cultura típicamente norteamericana ni se puede afirmar que es una nación con una cultura homogénea, con un proyecto político uniforme. Estados Unidos es “un crisol de razas”: es un país abierto que recibe en su territorio y en sus centros de población (desde mediados del siglo XIX con mayor intensidad) un número muy amplio de inmigrantes (de países occidentales y orientales) con sus diferentes puntos de vista (sus cosmovisiones y sus imaginarios) (Gitlin 18).

En Europa sus antecedentes son otros: es la “última ola”, es el efecto de “la saludable locura cultural de los años 60” (Gitlin 17) que echó por tierra los fundamentos de la estructura moral y las certezas de la modernidad, como la fase postrera del movimiento social y cultural (Heller 42) iniciado por el existencialismo y su corriente de sublevación de la subjetividad que reaccionó contra las formas de vida burguesas y sus normas sociales, contra las premisas del antiguo complejo cultural. Fue un movimiento precedido por la generación del 68 (en Francia y en el resto del continente), la “generación alienada” (*Id.* 43), y su reivindicación política del sentido de la vida frente al progreso industrial y la cultural de la opulencia (la sociedad de consumo).

En Latinoamérica tiene otros orígenes. En este continente la modernidad no ha tenido la misma evolución ni el mismo transcurso que en Europa o Norteamérica, es un proceso inacabado en el cual hay todavía muchos asuntos sin resolver. América Latina es un continente que está rezagado de los derroteros que rigen la historia mundial y del ritmo que marcan los países más poderosos y por tal razón la posmodernidad en ella no es correcto plantearla de una sola forma como el “después” de la modernidad. La constelación de estilos y tonos en el trabajo cultural, la mezcla de niveles, formas y estilos que son propios del posmodernismo se revelan más bien como el resultado de la diversidad de culturas, de la coexistencia de temporalidades divergentes, de la convivencia de proyectos sociales contrarios o desiguales en las diferentes regiones del continente que como una serie de efectos derivados de los nuevos rumbos del desarrollo industrial y político, de las nuevas formas de la producción y del final del mercado de masas (de la economía posfordista y la especialización flexible de la producción) o como consecuencias de la sociedad de la información*. En Latinoamérica conviven culturas de la más diversa temporalidad, coexisten culturas que en sus visiones del mundo integran sin contradicción elementos modernos y anacrónicos, del presente y del pasado. “Si algo podría caracterizar a la cultura latinoamericana es la pugna permanente entre un proyecto unificador centralista y un tapiz de muchos colores, idiosincrasias y matices; una indudable pluralidad cultural que a lo indígena y lo hispánico añade lo negro y la presencia a lo largo de los siglos de [...] todas las etnias, religiones y gentes del planeta” (Cobo 45). Latinoamérica es un universo heterogéneo, es un continente híbrido y mestizo, en el que coexisten las más diversas temporalidades, los más diversos grupos; es un territorio en el que se yuxtaponen y entrecruzan las propuestas de la modernidad con las

* “Sin embargo, siempre dije que así como Europa fue el laboratorio del modernismo, América Latina es el laboratorio del posmodernismo. Lo veo a través de la importancia que tiene el cuerpo, la teatralidad en todos los actos de la vida, la importancia del presente, del ‘presenteísmo’, del *carpe diem*, de la relativización de lo ‘prometeico’, de la importancia de lo dionisiaco, del mestizaje de nacionalidades, culturas y etnias diferentes. Todo eso es definitivamente posmoderno” (Maffesoli 2005).

tradiciones más anacrónicas (las tradiciones indígenas y del hispanismo católico), las imágenes del consumo con las simbologías populares y las ritualizaciones cotidianas**, la tradición oral que “transmite el memorioso legado de nuestras fábulas infantiles” con la industria cultural “que funde y recicla productos a velocidades inauditas” (*Id.* 52), la cultura del barrio y del gueto con las propuestas técnicas de la globalización y de la red de comunicaciones que une al mundo.

Cuarto, es una nueva pauta cultural (una nueva experiencia cultural), es una nueva forma de aprehender y experimentar el mundo y la ubicación del hombre en él. Es “una categoría global que expresa cierto espíritu del tiempo” (Ferraris 63) y abarca los campos más heterogéneos, la cultura en toda su diversidad, desde las prácticas cotidianas, los sentimientos más inmediatos, las condiciones materiales de la vida, los escenarios del sentido común, hasta las grandes reflexiones y los ideales centrales. Es un proceso en el que entran en crisis el sentido, los valores* y los fundamentos de la realidad que se construyeron en la modernidad, su forma de ordenar el mundo, su sistema de categorías y los límites que establecían en la realidad. En el que se pone en entredicho el pensamiento armonioso y autocentrado de Occidente que fue prestado en su manera

** La posmodernidad para algunos, representa el nacimiento de una sociedad civil opuesta a las ideas de homogeneización cultural y política, una sociedad diversa, con una “variedad y riqueza de discursos locales y populares, de códigos y prácticas que resisten” (Featherstone *ctd* en Mora 277). Para algunos autores este es el caso de América Latina: “la “heterogeneidad cultural” latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamiento de lenguas) habría incluso conformado -por fragmentación y diseminación- una especie de “postmodernismo *avant la lettre*”, según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad: por amalgamamiento de signos, por injertos y trasplantes histórico-culturales de códigos disjuntos, el mosaico latinoamericano habría prefigurado el collage posmodernista” (Richard 216).

* “La posmodernidad no es un concepto sino una manera provisional de describir empíricamente que los grandes valores modernos ya no funcionan, que ya no existe una adhesión fundamental a los grandes valores del trabajo, del progreso, de la fe en el porvenir, de la razón hegemónica” (Maffesoli *ctd* en Carretero 2003 103).

más acabada por los pensadores de la Ilustración, y en la época más reciente por el marxismo (Zermeño 61).

En la posmodernidad se cuestiona la visión del hombre y de la historia de la modernidad, se problematizan sus derroteros más esenciales (la libertad del sujeto, la posibilidad de la construcción del sí mismo, la capacidad que posee el hombre de definir el futuro), se desestabiliza el valor dominante que ejerce la racionalidad económica y científica sobre las otras posibilidades de la acción humana, la importancia de la acción y el trabajo como momentos necesarios para alcanzar el progreso y la democracia, y el proceso de uniformización que se realiza en todos los ámbitos de la producción y del conocimiento. Es un momento histórico que inicia un juicio crítico al sujeto moderno, al mundo que se había construido desde los poderes de la razón, a su noción de verdad, a su concepto de identidad y objetividad, al optimismo ilustrado, a la linealidad histórica y las ideas de progreso infinito o de emancipación universal que orientaban la historia. Es una nueva concepción de las cosas en la que se intervienen y cuestionan desde los procesos de creación e intercambio de símbolos, signos y significados que definen la realidad común, los estilos, proyectos y políticas de vida, y la forma como los sujetos se relacionan consigo mismo y con los demás, hasta las grandes concepciones de la historia.

La posmodernidad es una nueva “**episteme**”, es una nueva manera de “pensar y organizar el mundo, es un nuevo conjunto de representaciones y una forma diferente de organizar el mundo y representarlo en función de esa representación”. En ella entran en crisis “los grandes relatos” de referencia

** La episteme de la modernidad “fue un nuevo ciclo marcado por el progreso, el futuro, la razón. Yo no hago más que continuar. Muestro que estamos frente a un nuevo ciclo, el del ‘episteme’ posmoderno. Thomas Kuhn dice exactamente lo mismo refiriéndose a la evolución científica, pero utiliza el término ‘paradigma’, que puede ser traducido como ‘modelo’, pero que es más que un modelo. Es una matriz: allí donde nacerá algo. Kuhn muestra que hay sucesivos paradigmas. Para mí es lo mismo: digo que hay que aceptar que las cosas no son eternas. Que todo pasa, que todo desaparece” (Maffesoli 2005).

que planteaba la modernidad, “las grandes narraciones dominantes” que sirvieron como fundamento de las visiones comprensivas del mundo y “legitimaban la iniciativa histórica de la humanidad en el camino de la emancipación, así como el papel de los intelectuales” (Vattimo 1989 2). En la posmodernidad han perdido credibilidad las explicaciones unitarias y coherentes, las teorías sociales globalizadoras y totalizadoras de ambición universal que, partiendo de un grupo de premisas clave, de un conjunto de nociones centrales, pretendían dar cuenta de la inabarcable diversidad del mundo empírico. No sólo es el fin del historicismo, de la concepción de la historia que suponía que los asuntos humanos estaban inscritos en un curso unitario que los dotaba de sentido, sino de la visión metafísica del transcurrir histórico, de los mitos progresistas que planteaban una perfectibilidad gradual de la sociedad (un proceso de ascenso y perfección hacia algo mejor y superior), de las utopías colectivas -los futuros paraísos- que le daban sentido a la historia y le trazaban un fin.

La posmodernidad es un movimiento de “contrarreforma” que se lanza contra la reforma inacabada de la Ilustración (Gitlin 17). Los pensadores de la Ilustración “abrigaban todavía la exagerada esperanza de que las ciencias y las artes llegaran a ejercer no sólo el control sobre las fuerzas de la naturaleza, sino que también, incidieran en las interpretaciones del mundo y del yo, en el progreso moral, en la justicia de las instituciones y hasta en la felicidad de los hombres. El siglo XX se ha encargado de no dejar casi nada de este optimismo” (Habermas 6). Los pensadores posmodernos rechazan las aspiraciones generalizadoras de la Ilustración, los discursos que pretendían definir la naturaleza y la condición humana, los que intentaban prescribir un destino determinado a la historia humana y definir las metas colectivas de la humanidad (de las clases sociales, de las masas o de determinadas comunidades). “La modernidad es la época de la legitimación metafísico-historicista, la posmodernidad es la puesta en discusión, explícita, de este modelo de legitimación” (Vattimo 1989 3). Los posmodernos no conciben

la historia como un proceso unitario*, en el que el hombre puede intervenir de manera consciente y de forma racional para transformar la realidad y mejorarla. Para ellos no existe un ideal de hombre, ni un modelo de civilización que permita proyectar los acontecimientos en un futuro y en una línea ascendente. Además, impugnan “la reivindicación universalista de los discursos modernistas, que pretenden conocer la verdad de la condición humana, o hablar en nombre de conceptos abstractos, de la justicia o de la sociedad” (Curran 98).

En la posmodernidad la idea tradicional de la conciencia individual como origen del significado, la creencia en la racionalidad, en la razón como principio de todo, y en sus ideales (sujeto-historia-progreso como absolutos), en la ciencia y sus proyectos, entran en crisis. La posmodernidad pone en duda la libertad del sujeto, la posibilidad de la construcción del sí mismo, la capacidad del hombre de definir el futuro (de intervenirlo y moldearlo), y cuestiona la preeminencia de la racionalidad económica y científica. Es un período que se caracteriza por una pérdida de fe en el carácter inevitable del progreso y un rechazo radical a la instrumentalización de la razón.

