

Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Doctorado en Filología Hispánica

**Análisis textual y discursivo de dos
relatos del posmodernismo mexicano
en la segunda mitad del siglo XX**

Nuevas fronteras del género a través de la
experimentación intertextual y metaficcional

Mauricio Zabalgoitia Herrera

Trabajo de investigación dirigido por:
Dra. Amparo Tusón Valls y
Dra. Helena Usandizaga Leonart

Barcelona, 2008

Índice

Introducción.....	3
1. Posmodernidad, posmodernismo y “lo posmoderno”.....	7
1.1. Definición y delimitación de los términos.....	7
1.2. De la modernidad a la posmodernidad.....	15
1.3. Modernidad, posmodernidad y posmodernismo en Latinoamérica y su literatura.....	25
2. Fredric Jameson: de la parodia al pastiche.....	42
3. Resumen de las categorías del posmodernismo.....	52
4. Lauro Zavala y la arqueología del relato posmoderno.....	57
4.1. El relato clásico, premoderno, realista.....	60
4.2. El relato moderno, anti-realista.....	63
4.3. El relato del posmodernismo y la presentación de realidades textuales.....	67
5. La intertextualidad y la metaficción: dos prácticas discursivas privilegiadas en el posmodernismo.....	71
5.1. De la generalidad al relato mexicano.....	71
5.2. Hacia un modelo de análisis de la intertextualidad propuesto por Lauro Zavala.....	85
6. Análisis del relato “Vals de Mefisto” de Sergio Pitol.....	92
7. Análisis del relato “Anticipación” de Juan García Ponce.....	105
8. Conclusiones. La experimentación intertextual y metaficcional: nuevas fronteras del género relato.....	122
9. Bibliografía.....	133

Introducción

“¿Fracasaron nuestros pueblos? Más exacto sería decir que las ideas filosóficas y políticas que han constituido la civilización occidental moderna han fracasado entre nosotros”.

Octavio Paz, *Fundación y disidencia*.

El presente trabajo de investigación nace a partir de una serie de inquietudes teóricas y temáticas que en principio, y de manera general, se desprenden de la noción de “posmodernidad” en la realidad histórica, sociocultural y discursiva del mundo contemporáneo. Es evidente que desde hace ya varios años la idea de que las artes, como formas privilegiadas de comunicación (y entre ellas la literatura), han “superado” o “transgredido” una “modernidad” o un “periodo moderno”, es una preocupación que ha interesado a multitud de críticos, teóricos y académicos. Ahora bien, tras décadas de definiciones, estudios preliminares y discusiones interdisciplinarias, la “posmodernidad”, ligada a una serie de realidades humanas y en casi todas sus manifestaciones discursivas y de comunicación, ha venido a convertirse en un tema, un modo y hasta en una determinada forma de comprender aquello que acontece en el mundo real y, por ende, en los mundos ficcionales.

De este modo, en el ahora, es posible hablar de una “época posmoderna” en la que se distingue una “posmodernidad” –de carácter político y económico— y un “posmodernismo” –con prácticas *nuevas* o simplemente *distintas* en todos los procesos de comunicación artísticos y en muchos de los procesos que involucran la noción de *textualidad*—. Así como la discusión y cuestionamiento de todo lo anterior a partir de un universo teórico cada día más “interdisciplinario” que se ocupa (mediante variadas perspectivas y heterogéneos métodos) de “lo posmoderno”. Ahora bien, si existe un “término” (“enfoque”, “perspectiva”, “visión”) que sea capaz de “englobar” toda esta serie de preocupaciones, prácticas y realidades, éste sería, sin duda, el de *discurso*. Y aquí es donde aparece otra de las motivaciones, que bajo la forma de un “eje” semiótico, sustenta los objetivos y objetos de este trabajo de investigación: el “discurso” se presenta como la “finalidad” y el “medio” de cualquier labor de “interpretación de sentido” relacionado con aquellos *artefactos* que

utilizamos para definirnos, comprendernos y comunicarnos. Así, en un amplio sentido, y con todo lo que conlleva en cuanto a realidades lingüísticas, semánticas, pragmáticas; pero también culturales, históricas filosóficas; como “sistema de formas de pensamiento”, de redes de “significados” que alcanzan la dimensión de una serie de “estrategias” (de “superestructuras”) que *representan* la manera en la que “narramos”, “pensamos”, “argumentamos” y “representamos” el mundo, el estudio de la cualquier forma de literatura “posmoderna” es un estudio de formas de “discurso”.

Por ello, la idea inicial de una aproximación a fenómenos de “lo posmoderno” siempre tuvo implicaciones (o motivaciones) “discursivas” y más allá de la generalidad (todas las manifestaciones textuales de un probable periodo “posmoderno” en México), en esta primera parte decidí abocarme a un “código” de comunicación privilegiado (el literario) y al que considero uno de sus géneros narrativos más alegóricos, simbólicos y connotativos, en esa suerte de significación por omisión y brevedad: el relato. Ya aquí puede verse “una” forma de posmodernidad y a través de “una” manifestación humana específica. Pero incluso teniendo esto “claro”, el proceso para llegar a la identificación de esa serie de rasgos “discursivos” y “textuales” que resultaron ser los “temas” y “motivos” del presente trabajo (estoy hablando de la “intertextualidad” como marco general de la “metaficción” y otra serie de fenómenos textuales destacados como “lo intergenérico”, el uso del “pastiche” y la “superposición de códigos literarios”) me llevó a un gran número de posturas, propuestas y puntos de vista que en las siguientes páginas he intentado sintetizar, comprender, organizar e interpretar. Como es lógico, muchos aspectos –todos de gran valor teórico o descriptivo—se han quedado “ahí” para un “uso” posterior en lo que será la segunda parte de este trabajo: el de un análisis de formas textuales de comunicación y de “discursos” de la posmodernidad mexicana, más allá de los lindes de la ficción.

