



177KS QKS SKKla
truncat
1 sja weq lsll ap

yoa tyu yuir aia
akklka a0a ron
Qersuis kskk
sk dkkdhdu
djsius aslksa
s akklkas kls

a TE PE
ALA LPS SKKL

ersuis kskk po
sdjhassd di
skokak dh
dhdu direyaku

NOV
otr siter
ruquiocae
daopae
ajosuer



POSTMODERNISMO LITERARIO

DEL MODERNISMO AL POSTMODERNISMO

Por: Mauro Alvarez A.

Diríamos que la primera novela moderna en lengua castellana es el Quijote, pero, a la vez, su estructura se originó de otras ficciones, donde la forma no era muy determinante. En un comienzo la novela se dio sin un diseño riguroso. Y es que toda novela se lo crea, juega con él para hacer valer el argumento. Esta se da, gracias a la argucia del autor, a su capacidad de juego. Y carece de método único para lograrlo; en esto no hay privilegios para conquistarlo. La autenticidad es una farsa!. La novela es una transformación de transformaciones como sucede con la música. El arte es una reproducción, y el novelista es un cleptómano de estilos, que va a utilizar después como ganzúa para el pillaje del lenguaje. Cada novela es un cadáver por enterrar, la carátula es su lápida. Se continúa escribiendo luego de cada funeral.

La novela es asunto de formas superadas (Joyce, Balzac, Faulkner), si pensamos que el Modernismo es el primero en aniquilarla. El Modernismo es sinónimo de destrucción. La descripción detallada de lo real, ahoga cualquier intento de fantasear (El Realismo requiere de la razón, en tanto que el Romanticismo aboga por la imaginación). Antepone la anécdota a lo ficticio; el panfleto político se deja entrever. Creyó que el argumento debía estar sometido a fenómenos logísticos. El amo debía estar bien detallado para apoderarlo, no se podía errar en su psicología. Los sicologismos abrumaban al lector. (D.H. Lawrence. Virginia Woolf).

Pero aún sometiendo a la imaginación, su camisa

de fuerza positivista, se hizo presente hasta la mitad de nuestro siglo. Logró hacer del personaje una reverencia. Interpretó la realidad con lucro maniqueísta para el argumento. Y no le quedó difícil lograrlo porque su tiempo era cronológico; el antes y el después eran rigurosos. Es por todos estos engranajes casuísticos que el Modernismo resulta tan obsoleto, quizá, tanto como lo es el costumbrismo en nuestro medio. Una sentencia de Poe acerca del Realismo ("Esa cosa despreciable inventada por tenderos para describir quesos podridos"), obligó a la novela a tener otra visión de la realidad.

De tanta caracterización, centrada en el personaje, se desprendería después el Post-Modernismo: una incursión contra tanta mismidad, logrando con esta irrupción, forjar nuevas percepciones metafísicas, donde el lenguaje se convierte en el único elemento de interés de la novela. Pero no por esto presenta una especulación coherente, substraída de lo verídico, de la cotidianidad. Aboga más bien por el desbarajuste; el antes y el después se confunden. Niega cualquier disciplina. Cada opinión es una posición abstrusa, con la que el argumento se filtra por medio del caos. Con el lenguaje se logran malabarismos dignos de prestidigitador, pero sin pretender realizar con él un símbolo, una posición filosófica, también puede no traducir nada. El juego, en muchos casos, lo es todo. El instante es más dinámico, al tratar de construir el pasado en el presente, sin escrúpulos. Sólo requiere de la acción como realidad, según Heráclito. Acude al cambio, según Tatlin. Solicita el espectro de Adrian von Hoveland, y

de la paranoia de Kafka.

El Post-Modernismo se ha venido dando desde la II Guerra Mundial, pero sólo de los setenta, incursionó en la prosa. Algunos de sus actuales protagonistas: Thoman Pynchon, Kurt Vonnegut Jr., Norman Mailer, Beckett, Borges, Cortazar, Raymond Queneau, Michael Butor, Grillet, John Fowls.

La novela postmodernista -entre muchas de sus singularidades-, puede ensamblarse con los laberintos de una novela policiaca, donde, la paciencia del lector, para descifrarla, se ve sofocada. La congruencia desaparece, la rareza campea, lo fortuito se da por doquier, el texto parece que se olvidara de la forma.

Cierto, la novela parte de un cero imaginario, argumental; el prosista no tiene sino el lenguaje, desde el comienzo para apoyarse. Crea una quimera que hará real en el lector. No se hace acopio de un destino, el albur apabulla las circunstancias. Los eventos, las tretas, los capítulos se encadenan por perfiles filológicos.