El sujeto posmoderno, a diferencia del sujeto moderno, está descentrado. Si para la modernidad el mundo es una construcción lógica y racional, en la que es posible llegar a conocer la dinámica y los principios que regulan su funcionamiento, los orígenes y las causas de los acontecimientos humanos, para la posmodernidad esta acción es imposible. Los posmodernistas descreen que existe una verdad oculta detrás de la superficie de los hechos, de las apariencias del mundo real o de la ideología. El

* “La modernidad deja de existir cuando –por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reunieran y ordenaran los acontecimientos [...] No existe una historia única, existen imágenes del pasado propuestas desde diversos puntos de vista, y es ilusorio pensar que exista un punto de vista supremo, comprensivo, capaz de unificar a todos los demás” (Vattimo 1991 189, 190).

posmodernismo es “una nueva sensibilidad basada en el eclecticismo, la ironía, lo ameno, lo débil, lo hipercomplejo, lo mínimo”, el relativismo más extremo (Alonso 39). Es un cambio de polaridad, un giro en la concepción de las cosas, un proyecto que invalida el papel hegemónico de la razón, el pensamiento que se construye sobre la búsqueda de una verdad total y única, el pensamiento funcional, la reflexión que busca reconstruir la conexión entre los fenómenos o las ideas, la secuencialidad de los hechos. El posmodernismo es una propuesta cultural que, frente a la unicidad de la verdad, admite la existencia de múltiples versiones o verdades en la interpretación de los fenómenos, que valora la discontinuidad, la riqueza de la diversidad, la diferenciación, la heterogeneidad de los discursos (“del reconocimiento del heteromorfismo de los juegos de lenguaje” (Lyotard 118)) y la multivocidad del sentido, la pluralidad de formas de actuar y de ser, la flexibilidad, la movilidad (el flujo), la desconexión y la aleatoriedad. En la posmodernidad no hay principios, ni criterios fijos, determinados de una vez para siempre, que guíen la acción y la conducta, “no hay una forma verdadera de humanidad digna de realizarse con menoscabo de todas las particularidades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes” (Vattimo 1991 194). El hombre posmoderno está abierto a la diversidad, a la multiplicidad de opciones, a la pluralidad cultural, a las diferencias y sus “dialectos”; le apuesta a los juegos del lenguaje, a la apertura, a la búsqueda del disenso y la inestabilidad. Es una percepción de las cosas que descrea de la política que busca un objetivo superior, que parte para su acción de metas generales, es una tendencia que resalta como campo de acción lo micro y la importancia de lo local (la microsociedad, la micropolítica y la capilaridad del poder)*.

* “Es necesario hallar otras formas de hacer política. Yo hablo de la necesidad de una ‘práctica doméstica’ del hombre político. Doméstico quiere decir ‘de la casa’. Hay que ocuparse de la casa. En ese contexto, la ecología adquiere todo su valor. En griego, doméstico se dice oikos, que es ‘ecología’. En la actualidad, el descreimiento en la política tradicional, lejana, es proporcional al interés que despierta lo que yo llamo localismo: ocuparse del barrio, de la calle en la que se vive, en la organización de la vida local. De allí el vertiginoso desarrollo de las asociaciones locales, de proximidad, que serán un actor fundamental de este proceso” (Maffesoli 2005).

En la modernidad hay tres grandes valores que se encuentran como ejes en la economía, la educación, la dinámica social y en general en todas las instituciones del siglo XIX: el trabajo, la razón y el futuro (la fe en el provenir). El primero, es el imperativo esencial, el medio a través del cual cada individuo se realiza en la sociedad y se perfecciona (obtiene sus beneficios); el segundo, es el elemento que caracteriza tanto al individuo como a la sociedad; y, el tercero, la meta que guía las acciones humanas y las justifica. Para M. Maffesoli la sociedad posmoderna ya no gira en torno del trabajo sino de la creación (hace de la propia vida una obra de arte), y pone el acento en lo cualitativo de la existencia. En segundo lugar, ya no es la razón el principio desde el cual el hombre se piensa a sí mismo y piensa la sociedad, sino la imaginación (lo imaginario, la pasión y lo afectivo, lo lúdico son los valores dominantes que permiten entender la dinámica de las acciones humanas). Y, en tercer lugar, el futuro como objetivo vital desaparece. Los posmodernos no buscan la auténtica realidad en un mañana justo, solidario y libre, en un futuro, en una sociedad mejor y más civilizada. Es un período en el cual la idea de la perfección asociada a los tiempos por venir (del progreso controlado desde la razón), a la vida como proyección es sustituida por el valor del presente, por la intensidad del instante (Maffesoli 2009). La época actual es otro de los grandes lapsos de la historia en la que domina el “presente-ismo”, la “idea hedonista del *carpe diem*”^{*}.

Es una concepción de mundo que está cambiando el carácter de la experiencia cotidiana. Es un periodo marcado por grandes transformaciones en las instituciones modernas tradicionales que le daban sentido a la vida a su manera de pensar y vivir. El sentido de la tradición, de la institución

* “Ya no se busca la eternidad en el paraíso celestial, en el paraíso terrestre sino que se buscará la eternidad en el buen momento, la buena ocasión, la oportunidad -lo que vivo en el presente, comiendo, bebiendo, bailando- es el *carpe diem*. En esta joven generación me sorprende esa especie de intensidad del momento. No tiene ganas de hacer proyectos de vida, proyectos políticos, económicos -pero incluso proyectos de vida. Hay circunstancias en que la civilización se proyecta; hay otras ocasiones en que la civilización vira al presente. La temporalidad de la posmodernidad es el presente” (Maffesoli 2009).

familiar (el valor y la importancia social), de la vida de pareja, los roles de género, la sexualidad, la identidad personal, las interacciones con los demás, la relación con el trabajo, y la idea que el hombre tenía de sí mismo están cambiando. Los códigos sociales que antes guiaban las opciones y las actividades de las personas, los estilos de comportamiento, los marcos de la identidad tradicional, los modos de socialización se están disolviendo y emergen nuevas pautas, nuevos factores generadores de sentido.

En la posmodernidad **lo doméstico** es la dominante específica, el valor central sobre el cual se ordenan las acciones, los sentimientos, las pasiones que rigen las relaciones sociales. No hay interés por lo lejano, por los hechos memorables que pueden convertirse en historia o proyectarse en el futuro (los que tiene trascendencia) o por las teorías con sus “a priori” y sus conceptos rígidos (sus “lenguas estereotipadas”). En el estudio de la cultura la reflexión no gira alrededor de los asuntos trascendentes o la dinámica del progreso, de los grandes referentes que por su fuerza explicativa son claves para entender los procesos históricos, en la posmodernidad el interés recae sobre lo que es vivido aquí y ahora, sobre el presente, lo momentáneo, sobre su banalidad, sobre la vida cotidiana de la gente, lo trivial, los pequeños rituales cotidianos, el juego de los afectos, los sentimientos y pasiones, la “novela de la socialidad” (Maffesoli 1993a 13) y la lógica de lo doméstico, sobre las diversas formas de percibir e imaginar el mundo, sobre los objetos materiales que rodean a los hombres y la forma como con ellos se construye sentido, se elaboran representaciones del mundo y se da forma a un conjunto de acciones simbólicas** (en la vida cotidiana se despliega lo simbólico imaginario, en ella lo poético y metafórico juegan un papel fundamental en la construcción de las identidades).

** A la historia analítica, que se ocupa de los grandes procesos y de desentrañar las leyes de la dinámica histórica, en la posmodernidad le sucede una historia de lo singular, de lo cotidiano, de los pequeños grupos con sus redes, interrelaciones y estrategias singulares, una historia de los procesos micro de creación de significados.

En la cultura posmoderna impera un estilo táctil. Frente a los estilos ópticos que dominaban en el clasicismo y que favorecían las formas luminosas, el estilo táctil acentúa lo que favorece el contacto o privilegia la puesta en relación de las personas y las cosas. Es una cultura que alude a lo palpable (lo que se puede “tocar”, a lo sensorial y lo emocional) y que favorece lo que está próximo, lo cotidiano y lo concreto. A este proyecto cultural pertenece la valoración múltiple del cuerpo, del vestuario y el teatro de lo cotidiano (la hegemonía de la estética y del hedonismo).

La novela latinoamericana y la posmodernidad

En el proceso de tránsito a la llamada posmodernidad la literatura latinoamericana más reciente cumplió un papel definitivo: modificó las fronteras de lo literario y los criterios para pensar lo propio de la literatura. Este es uno de sus mayores aportes. Estas son algunas de sus contribuciones principales.

I

Lo popular se constituyó por oposición a lo culto. Cada sistema tenía creadores, públicos y circuitos, lugares de consagración y de exhibición diferentes, separados para expresar la distancia que existe entre los sectores hegemónicos y los grupos subalternos. De un lado estaban los artistas, los museos de arte, la burguesía y los sectores medios cultivados, la historia de las manifestaciones artísticas y la estética; de otro, los artesanos, los mercados, los indígenas y los campesinos, el folklore y la antropología. En el posmodernismo no existe una clasificación estable de las cosas, ni una división cultural que pueda diferenciar las formas estéticas y las no estéticas, el arte y la tecnología, la alta cultura y la cultura de masas. Las correspondencias existentes entre clases y sistemas simbólicos están sufriendo una transformación, los escenarios culturales se están

reorganizando y las identidades se están cruzando. En la posmodernidad “la línea -o la frontera- que separa lo superior de lo inferior” (Todd 18) se está borrando, se desmoronan las jerarquías tradicionales del gusto y la validez del canon se cuestiona (desaparece “la distinción entre el gran arte y la cultura de masas, y (se) rechaza por elitista la idea de un canon o juicio” (Bell 1991 25). “Está agonizando la clasificación que distinguía lo culto de lo popular y a ambos de lo masivo. Se desvanece todo agrupamiento de la cultura en conjuntos fijos y estables, y por tanto la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de las grandes obras o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada (una etnia, un barrio, una clase)” (García 1989 81).

El posmodernismo no es un fenómeno que proviene desde “arriba”, desde las instituciones que consagran la cultura y el saber. Es un fenómeno que proviene desde “abajo”, de los sectores mayoritarios. Es un triunfo del populismo estético (Jameson), del gusto no “culto” (de la subliteratura y la literatura de masas), de la imposición de sus patrones estéticos, de sus modelos de vida y sus valores, de la cultura de los medios de masas (de los medios electrónicos) y de la industria cultural. Con la nueva literatura se amplió la definición de la literatura y de aquello que se consideraba de la competencia del campo literario. Se integraron los campos de las formas literarias “superiores” y de las formas de la literatura popular, lo culto con lo popular, con el arte mayoritario y la estética comercial, los lenguajes y las estéticas de procedencias antes enfrentadas. Las gradaciones culturales desaparecieron. Los dos campos, lo superior y lo popular, comparten una zona común de la cultura que abarca experiencias no literarias. “Ya no hay duda de la falacia de insistir en órbitas literarias y culturales escindidas y ‘puras’. Hoy todo participa de todo” (Monsiváis 1985b). Todo texto literario está comunicado, ningún texto existe en un lugar aparte sin contacto con las otras formas culturales de una época o de una sociedad.

La cultura superior ya no se sirve de la cultura popular (deja de ser una cita o un fondo pintoresco donde se le rinde culto al folklore), las dos se

confunden, los dos universos se combinan. La literatura germina en los espacios intermedios, en la distancia que en la concepción tradicional separaba la alta cultura (la cultura establecida y canonizada) y la subcultura, las bellas artes y el arte popular o la cultura de masas. Oscila entre la seriedad, el respeto y la admiración que reclama para sí la cultura de élite (propia del profesional), y la risa, el irrespeto y la irreverencia propios de la cultura popular (y del amateur).

En la posmodernidad la literatura replantea el alcance del término cultura y el etnocentrismo de la cultura de élite que le negaba la validez a otras formas de cultura diferentes. Pone en entredicho la idea de que solo la cultura ilustrada es la única válida y que lo demás es degradación o formas impuras sin ningún valor. Para los nuevos escritores la cultura es algo más que el espacio de las creaciones artísticas, de los saberes, del buen gusto y de los ideales nobles; y la cultura de masas deja de ser el reino de lo trivial, de lo insustancial y lo intrascendente. La literatura integra estos dos espacios separados y muestra cómo existen vínculos entre ellos, préstamos e intercambios; reconoce cómo el trabajo del escritor no puede existir de espaldas a otras formas de creatividad que no tienen como propósito el logro de la originalidad, que viven del mestizaje, la resemantización y la apropiación de formas culturales.

Las nuevas obras no tienen la necesidad de estar avaladas por la alta cultura, están

[...] imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa "industria de la cultura, tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno [...] Lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje "degradado", feísta, kitsch, de series televisivas y cultura de Reader's Digest, de la publicidad y los moteles, del 'último pase' y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada "paraliteratura", con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica (Jameson 12, 13).

La llamada, de un modo peyorativo, subliteratura, empieza a estudiarse no como un objeto curioso en el que se pueden apreciar entre líneas las tácticas de la manipulación y del poder, y la influencia nociva de la industria editorial en el gran público. Es una forma cultural que permite otro tipo de lectura o de apropiación a la lectura pasiva que se pensaba era la única posibilidad que le quedaba al gran público. En la posmodernidad se evalúa la opinión de los teóricos de la industria editorial que afirmaban de forma categórica que la subliteratura es un producto sin cultura, que el público consumía sin digerir y sin adquirir de él alguna dosis de cultura, y, como su única función era divertir, no le pueden ofrecer al público una experiencia estética digna y formativa.

La literatura en este proceso revela su enorme movilidad. En la nueva literatura se crean formas nuevas, se reactualiza lo mejor de los géneros olvidados y en desuso, se incorporan las formas del relato popular tomadas de los medios de masas (del folletín radiofónico, el cine comercial, la prensa sensacionalista, la televisión, las telenovelas, las historietas y las fotonovelas), del relato oral y cotidiano (“las voces de la oralidad”), de la retórica y la elocuencia popular (con su artificio y técnicas de seducción), de las formas anacrónicas del lenguaje lírico empleadas en el trato cotidiano (inspiradas en la canción popular y la apropiación tardía de algunos movimientos literarios, como el modernismo o el romanticismo), de las formas retóricas del lenguaje oficial, y del lenguaje enardecido de la oratoria sagrada. En el mundo de la tecnología, de la pantalla chica, en los referentes de la cultura fílmica de Hollywood, de las producciones disqueras, de los grandes espectáculos, de las grandes catarsis colectivas (los melodramas que nunca terminan y las fantasías provocadas por los ídolos del mundo de la música), de los mensajes redundantes y las frases de las campañas publicitarias de éxito, y de la apropiación que hacen de estos elementos las culturas populares encuentra la nueva novela sus materiales y el origen de sus relatos. En el lenguaje y el manejo de la forma hay una marcada influencia de los medios audiovisuales de masas, tanto del cine (de sus hallazgos formales) y de la televisión como de la radio. De un lado, como

en el mundo del cine comercial, hay un “retorno a la frase corta, al encuadre preciso, a la metáfora no rebuscada, al tono poético directo y a la pintura de climas” (Giardinelli 267). De otro, hay una apropiación de las fórmulas verbales del lenguaje de las canciones románticas, de sus figuras literarias, sus atmósferas de ternura y desolación, de los diálogos de las radionovelas, de la cursilería y el candor impostado de la novela rosa.

La ciudad y la realidad cultural que se vive en los centros urbanos son un espacio inexplorado que la literatura en la posmodernidad reconstruye sin privarlo de su dinámica y su complejidad cultural. En este proceso la literatura incorpora los mitos, símbolos y los diferentes códigos culturales que dan cuenta de la gran diversidad cultural subyacente en la realidad social e histórica que se ha conformado en los nuevos núcleos urbanos: las formas de resistencia de los sectores populares y sus expresiones (el graffiti, las jergas de los nuevos sectores sociales y culturales, su vivencia de la sexualidad y del cuerpo, la violencia cotidiana, la lucha por la subsistencia y la inversión de los códigos morales y los principios de convivencia), las culturas y las problemáticas de las minorías (la problemática gay o lesbiana, el feminismo, el submundo de la droga, las minorías raciales y lingüísticas). El compromiso del escritor como intelectual y el papel social de la literatura ya cambiaron. De un lado: “No hay tanto *divismo* en los autores contemporáneos. No hay grandes figuras, y si bien hay obras interesantes, nadie se atreve a postularles como alimentador del mito del escritor” (Giardinelli 269). De otro, la sobrevaloración del papel social del escritor frente al poder, y el papel de conductor de los destinos de los pueblos se replantearon de manera diferente. De la obligación de una participación más activa en la historia y en la consolidación del futuro se pasó a una visión menos emotiva y más consciente de las posibilidades reales de la participación del escritor en la lucha por la liberación. La literatura posmoderna “está alejada de *discursos comprometidos* y no quiere hacer una literatura al servicio de ideología o revolución alguna” (*Id.* 266), ni tiene pretensiones de alimentar las posibilidades de un cambio en el orden social (no es el camino a un cambio social o el comienzo de un proceso revolucionario, de toma del

poder). Es una escritura “más tímida y cautelosa”, menos rimbombante y pretenciosa, menos moralizante y sentenciosa; es una escritura más sutil que oscila entre “el dolor, la rabia, y la impotencia por los muertos que sufrimos” y una exhortación a revalorizar la vida con una mirada menos dogmática y radical (*Ibid*). Es una literatura que pone en entredicho la visión teológica del poder, la idea de un poder central actuante como una entidad omnipotente y omnipresente, que desconfía del poder de la denuncia sobre los intereses económicos y políticos, y de valor que tiene el poner en conocimiento de la sociedad la forma sutil como la ideología le daba solidez a ese estado de cosas. Para el escritor posmoderno el compromiso de escritor no se resume en describir las maniobras ocultas de la dominación y descubrir la astucia con la que actúa el poder.

No es posible reducir la obra a una ideología, ni ella pretende serlo (ni aun a la ideología de la objetividad). La obra no contiene una verdad en estado puro que hay que buscarla detrás de la retórica y las palabras confusas, sus ideas “no son naturalmente precisas, reveladoras, penetrantes y proféticas”. La llamada “novela” de la posmodernidad es irreductible a un sistema, a un código de símbolos definido y conocido por el lector. Problematiza las lecturas alegóricas o simbólicas en las que el lector encuentra una equivalencia de lo que aparece en la novela con contenidos morales y políticos definidos. La realidad social es contradictoria e inacabada, es imperfecta y la lectura que se puede hacer desde cualquier racionalidad no logra descifrar su naturaleza imperfecta. Las explicaciones sociológicas (que resaltan las motivaciones de los hechos en las actitudes derivadas del origen de clase, las convicciones políticas y los intereses económicos) no pueden ofrecer una explicación nítida de los hechos. De esta incapacidad da cuenta el texto posmoderno.

La nueva novela evitó el esquematismo y perdió la confianza en su poder social. Se levanta por encima de “las disputas entre realismo e irrealismo,

entre formalismo y “contenidismo”, entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata (Barth 18). Se apropió de un tono menos trascendental y serio y descubrió cómo sus posibilidades reales frente al poder eran muy limitadas, y que el poder no se desarticulaba sólo con un gesto de buena voluntad y de conciencia política, o con la fuerza mágica de la denuncia, con la acción de “poner el dedo en la llaga”. Además, por aproximarse a la realidad, el novelista descubrió cómo el lenguaje que él utilizaba no solo tenía un fin descriptivo y argumentativo, un poder pedagógico, y era el camino para llevar al lector conocimiento de la verdad. El lenguaje es el espacio desde donde se ejerce el poder.

En la sociedad el campo de lucha es el lenguaje. En él se deposita el poder y actúa, se crean los límites que funcionan en la sociedad y que establecen las distancias entre las clases, toman forma las prohibiciones y censuras, las restricciones, y se define lo que es posible hacer y lo que no está permitido. “Siempre la pequeña elite que detenta el poder decide cómo vamos a hablar, y lo decide a través de la lengua sagrada [...] (además) traza con su lengua secreta las áreas del silencio. Decide también lo que no nos dejarán decir nunca” (Eco 119). La palabra escrita, con los significados y poderes que incorpora a la cultura humana, y las diferencias sociales que comienza a establecer entre los hombres, es uno de los mecanismos, sino el principal, por el cual el poder y la división social del trabajo componen la división social del saber y proponen el ritual pedagógico donde les está reservado enunciar la palabra necesaria y a otros el deber de repetirla y obedecerla. La palabra escrita no es solo una conquista de la cultura humana, es un símbolo y un campo donde el ejercicio del poder facilita la servidumbre. Como forma del poder, es la condición de la multiplicación de las desigualdades.