El objetivo del prosista es cómo narrar, para no



quedarse en la sola transcripción de la anécdota. Debe luchar contra esa utopía del escribir. El argumento se debate por encajar en esa forma desprendida de las dificultades impuestas por el lenguaje. Debido a esto, evita lo obvio en la representación, resaltando más bien lo ampuloso, lo reiterado; así es como

el tema redonda en resonancias. Lo externo sólo gana interés, transformándolo, diluyéndolo en una imagen en la que pierde su huella de real. El lenguaje se convierte en patrimonio de la ficción. La correspondencia entre realidad y lenguaje se objeta. Se acude más bien a los juegos de los significados, a los laberintos con figuras tipográficas. La novela, en sí, parece que dejara de importar. Lo extratextual termina por imponerse. La semántica puede facilitar la sintaxis.

El novelista y lector no están ligados por ese compromiso obvio entre la trama y su desenlace; entre su personaje y sus deberes morales para con la sociedad; entre el amor y su reivindicación; etc. La novela se exhibe con sus artificios lúdicos como si fueran las vísceras de una res descuartizada, no importa que sus voces sean altisonantes. El término novela pierde vigencia y se le denominará entonces: Surficción,

Nonficción, Fabulación, Critificción, Metaficción, etc.

Aquí es donde luce como una máquina moderna. En poco tiempo será sinónimo decir: novela Post-Modernista y máquina. Es por eso que es poca la brecha existente entre tecnología y cultura. La ficción no ha rechazado la tecnología. En la revolución industrial, por el contrario, estos términos eran antagónicos. El escritor se sentía amenazado por la máquina, el artista temía perder su libertad (Henry Thureau, John Ruski, Herman Melvill, Howthorn, D.H. Lawrence, etc.

Veamos un ejemplo de la novela-máquina: "Giles Goat-Boy" de Barth. El texto está estructurado para transcripciones de computadora, dividido en 7 secciones cada una. La trama es una repetición con una serie de 7 hazañas, realizadas por el héroe, según las instrucciones de la computadora Wesac, que podría ser su progenitor.

Otro ejemplo del mismo novelista: "Lost in the Funhouse", es un texto, generado por máquinas. Es una combinación de calculadoras y trampas laberínticas. "Soy un mecánico remendón", dice el novelista.

Beckett, como ejemplo Post-Modernista, en The Lost Ones. Describe las oscilaciones del color y la luz en los cuerpos de los perdidos en busca de otro perdido. Los seres son sometidos al ambiente mecánico y determinados por el que están atrapados, y del que sólo son sus pron-



gaciones. Cada una de las sensaciones están supeditadas a las leyes de la máquina.

Pynchon, en tanto, aplica la teoría científica a sus novelas entrópicas, aunque ésta, como desorden, data del siglo XVIII. En su novela: V, el personaje, Stencil, se siente impelido a buscar una persona o elemento que, quizá, esté comprometido con los sucesos de nuestro siglo. Su obsesión es revestir los temas de un alma nega-

tiva -la desaparición del género humano-, víctima de la paranoia. Lo irracional, lo nocivo, lo causal, es contra lo que el hombre debe luchar. A mi modo de ver, fue a lo que apuntó Kafka. Pynchon pretende sobrepasar las barreras que gravitan en todo ser humano.

The Crying of Lot 49 y *Gravity's Rainbow*, son novelas entrópicas. Fueron compuestas con base en cánones desprendidos de prescripciones afines a la entropía en termodinámica y en hipótesis de la información. Es decir, él es afín a la entropía por lo siguiente:

- a) Por un tanto de energía "degradada" en todo sistema aislado.
- b) Como medida de la incertidumbre y de mensajes enfrentados producidos por un símbolo en un sistema de signos.
- c) Como explicación del cosmos. En otras palabras, la degradación de la materia y de la energía hasta el punto cero de la alteración, de la carencia de organización y de la indiferenciación.

Pynchon programa estas tres conclusiones a sus objetivos literarios, formando argumentos que se terminan o arriban al final sin solucionar sus dificultades; son inalcanzables por la cantidad de exégesis discordantes que lleva cada misiva.

Pynchon, Barth y Borges, quieren terminar con las formas usuales de la razón. Incorporan la objetividad material a la ficción más descabellada. El lector no logra precisar, dónde comienzan o terminan: se confunden. El escenario de Pynchon es el del post-einsteiniano de la relatividad, y el de la paradoja indeterminada.

Su lenguaje se dirige a la opinión de la física sustentada por la ciencia. La mutabilidad de la partícula básica, como utopía para descifrar la realidad, ha trastornado nuestra opinión de lo verídico, tanto físico como humano. En fin, si ignoramos la esencia de nuestras inmediateces, ¿cómo haremos para desentrañar el alma humana en términos concretos? Por todo lo anterior, no es sencillo denominar la novela en términos concretos. Es una estructura cambiante, saturada de innovaciones filológicas, conceptos, trucos y artimañas.

El tropo descrito en sus novelas es el del cine, tanto en la ficción como en la cotidianidad. El ambiente de sus capítulos son escenarios de cinematecas. En el argumento cuenta como elemento primordial, la cámara de cine, películas, actores, actrices, trozos de películas antiguas. El montaje literario se deja percibir como un rompecabezas. Como lector me pregunté al leer uno de sus libros: "¿Dónde está la novela? ¿A todo esto se le puede denominar argumento?".