El lenguaje es el espacio donde se pueden percibir las dimensiones inéditas del conflicto social, donde se ejerce la norma y la censura, pero también es

el lugar en el cual se puede dar una batalla frontal a los mecanismos del poder, y encontrar una salida. El lenguaje es el ámbito donde la literatura pone en práctica su poder desacralizador. Es el lugar de lo imaginario, donde se producen los procesos de resistencia y se puede romper el cerco que reduce la expresividad y los límites que restringen la realidad. En su interior se encuentran las formas de transgredir el poder, el humor y las formas carnalescas, el juego que derrota la seriedad y el rigor de la rutina, y la irreverencia que modifica las formas del trato y del protocolo social. El objetivo del escritor es transgredir el lenguaje, ejercer la actividad de nombrar sin sentir la presencia de códigos que lo limiten o restrinjan, ejercitar la imaginación, recobrar la naturalidad al hablar y hacer caso omiso de aquello que no puede decirse. Es una escritura que no tiene la orfebrería verbal de la literatura del boom, que no seduce o deslumbra a lector por sus artificios, por su virtuosismo, es una literatura que busca, más bien, recuperar las voces de la oralidad, que acude a la sencillez expositiva del habla cotidiana, con su dosis de ironía y humor, con su poder de improvisar, y en la caracterización de sus personajes abandona la exageración forzada sus rasgos. Es una escritura alejada de los mitos y las leyendas (de los relatos de la fundación y del origen), y aunque puede contenerlos, no hace uso de la exageración y lo ilimitado. En su estructura es más sencilla y comprimida, y los contenidos no acuden a lo mágico (a lo real-maravilloso, como lo nombraba Alejo Carpentier) suelen estar “más arraigados en el recuerdo cercano y en la vivencia compartida con el lector” (Giardinelli 267). En esta la clave para interpretar la realidad no son los autores clásicos, ni las obras consagradas de la literatura occidental con sus personajes prototípicos y sus acciones únicas y llenas de contenido humano (de enigmas que dan cuenta de la condición humana), muchas de ellas acuden a otros formatos no consagrados por la academia y la tradición de la cultura culta, a las producciones televisivas y cinematográficas, a las producciones radiofónicas, a las series semanales, al melodrama televisivo o al folletín radiofónico y a las narraciones deportivas, a la novela policíaca, al género negro con su código expresivo, su “realismo sucio” y “su carga de miedo y violencia”, su fusión “de lo idílico con lo macabro” (a la rudeza de sus personajes, su

secuencia continua de capítulos y al uso intenso que hacen del diálogo) para describir la dinámica y la condición de la sociedad latinoamericana*.

II

La posmodernidad corresponde al momento en el que entran en crisis la delimitación de los géneros tradicionales y aun la misma noción de género se hace problemática. La novela no conforma un género o un subgénero definido: es problemática su clasificación. Está situada en un espacio en movimiento, en “tierra de nadie”, en un lugar donde el mismo concepto de género pierde sentido. En la posmodernidad el concepto novela se torna impreciso y no es posible dar cuenta de la especificidad del género. Se pueden lanzar algunas hipótesis para encontrarle lugar en los derivados del género novela: es un relato testimonial, un ensayo novelado, una crónica periodística, una colección de historias, etc. Pero resiste a cualquier clasificación o ésta se vuelve inoperante.

La novela se sitúa en un lugar de cruce o de encuentro de varios géneros y discursos (son de muy diversa procedencia: novelas y cuentos, documentos de archivos, mapas, historias de vida, relatos orales, informes académicos, cartas, memorias, biografías, folletines publicados en periódicos, manuales cívicos o políticos, etc.). La nueva literatura “recupera con voracidad antropológica” y a través de nuevas formulaciones estéticas las raíces del género que hasta la actualidad no habían tenido expresión estética.

* “No es de extrañar entonces que hoy el realismo sucio y la literatura negra y policial, con sus cargas de miedo y violencia, sean los referentes insoslayables de nuestra autoconciencia” (Cobo 48). Como tampoco es una sorpresa que el fútbol y las telenovelas sean testimonio de la condición promiscua y mestiza de la cultura latinoamericana, de la fusión de la cultura popular (“tan llena de tabúes como despojada de remilgos”) con las tradiciones inglesas y europeas donde nace el folletín y el soccer.

III

El posmodernismo es “un ataque al ‘sujeto’, al ego cartesiano que cimenta los términos del discurso filosófico a partir del siglo XVII” (Bell 25) y le da consistencia al universo literario. El universo narrativo está disperso. Se ha desvanecido la voz dominante, no existe una racionalidad que aparezca como centro del relato y principio ordenador. El sujeto está fragmentado. Es una entidad inestable, descompuesta. No es un sujeto coherente con una unidad discursiva, es un tejido de discursos.

En la concepción tradicional el autor dice: “yo soy la historia”, “yo advertí lo ocurrido, soy testigo de lo que pasó, mi obra es un relato fiel de los hechos”. Por esta razón posee la clave y puede arrojar alguna luz sobre los acontecimientos: este es el objetivo de su obra. Pero en la posmodernidad el narrador no es la historia, ni la historia está organizada de forma pulcra, está diseminada. El narrador no vivió lo narrado o tiene que armarlo desde múltiples voces a veces contradictorias, desde la incoherencia del recuerdo y la búsqueda de su identidad.

IV

Es difícil encontrarle un eje conductor a la novela, su centro está en movimiento o no existe un solo centro. El tema no se puede condensar en una imagen o en una frase, No se puede condensar en un personaje y su desempeño narrativo; el tema se “desliza”, se “escabulle” y asume formas diversas.

El posmodernismo coincide con el final de la novela totalizadora. El texto no está organizado siguiendo una trama lineal, un proceso de causas y efectos, ni posee un evolución lógica y una estructura que se cierra y clausura de forma dramática; tampoco respeta la causalidad en el tiempo y en el espacio. No aspira a la unidad de visión. La trama no sigue una secuencia

sino el curso de pistas marginales y absurdas. Está construida sobre rupturas del hilo discursivo y la inclusión de textos o asuntos que no tienen nada que ver con la idea inicial. Es una yuxtaposición de discursos o textualidades, de estilos, niveles o formas narrativas. En ella el ritmo narrativo está interrumpido por cambios de tono del autor que puede reemplazar su tono creativo por un tono crítico o científico sin hacer la transición. Los clímax de la novela tradicional son reemplazados por composiciones atonales, paródicas y anticlimáticas. Los personajes no responden a criterios de identidad psicológica, son una sucesión de máscaras, de caricaturas o un collage de personajes históricos o literarios. Al abandonar la búsqueda de la unidad aparente solo queda la textualidad, el cultivo de superficies que se refieren sin cesar a otras, rebotan y se reflejan en ellas.

V

Los escritores posmodernistas alteran el modo de producción como el modo de recepción, y cambian las nociones de autor y de lector, y su status en el proceso de la comunicación literaria. Los textos posmodernistas implican un lector diferente al lector sumiso y obediente (el compañero de viaje de la novela tradicional). El diálogo entre autor y lector queda interrumpido (es común escuchar la voz del autor que busca de forma desesperada un lector, o que duda que exista un lector para sus textos).

La novela involucra al lector en un juego engañoso y arriesgado, lo invita al juego textual. Descree de las expectativas de sentido del lector, de sus expectativas problemáticas, psicológicas y convencionales, como de los métodos del crítico literario. Se mueve entre dos polos. Le ofrece, de un lado, un universo árido, sacudido por los silencios (la elocuencia del silencio), las lagunas de la escritura o la obsesión de la brevedad. De otro, un universo que se caracteriza por la proliferación del punto de vista, y por una escritura críptica, laberíntica, enciclopédica o barroca.

VI

En la posmodernidad se abandonan las teorías tradicionales sobre el autor, la originalidad y el concepto del “derecho del autor” sobre la obra (se cuestiona la idea de la propiedad intelectual), y se admite la posibilidad del plagio intertextual (la apropiación libre de los textos y las fuentes), la práctica de entresacar los textos en búsqueda de citas, y se sugiere que la interpretación de la obra puede ser abierta (surge la idea de la deconstrucción). Al carecer de un proyecto global, de una ideología de unidad, al estallar la centralidad en la creación, se admite y promueve la mezcla de formas, el eclecticismo, la coexistencia desordenada de lógicas y la heterogeneidad.

La literatura parte de modelos bien determinados, pero solo son citados al comienzo de la obra y desaparecen en su nueva concretización. Las citas constantes, las continuas referencias a varias realidades, culturales o no en el sentido tradicional, se intercalan en el texto literario. Su búsqueda no tiene límites: recurre a toda la tradición artística occidental y a otras existentes. Los temas, estilos, técnicas y lenguajes conocidos se encuentran en la literatura como citas distanciadoras o paródicas. Muchos de ellos extrapolan párrafos enteros de otros textos, traen argumentos o fragmentos que a veces se ocupan de temáticas diversas a las texto “huésped”, del ensayo o la trama narrativa donde se insertan, y al articularlos en otro contexto varían su sentido original.

En su afán de renovación se presenta como una literatura culturalista, pero no lo es en el sentido tradicional. No es una forma de ostentación que busca impresionar a los lectores y críticos con un catálogo de referencias indescifrables. Su finalidad es más esencial: es una literatura que con sus juegos culturales pone en duda la originalidad como valor fundamental en la creación artística.

En la posmodernidad hay un gusto por la copia y la repetición, por la yuxtaposición de estilos y de lenguajes, la recombinación cultural y las continuas referencias (veladas o directas) a diversos tipos de realidades culturales. Los mecanismos a los que acude el autor posmoderno son varios: al **pastiche**, a la imitación de estilos muertos y de obras, al **collage**, a la yuxtaposición discrónica de materiales, de objetos, mensajes y producciones preexistentes que se extraen de su espacio habitual, al **injerto**, a la implantación de tejido vivo en los productos culturales para revitalizar “los tejidos lesionados”, a la **cita**, a la práctica de traer con cierta fidelidad fragmentos de otros textos, o la **alegoría**, al uso de fragmentos o pasajes de otros textos (literarios o culturales) como un recurso gráfico para representar (de forma comparativa o metafórica) conceptos, ideas abstractas o sentimientos con otro sentido al que tienen en contexto de donde fueron tomados (Brunner 12).

Frente a la actitud moderna, para la cual el relato histórico ha sido su principal modo narrativo, lo posmoderno es ahistórico, está sustentado en el instante, y no se plantea el pasado como una ordenada colección de acontecimientos, una sucesión lineal de causas y efectos en la que se pueden apreciar las leyes y principios que animan la dinámica histórica. En la literatura posmoderna el pasado es sólo una referencia a la que se puede acudir con libertad, sin buscar el principio o la razón que lo integre. Los autores posmodernos se mueven “en el jardín de la historia como en una guardarropa de vestidos de teatro” (Nietzsche ctd en Vattimo 1989 5). En sus obras el pasado está presente pero en forma de cita, de rememoración sin conexión con el presente (no hay razón evidente que justifique su presencia). Son pastiches históricos en los que se observa una ruptura de la historicidad, de linealidad y de la secuencialidad que es propia de la historia. Son un reciclado de géneros y estilos, un mosaico de fragmentos de la historia en los que no hay pretensiones de encontrar entre ellos una causalidad que los integre y los justifique.

Elena Poniatowska y la novela posmoderna: dos experimentos

Elena Poniatowska tiene entre sus obras dos textos que se pueden acercar a algunas de las características antes anotadas de la literatura posmoderna: “Hasta no verte Jesús mío” y “La noche de Tlatelolco”. La primera tiene como tema la revolución mexicana, la segunda, la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

Estas características de la literatura posmoderna se pueden observar en dos campos: de un lado, en la estructura de la novela, el lenguaje utilizado (su procedencia, su vocabulario -los modismos y los dichos empleados, la retórica, las técnicas de argumentación, y la poética que acompañaba el discurso narrativo de los personajes-), la creación de los personajes (¿de dónde provienen?, ¿qué personajes representan?), y en el manejo de la historia y su relación con los hechos históricos que les precedieron, y, de otro, en la forma como fueron escritos, en la metodología que se utilizó para la investigación preliminar y la escritura, y en el apoyo que ciertos dispositivos tecnológicos (ciertas tecnologías de registro de la voz) le brindan al escritor y le facilitan la realización de su trabajo. En las notas que vienen a continuación se abordarán en la novela de E. Poniatowska algunos de los elementos del primer campo.

La revolución y los seres sin rostro

*Y al verlo (el libro) me pidió veinte ejemplares
que regalo a los muchachos del taller para que
supieran cómo había sido su vida, los muchos
precipicios que ella había atravesado y se dieran
una idea de lo que era la revolución (Poniatowska 2007 52).*

En la novela de la Revolución mexicana existen dos maneras de abordar el hecho: una desde el plano de los caudillos y, otra, de los seres sin rostro

que vivieron y padecieron la revolución. Una desde lo macro, el plano de los “héroes” de la revolución y su lucha por el poder, los beneficios o desventajas de este proceso en el Estado Mexicano, los procesos de cambio económicos y sociales que se generaron o no, y el balance en términos cuantitativos de estos años de lucha; y otra desde lo micro, desde la forma como vivieron la revolución los seres sin rostro, los hombres “menores”, sus triunfos y fracasos, su vida cotidiana enmarcada en el tiempo sin fin de la revolución, sus luchas personales y familiares, y su muerte temprana, su olvido y silencio. Una historia consagrada en los monumentos y en los homenajes de los días de fiesta nacional, y otra historia atravesada por el olvido de la que sólo queda una lápida en un camposanto o en una cruz a la vera del camino. El plano macro pertenece a la historia oficial, y el plano micro, a la historia personal.

La historia de los seres anónimos conforma la historia de las mentalidades, de las maneras de ser, de los patrones de comportamiento y la sensibilidad colectiva. Es una historia múltiple, es la historia del pueblo que, en tanto actor, se siente héroe y víctima de su propia revolución. La fuente de esta historia es la tradición oral, el pueblo que narra con palabras y con sangre sus esperanzas y desengaños. Es un discurso de la permanencia de una identidad amenazada, de una cultura o culturas marginadas o negadas: es un conjuro contra la mutación. No es un discurso rígido o fosilizado, es un discurso móvil que va de voz en voz, de narrador en narrador y puede ser transformado porque admite la posibilidad de la improvisación, de la creación intuitiva, del juego libre, del cambio de dirección en una sociedad compleja y cambiante.

La guerra no es solo estrategias, croquis sobre el papel o sobre los mapas, la conjugación de técnicas militares o de combate. En la guerra interviene el hombre con su juego de intereses menores e intrascendentes, sus conflictos interiores, sus equivocaciones, sus afectos, sentimientos y conflictos personales, sus angustias, su cobardía, su sed de poder, su necesidad de hacer justicia con sus propias manos. En esta perspectiva la revolución no

está pensada solo dentro de una lógica de emancipación y ruptura de las contradicciones sociales, o desde una mecánica predecible, desde un análisis político, social o desde la rigidez o el pragmatismo de la lógica militar. La revolución tiene una cara impredecible que tiene la dinámica del capricho personal, los espasmos de la cobardía, la terquedad de los principios morales, el ímpetu del orgullo, la arrogancia de la juventud o la presión de la venganza. En esta dimensión las acciones no se ven glorificadas en los monumentos, estatuas o conmemoraciones, ni se consagran en el cambio de gobierno, la toma del poder o la idealización de lo vivido que se realiza en la historia oficial. Sus efectos son más dolorosos y amargos, la guerra deja sus huellas en la memoria personal y son parte del sentimiento colectivo.

La historia de los “seres sin rostro” no tiene la dimensión de la saga ni de la leyenda, ni pertenece al mito o la historia oficial. Está perdida en cartas, recuerdos, relatos que van de boca en boca. Son “solo murmullos” (como lo dice Rulfo) que van y vienen con el viento, el calor y los cambios de la luna. No son historias de vida completas, con su comienzo y su fin, sus antecedentes y consecuencias. Son pequeñas viñetas, imágenes borrosas en las que, como en los sueños, solo se recuerda algún detalle del rostro, un gesto definitivo o algunas palabras, en las que se recuerda un antecedente premonitorio o un detalle fantástico, y en las que a veces el relato puede tener un cierre poético o moralizador. Todas ellas no son parte de la historia oficial, son su antítesis. No es una historia completa, con una cronología ordenada y ascendente, es un mosaico de fragmentos, de historias incompletas en las que se puede apreciar las consecuencias no esperadas de la revolución, sus proyecciones no políticas, la cuota de dolor y desesperanza, de violencia e irracionalidad que la acompañó, y la vivencia del desengaño y el sentido de fatalidad que la escoltó.

La posmodernidad tiene como una de sus características más persistentes la impugnación de los centros, de las concepciones o de las construcciones monolíticas que a modo de referencias inamovibles determinaban la

percepción de la realidad*. Pone en entredicho las visiones totalitarias y admite la posibilidad de escuchar la diferencia, de reconocer la presencia y el valor cultural de las otras manifestaciones culturales que han sido tradicionalmente negadas y estigmatizadas. Es una coyuntura cultural que permite que los “otros”, que las culturas y los grupos humanos que social, económica y culturalmente fueron negados, puedan ser oídos. “Con la crítica post emerge el primado de Lo Otro, los discursos antisistema, los márgenes, todo lo falsamente subsumido en una homogeneidad indiferenciada: los grupos raciales, las culturas minoritarias, las mujeres, los homosexuales; el azar, en suma, lo inclasificable, la heterogeneidad como denuncia y apertura” (Rodríguez 27). Es un proceso de ruptura con un pensamiento que tiende al centro y al orden, y que da cabida a otro que le apuesta a la dispersión en sentido liberador.

Uno de los procesos de descentramiento realizados en la cultura occidental es el descentramiento del patriarcalismo, del poder masculino como eje de toda acción significativa. La mujer es uno de estos grupos que reclama ser oída**, que necesita afirmar su identidad, romper los estereotipos que la han reducido, contar la historia a su manera, y señalar los lugares de conflicto que han marcado su relación con el discurso masculino, con la cultura logocéntrica y hacer evidente sus mecanismos de control. El propósito es dar cabida a la feminidad marginada, releer lo ya dicho por el patriarcalismo, y al hacerlo, con una mirada distinta, descubrir la condición de la mujer y definirla desde ella misma y no desde la mirada masculina.

* “El mundo del orden fijo y eterno está estallando, pero también el orden del mundo normado y guiado por unos cuantos. La posmodernidad aparece como un demonio que todo lo destruye a su paso. Todo principio de orden es puesto a juicio, los criterios de verdad son desmantelados, al igual que los de belleza y sentido. El universo parece que se colapsa, las formas emergentes hace unos cien o ciento cincuenta años que parecían la promesa de nueva vida, están en ruinas, bajo la corrosión de la crítica y la creatividad sin límites” (Galindo 2000).

** “Los jóvenes, los artistas, las mujeres, los marginales, son actores portadores del mensaje posmoderno, todos ellos piden cambios, se oponen a las formas tradicionales, se resisten a ellas, actúan para modificarlas o romperlas. Estamos ante una coincidencia que es estallido, pero es acción contestataria, contracultural” (Galindo 2000).

Las condiciones de lo femenino y lo masculino no se dan solas ni tienen su origen sólo en lo biológico, son creaciones culturales. El androcentrismo legitima la relación de dominación “inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada”. La elaboración del orden simbólico está fundada en “una construcción social arbitraria de lo biológico, en especial de los cuerpos (masculino y femenino); de sus funciones y sus costumbres, lo cual proporciona un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica de la división de la sexualidad, la división del trabajo, y, por ende, de todo el cosmos” (Bourdieu 37). La socialización familiar, las instituciones (la escuela, la iglesia entre otras), así como los medios de comunicación en la sociedad actual, siguen identificando una serie de características invariables. Estas visiones son importantes porque ayudan a constituir, a validar y a confirmar las categorías dominantes de la masculinidad y la feminidad. La construcción de la conducta de género es un proceso social complejo. Implica que los hombres y mujeres aprendan, asimilen, impongan, rechacen, o negocien ciertas conductas, prácticas y sentidos de acuerdo con lo que otras personas esperan o la que cada uno considera debe ser un hombre o una mujer.

La novela de Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, se puede situar en la llamada novela de la postmodernidad. Se ocupa de la revolución pero la perspectiva cambia y la versión de la historia no reproduce la historia oficial. En la novela no se puede hablar de la historia como una entidad unitaria, ni un todo coherente que se va armando paso a paso en el relato, que tiene un centro que le da sentido y forma. Esta relación ha cambiado. De un lado, el autor pierde su papel protagónico, la novela no está construida desde la visión todopoderosa del escritor que “se las sabe todas” y arma a su antojo y voluntad la visión de los hechos (que tiene un papel protagónico porque fue un testigo o un actor privilegiado de los hechos y esto le da su poder y autoridad). En la posmodernidad el autor es sólo un mediador, y otras voces hablan a través de él (la novela está narrada por “otra” voz que no corresponde a la voz del autor ni confirma su autoridad). De otro, los actores son muchos y en la interpretación o reconstrucción de los hechos no existe una voz dominante. La realidad es plural y es imposible reducirla

a una sola versión de los hechos. Además, en la historia participan todos los sectores sociales*.

Es una novela que se puede situar dentro del marco de la novela (testimonial) y del género antropológico de las historias de vida. En ésta el protagonista de la revolución es el pueblo. No son los generales ni los grandes caudillos los que hacen la guerra, son las masas anónimas que, entre lodo, casuchas miserables y una geografía desolada, batallan con alguna esperanza en el triunfo o movidos sólo por la dinámica de la guerra. No se relata el frente de lucha con su cruce de estrategias, su dosis de azar y osadía personal o colectiva, su tono épico y grandioso. Es un relato donde queda testimonio de la cuota de sacrificio económico, moral y afectivo que pagaron los sectores populares; donde se percibe su resentimiento, su sentido de la fatalidad, su decisión a morir y su perseverancia. Es un movimiento colectivo a través del cual el pueblo se precipita, irrumpe en la historia, se desgarran y va siendo.

Los personajes anónimos, sus vidas y sus muertes son el motor de la historia. En la novela no se relatan sus triunfos y su ascenso social, el relato de lo que se ocupa es de sus fracasos repetidos y sus muertes. La novela transcurre sobre el testimonio reiterativo de los cadáveres, de los muertos en vida o los que cargan su muerte como una sombra.

México es una fosa común. Los cadáveres cuelgan de los árboles, los postes de telégrafos, los faroles del alumbrado. El ahorcado es un fruto extraño que, a cada movimiento, se va volviendo natural, sereno. Y la revolución va unificando naturalezas vivas y muertas [...] Y un cuerpo es arrastrado y pisoteado y otro se desploma y deshace, entre ayes de agonía y golpes secos y la breve polvareda que un cadáver provoca, se va haciendo el país (Monsiváis 1984 25).

* “La modernidad deja de existir cuando -por múltiples razones- desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. Tal concepción de la historia, en efecto, implicaba la existencia de un centro alrededor del cual se reunieran y ordenaran los acontecimientos [...] ¿Qué es, en efecto, lo que se transmite del pasado? No todo lo acontecido, sino aquello que parece *relevante* [...] Así las cosas de las cuales habla la historia son las vicisitudes de la gente que cuenta, de los nobles, de los soberanos y de la burguesía cuando llega a ser clase poderosa; en cambio, los pobres e incluso los aspectos de la vida que se consideraban ‘bajos’ no hacen historia” (Vattimo 1991 189).

La novela tiene dos escenarios: la topografía donde transcurre la revolución, los campos de batalla y los senderos que recorrieron los ejércitos revolucionarios (las campiñas desoladas, el desierto, los caminos áridos, las breñas, las líneas férreas y las estaciones) y la ciudad, las colonias pobres, y los espacios donde se germinan las formas de la miseria y las condiciones de la pobreza. En la novela se relatan, además de la guerra en todas sus facetas, la vida opaca de la capital, su sordidez, el hacinamiento, la lucha por la sobrevivencia, sus búsquedas, su lucha para obtener algo que comer y disponer de un espacio para dormir. Sus lugares son los espacios donde habita la miseria, donde se reproduce y cierra sus fauces (los inquilinatos, las vecindades, los prostíbulos, las cantinas, las pulquerías, las calles malolientes, las fábricas, etc.), donde la ciudad se funde con el campo (“en las colonias pobres el campo se mete a los linderos de la ciudad o al revés, aunque nada huelga a campo y todo sepa a polvo, a basura, a hervidero, a podrido” (Poniatowska 2007 42)). Lo que se relata es la vida sin oportunidades o sin salidas, el acoso de las circunstancias y el desespero que se convierte en una constante de todos los días en la ciudad:

[...] de la mano de Jesusa entré en contacto con la pobreza, la de a deveras, la del agua que se recoge en cubetas y se lleva cuidando de no tirarla, la de la lavada sobre la tablilla de lámina porque no hay lavadero, la de la luz que se roba por medio de “diablitos”, la de las gallinas que ponen huevos sin cascarón, “no más la pura tecata”, porque la falta de sol no permite que se calcifiquen. Jesusa pertenece a los millones de hombres y de mujeres que no viven, sobreviven. El solo atravesar el día y llegar hasta la noche les cuesta tantísimo trabajo que las horas y la energía se les va en eso que para los marginados resulta tan difícil: ganarse la vida como si fuera una mercancía más, permanecer a flote, respirar tranquilos, aunque sólo sea un momento, al atardecer, cuando las gallinas ya no chistan tras su alambrado y el gato se despereza sobre la tierra apisonada (*Ibíd.*).

Jesusa Palancares no es una heroína ni una protagonista en el sentido propio del término. No pertenece a una casta de héroes ni a la mitología oficial (los héroes en la historia o la literatura tradicional, sus historias y sus gestas aparecen como moralejas que prueban la reciedumbre y la legitimidad de las fábulas estatales. Son figuras del panteón cívico que apoyan el sistema y le dan sentido en proyectos de vida para imitar o

reverenciar). No resume la fuerza histórica ni la fuerza sentimental de los ideales revolucionarios, como tampoco es la materialización del sentir nacionalista (en la concepción del nacionalismo el Estado se asimila a la patria, es el centro de las conquistas y las virtudes históricas): “Al fin de cuentas, yo no tengo patria. Soy como los húngaros, de ninguna parte. No me siento mexicana ni reconozco a los mexicanos. Aquí no existe más que pura conveniencia y puro interés. Si yo tuviera dinero y bienes sería mexicana, pero como soy peor que la basura, pues no soy nada” (Poniatowska 2007 50). No es un personaje engrandecido que sintetiza la revolución triunfante*. Tiene una doble condición: es un personaje descastado, sin oportunidades, sin abolengo, y, además de esto, una mujer. Su relato tiene otro código: tiene el tono que le da la pobreza, la vida difícil y la marginalidad, y la perspectiva que del conflicto tiene la mujer. En él se decodifican las versiones oficiales sobre la revolución y el relato que hace de la lucha una exaltación del machismo. Es la antítesis: su visión de los hechos no es expresión del orgullo nacionalista ni es un medio para afirmar la valentía privada, el temple de ánimo y la personalidad férrea como bienes supremos o principios para vivir*.

La vida de Jesusa Palancares no tiene como centro el amor por la muerte (con su fondo circense de acciones desmedidas y la búsqueda de lo imposible

* “Elena Poniatowska, en *Hasta no verte Jesús mío*, registra la voz de una mujer que vivió la revolución y el progresivo desencanto, y le da el espacio suficiente para deslindar la experiencia real del pintoresquismo. Jesusa Palancares no es sólo una mujer que ha sufrido; también, es alguien que usa su lenguaje para distanciarse irónicamente del sufrimiento y del rencor” (Monsiváis 1985a 59).

* “En el posboom se asiste a la terminación de la literatura machista. Han cambiado modelos y preocupaciones y ya no se inventan –ni se admiten– mujeres literarias al servicio del macho y la cocina. El machismo tradicional es un verdadero símbolo de las generaciones anteriores. Pero en la posmodernidad de ninguna manera aparecen los personajes mujeres estratificados como prostitutas-infieles-sometidas-autoritarias-castradoras-ambiciosas-objetos de placer-brujas. Y mejor aún, ahora las escritoras tienen lugar en la literatura como no lo tuvieron en la generación anterior” (Giardinelli 1996 268)

o lo irreplicable) o es la expresión de un ego pueril (un yo dispuesto siempre al sacrificio, que no teme o permanece indiferente ante los riesgos). El macho (“el que sabe de parranda y entiende de pasiones, el que desafía al mundo y a todos sus acompañantes”), es sólo un complemento tenue o una parodia en la vida de la protagonista. Jesusa Palancares es una mujer que relata desde su individualidad (su indomabilidad) unos momentos de su historia y como complemento trae otra cara de la revolución. No es una mujer abnegada, que sufre callada o que padece con estoicismo la violencia del hombre, es otra mujer, atípica, que reacciona e impone su carácter y su condición guerrera (“Al oír a Jesusa la imaginaba joven, rápida, independiente, áspera, y viví con ella sus rabias y sus dolores [...] Al verla actuar en su relato, capaz de tomar sus propias decisiones, se me hacía patente mi falta de carácter” (Poniatowska 2007 42, 43)). Esto es lo que le da el valor a la novela. Es un relato armado desde la vejez y la lucidez que le confiere el paso de los años, desde su personalidad y su condición de mujer:

Jesusa también está seca. Va con el siglo. Tiene setenta y ocho y los años la han empequeñecido como a las casas encorvándole el espinazo. Cuentan que los viejos se hacen chiquitos para ocupar el menor espacio posible dentro de la tierra después de haber vivido encima de ella. Los ojos de Jesusa, en los que se distinguen venitas rojas, están cansados; alrededor de la niña la pupila se ha hecho terrosa, gris, y el color café muere poco a poco. El agua ya no le sube a los ojos y el lagrimal al rojo vivo es el punto más álgido de su rostro. Bajo la piel tampoco hay agua, de ahí que Jesusa repita constantemente: “me estoy apergaminando” (*Id.* 37).

Jesusa Palancares es parte de la soldadera, de la mujer que acompaña los ejércitos y va detrás de la tropa, es la mujer que con la coyuntura de la revolución irrumpe en la historia. Era otra de las Adelitas que arriba del tren, de pie o de perfil, llevaban sus cananas terciadas y en su cabeza el sombrero ancho que las protegía del sol. Las mujeres son la:

[...] aliada infatigable y generosa, el otro ejército que crece y corre al lado del ejército [...] Asimilan grandes caminatas, meses y penalidades a la zaga o a la vanguardia de trenes y caballos [...] La mujer se adentra en el corazón de la tropa, es proveedora, cocinera, forrajera, a mate, enfermera, madre colectiva. La mujer asume la pelea y la va disolviendo obstinadamente: acepta la guerrilla, encabeza

el reconocimiento geográfico del país, se dispone a ensillar, empuña el rifle [...] Busca agua, prepara la lumbre, fornicación al aire libre, ve pariendo entre breñas (Monsiváis 1984 23).

La noche de Tlatelolco

*–Yo ya no quiero vivir en Tlatelolco, aunque lo remocen, aunque lo limpien, hágale lo que le hagan. Regresé y haga de cuenta que el paladar se me llenó de **sangre**; caminé por la explanada con el sabor caliente y salado de la **sangre** de los muertos atorado en la garganta [...] Ya sé que la **sangre** se seca, se ennegrece, pero para mí se ha colado en los intersticios de la piedra de la Plaza de las Tres Culturas, está ya irremediabilmente incrustada en la piedra, en el tezontle. Fíjese, hasta el tezontle me parece **sangre** magullada [...] Por eso no quiero vivir aquí (Poniatowska 1971 269).*

*–El paisaje mexicano huele a **sangre** (Ibíd).*

La “crónica” de una tragedia

La crónica es un género periodístico en el que se integran ciertos formatos literarios, algunas fuentes históricas, el análisis inmediato o profundo de los acontecimientos sociales y las demandas, expectativas y la percepción de la vida cotidiana. Es un género en el que se relacionan la información, los temas de actualidad, el testimonio, con cierta dosis de ficción. No es historia, ni es literatura. No busca, como la historia, encontrar las leyes que explican el desarrollo de una sociedad, las contradicciones sociales y la lógica de los grandes acontecimientos. Tampoco tiene la trascendencia de la literatura, sus aspiraciones estéticas, sus logros formales y una estructura consolidada. La crónica carece de responsabilidades artísticas y del rigor metodológico de la historia. Sus objetivos son diferentes: aspira a compartir experiencias, a hacer partícipe al lector de la vivencia de los hechos, a asir

el instante, a capturar el tiempo y a mantener la memoria de lo ocurrido con los sentimientos que provocó y sus consecuencias en la vida de las gentes.

En la actualidad, en algunos países en América Latina, la crónica cumple una función política. Con la crónica es posible que los sectores silenciados por tradición, que las minorías (políticas, étnicas, religiosas, ideológicas, etc.) y las mayorías que no se ven expresadas en la versión institucional de los acontecimientos difundida por los medios de masas y por el relato oficial, encuentren un medio para ser oídas. Además en la crónica no sólo se le da la “voz” a los grupos marginados (“a los indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierras, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas [...]”) sino, que al hacerlo, se destruye “la idea de noticia como mercancía” y se precisan y evidencian “los elementos recuperables y combativos de la cultura popular” (Monsiváis 1985b).

En la obra de E. Poniatowska se disuelven los géneros literarios (Monsiváis). La ficción se nutre del reportaje y de las técnicas periodísticas, la novela se “contamina” de los géneros periodísticos, abandona los códigos que la rigen y se mueve hacia otra zona donde se hace a veces difícil hablar de novela o de periodismo. *La noche de Tlatelolco* es un relato testimonial en el que la periodista-narradora pasa a primera fila y actúa como mediadora entre los hombres y mujeres que no tienen voz o están privados para expresarse.

La noche de Tlatelolco se ocupa de la matanza estudiantil el 2 de octubre de 1968 en *La plaza de las Tres Culturas*, en la época anterior a las Olimpiadas. No es un texto ficcional ni una novela, es una crónica. Es un mosaico de testimonios (de entrevistas, de textos, de proclamas políticas, de consignas) que encuentran sentido en la relación que establecen con los hechos, en el nivel de participación que tienen en lo ocurrido. Pero a pesar de su aparente tono documental este conjunto de relatos no es información

de actualidad como la encontramos en los periódicos o en cualquier otro medio informativo. Es un texto en el que el periodista-narrador abandona la objetividad tradicional propia del discurso de la prensa, y concentra su papel en otro tipo de actividad: reúne y organiza el material, hace montajes entre ellos, los pone a dialogar, y le deja al lector la interpretación de los hechos, la posibilidad de sacar conclusiones sobre lo ocurrido. En esta dinámica el texto funciona como una instancia transformadora que actúa entre los sucesos y el lector, y lejos de ser un informe escueto, objetivo, traslada al lector al centro de lo ocurrido (Amar 1990 451). En esta concepción de la historia y en el papel que le asigna a las historias particulares, a las voces de los seres anónimos que reclamaban ser oídas, en el papel que asume la escritora (en la pérdida de su papel protagónico y la crisis del sujeto que esto representa) se hace manifiesta su condición de obra posmoderna. Además, en su estructura (es un collage), en su condición ecléctica, se puede apreciar otra de las características ya mencionadas: la obra posmoderna tiene la forma de un laberinto que no tiene centro ni periferia, que no tiene salida, que resulta potencialmente infinito. El lector sabe que es imposible que exista una única historia, una única versión de los hechos; sabe que su papel como lector es adentrarse en la contingencia y la imprevisibilidad que le ofrece el collage, en el juego hipertextual, enfrentarse a la pérdida de la linealidad, y vivir la inestabilidad que le genera un texto no delimitado y clausurado.

La obra está hecha sobre los testimonios de las personas que estuvieron o que tuvieron algo que ver con los acontecimientos del 2 de octubre de 1968. “Es un collage de voces sobre el movimiento estudiantil y la matanza del 2 de octubre, testimonio (hecho político) que anula cualquier voluntad de olvido y recupera -con sus propias palabras- las hazañas y la frustración colectiva” (Monsiváis 1985b 70). Los testimonios fueron transcritos de manera textual y ordenados cronológicamente. En sus voces se relatan simultáneamente varios hechos: los antecedentes y las consecuencias, el pensamiento y el sentir de las personas, las posiciones a favor y en contra del movimiento estudiantil, las inconformidades, los motivos de las rebeliones

y, como complemento, fragmentos de las vidas de las personas (los cambios que este hecho ocasionó, las esperanzas perdidas, los silencios y sus efectos). No buscan el consenso ni la unidad de pensamiento, sino desde el **disenso**, desde su diversidad, dar cuenta de las múltiples caras que tuvieron los acontecimientos y de las contradicciones que existían.

La obra tiene tres tipos de testimonios. Los primeros, que están en el comienzo, dan cuenta de la diversidad de percepciones y opiniones que existían antes de la matanza, reúnen, sin tratar de homogenizarlas, las visiones que las personas tenían de las causas del movimiento, y hacen notar en sus opiniones si la persona estaba a favor o en contra. Los segundos, van narrando cómo iban sucediendo las cosas, describen los detalles de los hechos y van aportando imágenes para recomponer en un cuadro impresionista el paisaje de cuerpos ensangrentados que llenaban el suelo de la plaza, y relataban las diferentes percepciones del tiempo (del tiempo físico y el tiempo psicológico en que duró la matanza y del horror que se vivió en estos momentos). Y el último grupo, se ocupa de los hechos que se dieron después hasta que el olvido fue desdibujando lo ocurrido.

En este libro no hay algún personaje principal. Los actores involucrados en los hechos son diversos y éstos hacen presencia en el relato con sus voces: hay relatos de madres, padres, obreros, profesores, empleados, soldados, hombres del Estado, hermanos, parientes y amigos de los fallecidos; como también hay algunos testimonios del ejército, de políticos y de maestros. En el conjunto de voces los estudiantes cumplen un papel protagónico con “sus palabras, sus luchas, sus errores, su dolor y su asombro [...] (con) sus ‘aceleradas’, su ingenuidad, su confianza” (Ponitowska 1971 164). Es una obra que destila el dolor personal de muchas de las personas que participaron y su indignación. Esto explica su condición fragmentaria, el tono improvisado y rápido de algunos de sus fragmentos, y el lenguaje no reflexivo en el que están hechos la gran parte de los testimonios.

Pero aunque la obra se percibe en una primera mirada como una serie inconexa de entrevistas, de fragmentos de diálogos, de consignas políticas, de frases escuetas, esto es sólo una apariencia. La obra es un entramado de textos de muy diversa variedad*. Es una crónica coral, un montaje de voces, un tejido de testimonios. El material está organizado con pulcritud, todos los elementos están integrados y forman un conjunto. En la organización del material, en el corte en los diálogos, en la selección de la frase necesaria o de la expresión requerida para la ocasión encontramos la posición de Poniatowska. Sus intervenciones son muy cortas y a veces su función es servir de prólogo o de entradilla a cada una de las partes. Su aporte principal, su visión de las cosas, lo encontramos en la manera como va agrupando los textos sin poner un conector y en la alusión aséptica como indica la fuente de donde fueron tomadas las palabras. Da la impresión de un narrador que no quiere comprometerse con lo narrado, que quiere permanecer en la distancia y darnos la visión "directa" de lo ocurrido sin alterar la dimensión y la magnitud de los hechos, de un narrador que sólo quiere que hablen los testigos. Pero con esta manera de presentar los hechos le permite al lector llenar los vacíos que quedan entre cada fragmento. El lector deja de ser el sujeto pasivo que no alcanza a salir de su asombro ante la magnitud de lo ocurrido, para asumir el rol de un sujeto activo que puede reconstruir lo sucedido en sus antecedentes y consecuencias.

* Estos son muy variados y proceden de los medios y de los formatos más diversos. Entre estos encontramos: entrevistas, titulares de prensa, fragmentos de artículos periodísticos, cartones, editoriales, mensajes radiales, documentos, artículos periodísticos, cuentos. Poesías, textos de cartas, actas del Ministerio Público, declaraciones públicas, comunicados de prensa, informes presidenciales, manifiestos, discusiones y peticiones de asambleas estudiantiles, consignas, desplegados, una cronología de los hechos (sobre las declaraciones), textos de las barras, coros de las manifestaciones, canciones estudiantiles, voces de las manifestaciones, gritos estudiantiles, mantas de la manifestación, mantas empleadas en los mítines, pancartas de la manifestación, carteles de los manifestantes, carteles callejeros, carteles que estaban en la Facultad de Ciencias, textos de una de las bardas de las avenidas, exhortaciones estudiantiles en los mítines.

La obra es una crónica de un acontecimiento que desde una mirada política “sigue siendo incomprensible”, de un hecho que históricamente es incoherente y contradictorio, que es difícil de explicar o de encontrarle una justificación (“la noche triste de Tlatelolco- a pesar de todas sus voces y testimonios- sigue siendo incomprensible [...] Tlatelolco es incoherente, contradictorio. Pero la muerte no lo es” (Poniatowska 1971 170)). Y, como toda crónica, no pretende ofrecer una visión ordenada y completa de lo ocurrido (“ninguna crónica nos da una visión de conjunto” (*Ibíd*)), una lectura ideológica que encuentre las claves de lo sucedido. No hay una respuesta política que explique con razones lo que pasó, ni que señale el camino a seguir o las tareas revolucionarias inmediatas. Es una puesta en escena de las condiciones políticas de la sociedad mexicana y de sus contradicciones principales. Es, de un lado, la reconstrucción de “las dimensiones subjetivas del movimiento estudiantil, la espontaneidad que se compensa con arrojo, la ideología visceral y la épica de la vuelta a la esquina” (Monsiváis 1987). Y, por otro, de la “densa capa mortuoria” que rodeaba la vida política mexicana, la rigidez del gobierno revolucionario (del PRI) y la idea de un país aislado del mundo exterior.

Estructura

La obra tiene dos partes, cada una de ellas tiene una estructura y organización narrativa independiente. Pero en el conjunto del relato las dos partes aparecen integradas y constituyen una topografía similar a la del infierno de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri (en la obra se alude a esta relación de una manera figurada o citando el texto de Dante como un referente cultural que permite describir lo que pasó y evaluar la dimensión de lo ocurrido: “La Plaza de las Tres Culturas era un infierno. A cada rato se oían descargas y las ráfagas de las ametralladoras y de los fusiles de alto poder zumbaban en todas las direcciones” (Poniatowska 1971 197). “Los gritos, los aullidos de dolor, los lloros, las plegarias y el continuo y

ensordecido ruido de las armas, hacían de la Plaza de las Tres Culturas un infierno de Dante” (*Id.* 184)).

La primera parte (“Ganar la calle”) es un cono invertido conformado por una serie de círculos concéntricos comunicados entre sí. En la lectura se desciende de manera progresiva de los antecedentes al centro del cono, de lo más lejano a lo más próximo, a la noche de la matanza. Pero aunque la narración esté conformada de esta manera en el texto no existe un orden temporal ni se procede siguiendo una línea ascendente en el tiempo. En cada uno de estos círculos hay fragmentos que nos hablan del antes (del pasado de la masacre), otros nos hablan del presente, otros son atemporales y otros son posteriores (pertenecen al futuro). También hay un descenso de los detalles más livianos a los más intensos y dolorosos, de los momentos donde la idea de la muerte era algo impensable y todo parecía una situación fácil de manejar hasta los momentos donde se podía sospechar que el gobierno iba a resolver las cosas por otra vía a la del diálogo. Hay un descenso de un ambiente de una relativa normalidad a una situación que por momentos parecía insostenible y que por cualquier lado iba a estallar.

En cada uno de los “círculos” hay un proceso similar. Todos parten de una situación inicial que puede apoyarse en cualquier detalle o en una frase a la deriva. Luego se produce un proceso de saturación por la repetición de los mismos hechos con muy pocas variables hasta hacerse insostenible. El círculo se cierra con una ironía que permite que la tensión se disuelva y con esta caída se da paso a otro nuevo círculo. La ironía no es solo un pretexto para cambiar de asunto, cumple una función crítica que es importante hacer resaltar.

El núcleo del cono invertido es un “agujero negro”, un centro que todo lo atrae y lo disuelve en su interior. Es un caos donde se agitan las fuerzas en un movimiento que parece no tener fin, en un movimiento perpetuo que hace resaltar la impotencia y el sentimiento de soledad y abandono.

En la primera parte el material está distribuido de manera cuidadosa y se puede ver en él una organización. En cada una de “los capítulos” que componen esta primera parte la temática se repite y adquiere una relativa evolución, una exposición amplia que llega hasta una saturación que se disuelve en una ironía. En el conjunto se puede apreciar el cambio de un fragmento a otro y establecer el número de la página en el que comienza y en el que termina. Esto no quiere decir que el asunto esté concluido; ciertas temáticas son abordadas de manera recurrente en otros “capítulos” más adelante.

En la segunda parte (“La noche de Tlatelolco”, miércoles 2/octubre 1968) aunque el material está distribuido con claridad, el paso de un “capítulo” a otro es muy difícil de precisar, los acontecimientos son muy arduos de explicar. Este es el sentimiento que acompaña lo ocurrido: “empecé a ver todo nublado, no sé si por las lágrimas o por el agua que caía. Presenciaba la matanza a través de esa cortina de lluvia, pero todo lo veía borroso, ondulante, como mis fotografías en la emulsión, cuando empiezan a revelarse [...] No veo bien, no veo. Moqueaba, sorbía mis mocos, sacaba fotos sin ver, el lente salpicado de agua, salpicado de lágrimas [...]” (Poniatowska 1971 188).

La idea de que lo acontecido es algo borroso y en su misma dinámica caótico, se traduce estéticamente por este recurso. Se pueden precisar las temáticas pero es posible definir con seguridad la página en que se produce el cambio de uno a otro. Pero lo que sí queda muy claro en esta segunda parte es su estructura circular. “El ejército tomó la Plaza de las Tres Culturas con un movimiento de pinzas, es decir llegó por los dos costados”. (Poniatowska 1971 167, 168). En un “movimiento de pinzas” se cierra el capítulo, comienza con los mismos acontecimientos con los que termina (“Los helicópteros y las bengalas”).

Cada una de las dos partes está atravesada por un eje poético (elegíaco). La alusión directa a la masacre se evita y se utilizan otros recursos para

referirse a ella de una manera indirecta. Siempre existe como algo a lo que se alude con un estilo figurado, no para negar lo que allí ocurrió sino para resaltar la huella que quedó en la historia de México. El propósito que atraviesa el texto no es hacer el señalamiento de los culpables, el eje que le da consistencia al conjunto es el procedimiento como se hace la exaltación de los caídos, como se engrandece su acción, sus gestos y su actitud. Lo que aparece en primer plano no es sólo el gesto cobarde de la Policía y el Ejército y la actitud antidemocrática del Gobierno. Con este recurso estético se resalta la magnitud del “sacrificio”, su inutilidad política y el sinsentido que rodeó los hechos. Los responsables, a medida que el texto se va construyendo, se empequeñecen y pierden todo gesto de humanidad (cualquier signo de racionalidad o de sentimientos), mientras que los que murieron adquieren la solidez del mito, el respeto y la admiración.

En la primera parte la elegía se construye sobre la palabra **muerte**. En la segunda sobre tres palabras que se entrelazan en los testimonios: **sangre, zapatos, cuerpos**. Con este mecanismo poético el plano literal de la denuncia, de la descripción detallada de las torturas, de los atropellos y de las vejaciones, de la cuantificación del número de personas muertas se supera y se trasciende. Con este recurso se evitan las estadísticas y las fórmulas retóricas del documento para pasar al plano denso y prolongado de los sentimientos, a las formas tenues pero imborrables propias del recuerdo, al poder evocador de la analogía o de la metonimia.

Bibliografía

Ainsa, Fernando. “Problemática de la identidad en el discurso narrativo latinoamericano”. *Cuadernos Americanos*. 22 (Julio-Agosto 1990).

Alonso, Luis Enrique y Javier Callejo. “El análisis del discurso: del postmodernismo a las razones prácticas”. *REIS*. 88 (Octubre-Diciembre 1999).

- Amar Sánchez, Ana María. "La ficción del testimonio". *Revista Iberoamericana*. 151 (Abril-Junio 1990).
- _____. "Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición latinoamericana". *Iberoamericana*. VIII, 29 (2008).
- Barth, John. "Literatura postmoderna". *Quimera*. 46/47 (1980).
- Bell, Daniel. "La vanguardia fosilizada". *En: Vuelta*. 127 (Junio 1987).
- _____. "Posdata a la nueva edición de Las contradicciones culturales del capitalismo". *En: Vuelta*. 18 (Diciembre 1991).
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Brunner, José Joaquín. "Los debates sobre la modernidad y el futuro de América Latina". *Documento de trabajo*. Flacso. 293 (Abril 1986).
- Carretero Pasín, Ángel Enrique. "Michel Maffesoli: reivindicación de lo banal". *Revista de Occidente*. 26 (Febrero 2003).
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Edificar con palabras". *Letra internacional*. 83 (2004).
- Curran, James, David Morley y Valerie Walkerdine. *Estudios culturales y comunicación*. Barcelona: Paidós, 1998.
- De Toro, Alfonso. "Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo". *Gestos*. 9 (Abril 1990).
- _____. "Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna)". *Revista Iberoamericana*. 155-56 (Abril-Septiembre 1991).

- Eco, Umberto. "Entrevista por Marithelma Costa y Adelaida López". *Revista de Occidente*. 52 (Septiembre 1985).
- Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991.
- Ferraris, Maurizio. "Problemas de lo posmoderno". *Utopías*. 2 (Mayo-Junio 1989).
- Galindo Cáceres, Jesús. "Oralidad y cultura. La comunicación y la historia como cosmovisiones y prácticas divergentes". *Ámbitos*. 5 (Segundo semestre 2000).
- García Canclini, Néstor. "El debate posmoderno en Iberoamérica". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 463 (Enero 1989).
- García Díez, Enrique. "Experiencia & experimento". *Quimera*. 70/71 (1985).
- Giardinelli, Mempo. "Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?". *Escritos. Revista del centro de ciencias del lenguaje*. 13-14 (Enero-Diciembre 1996).
- Gitlin, Todd. "La vida en el mundo posmoderno". *Facetas*. 4 (1990).
- Habermas, Jürgen. "La modernidad inconclusa". *Vuelta*. 54 (Mayo 1981).
- Heller, Agnes. "Los movimientos sociales como vehículo de cambio". *Nueva Sociedad*. 96 (Julio-Agosto 1988).
- Huguet, Monserrat. "El determinismo tecnológico. ¿Una nueva legitimación?". *Claves de Razón Práctica*. 134 (Julio-Agosto 2003).
- Ibañez, Andrés. "Por una literatura simbiótica". *Letra Internacional*. 74 (Primavera 2002).

Jameson, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

_____. "Espacio privado y espacio público en la era posmoderna". *Sociológica*. (Mayo-Agosto 1993).

López, José Ramón. "Los novísimos o la explicitación posmoderna". *Quimera*. 128 (1994).

Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.

Mestres, Albert. "Gramática del tiempo: la cultura popular". *Revista de la Universidad de Antioquia*. 268 (Abril-Junio 2002).

Martínez Marín, Jesús. *Amor perdido*. México: Era, 1988.

_____. "Historia socio-cultural. El tiempo de la historia de la cultura". *Revista de Historia Jerónimo Zurita*. 82 (2007).

Maffesoli, michel. (1993a). "Guía para entender la postmodernidad (entrevista)". *El Colombiano Dominical*. 08 Ago.

_____. (1993b). "Otra lógica del ser-conjunto". *Politeia*.

_____. "Michel Maffesoli: reivindicación de lo banal (entrevista)". *Revista de Occidente*. (Febrero 2003).

_____. "Postmodernidad. Las criptas de la vida". *Espacio Abierto*. 13, 3 (Julio-Septiembre 2004).

____. "Estamos en la era de los nómades y las tribus (entrevista)". *La Nación*. 21 Ago. 2005.

____. "El futuro ya no moviliza energías (entrevista)". *El Clarín. Revista*. 26 Sep 2009.

Monsivais, Carlos. *Amor perdido*. México: Era, 1984.

____. (1985a). "De las relaciones literarias entre 'alta cultura' y 'cultura popular'". *Texto Crítico*. 1, 33.

____. (1985b). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México: Era.

____. "De la Santa doctrina al espíritu público: (Sobre las funciones de la crónica en México)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 35, 2 (1987).

Mora, Vicente Luis. "¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea". *Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English*. Eds. Javier Gascueña Gahete y Paula Martín Salván. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2006.

Ortiz, Renato. "Lo actual y la modernidad". *Nueva Sociedad*. 116 (Noviembre-Diciembre 1991).

Poniatowska, Elena. *Hasta no verte Jesús mío*. México: Era, 1969.

____. *La noche de Tlatelolco*. México: Era, 1971.

____. *Luz y luna, las lunitas*. México: Era, 2007.

Rajchman, John. "El museo postmoderno". *Universidad de México*. 449 (Junio 1988).

Richard, Nelly. "Latinoamérica y la posmodernidad". *Posmodernidad en la periferia*. Coomp. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlin: Langer, 1994.

Rodríguez Magda, Rosa María. "La globalización como totalidad transmoderna". *Claves de Razón Práctica*. 134 (Julio-Agosto 2003).

Sosnowski, Saúl. "Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana. Balance y perspectivas". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 443 (Mayo 1987).

Todd, Gitlin. "La vida en el mundo posmoderno". *Facetas*. 4 (1990).

Vattimo, Gianni. "Posmodernidad y fin de la historia". *Utopías*. 2 (Mayo-Junio 1989).

_____. *El despertar de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. "Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?". *Colombia: el despertar de la Modernidad*. Coomp. Fabio Giraldo Isaza y Fernando Viviescas. Santa Fe de Bogotá: Carvajal y Foro Nacional por Colombia, 1991.

Zermeño, Sergio. "La posmodernidad. Una visión desde América Latina". *Revista Mexicana de Sociología*. 3, 88 (Julio-Septiembre 1988).



Copyright of Escritos is the property of Escritos and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.