Pero por el momento lo importante es mencionar que la labor ya realizada ha permitido la propuesta de un “modo” de aproximación a un tipo determinado de literatura –el del género relato posterior al moderno en México— que combina enfoques y visiones de gran valor (desde la generalidad de autores dedicados a *desentrañar* la realidad discursiva, pasando por los “precursores” del estructuralismo, la narratología y la semiótica literaria, hasta llegar a propuestas específicas, novedosas

y recientes, como las de Lauro Zavala). En este sentido, espero que la “lectura”, “uso”, “combinación” e “interpretación” que he realizado de una serie de herramientas y definiciones pueda utilizarse en análisis y labores críticas posteriores, ya sea de esta clase de relatos o, lo que considero todavía más necesario, de textos más recientes. Viéndolo así, creo que este tipo de “aproximaciones” formales debe funcionar como precedente para que una posmodernidad (la mexicana) muy distinta a la del resto del mundo (y a la del resto de relatos del mundo, a pesar de una poderosa intertextualidad), altamente experimental y cada vez más escéptica e irónica, sea debidamente interpretada y comprendida. Finalmente, cuando nos acercamos a la comprensión de las formas más complejas de comunicación de nuestra sociedad, nos acercamos un poco más a la comprensión de nosotros mismos y de lo que nos acontece.

Hasta aquí: “posmodernismos mexicanos”, “relatos” y “fenómenos de discurso”; pero no todos. Ya sea desde el eje temático “modernidad / posmodernidad” en Latinoamérica (y todos los aspectos que esto conlleva, como se verá); desde perspectivas más bien literarias —de estilo, retóricas, semióticas—; desde aspectos de “discursividad” ligados a fenómenos filosóficos, psicológicos y cognitivos de la realidad mexicana o hispanoamericana o desde aspectos teóricos de lo que se podría llegar a denominar una “ciencia del texto posmoderno” (producto de la lingüística del texto, el análisis del discurso, la narratología, etc.), la perspectiva de análisis de muchos más fenómenos textuales y discursivos se presenta como una labor interesantísima que será llevada a cabo como complemento a este primer acercamiento.

Por el momento, sólo creo conveniente el agregar que dentro de los “terrenos” que aquí se fueron centrando como temáticos “de primer orden” y “centrales”, todavía muchos más aspectos, prácticas, recursos y nociones pudieron haberse profundizado. Como se podrá apreciar, una *lectura* interdisciplinaria y dedicada a interpretar y comentar factores de un tipo de relato que es siempre *yuxtaposición*, *hibridación*, *juego* y *superación* textual “abre” un montón de senderos que podrían llegar a ser temas de trabajos de investigación en sí mismos. Tomemos lo que viene a continuación como una visión “panorámica”; aunque clara, estructurada y con la capacidad de revelación de algunas verdades, claro está, de la “discursividad

literaria”.

Entonces, puedo decir que a la cuestión principal que me preocupaba: la de la existencia de una literatura posmoderna mexicana con *formas, rasgos y practicas* específicas, puedo responder que en lo relativo al género relato, sus fronteras se han visto “superadas” y “renovadas” a partir de la práctica de dos rasgos de gran valor experimental: la **intertextualidad** y la **metaficción**, que como bases discursivas de toda otra serie de *procesos* que en la lectura global de este trabajo podrán apreciarse, destacan en las creaciones, acaso representativas y prefigurativas, de dos grandes autores: Sergio Pitol y Juan García Ponce, en los inicios de los años 1980.

1. Posmodernidad, posmodernismo y “lo posmoderno”.

1.1. Definición y delimitación de los términos.

Ya desde la segunda mitad del siglo XX el término “postmodernidad”, y todos sus derivados, con o sin la “t”, en referencia a un periodo histórico, a prácticas discursivas o artísticas, a cuestiones económicas o sociológicas, a giros en la filosofía o en la crítica y teorías de la literatura, se encontraba agotado, vacío y había ido perdiendo sentido, significación. En pocas palabras, era un término nada o poco convincente. Aun así, en el ahora, faltando poco para que finalice la primera década del nuevo siglo, el término “posmodernidad” y sus variantes semánticas, sigue utilizándose para nombrar obras, pensamientos, realidades, prácticas y comportamientos de la humanidad.

Ahora, al tratarse de un término francamente polémico, con significados varios e intencionalidades que cambian de una disciplina a otra y entre los distintos autores, considero conveniente el partir de una breve explicación en la que se manifieste de qué manera y bajo qué reglas semánticas utilizaré los términos ligados a la “posmodernidad” de aquí en adelante y a lo largo del presente trabajo de investigación y análisis. Para lograr este cometido, es necesario partir de definiciones generales que luego irán siendo acotadas a través de las propuestas teóricas de distintos autores, con el objetivo y finalidad de aproximarme al fenómeno que aquí interesa: manifestaciones literarias y ficcionales del posmodernismo mexicano. De este modo, partiré de la generalidad, la posmodernidad como marco histórico y discursivo occidental, para llegar a la particularidad de prácticas textuales que poseen en su estructura procedimientos de posmodernismo.

Steven Connor, en la entrada destinada al “posmodernismo” incluida en el *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, lleva a cabo una delimitación de los términos que resulta bastante clarificadora. Para este autor, el “posmodernismo” designa una serie de aportaciones al arte, la cultura y la literatura en la segunda mitad del siglo XX, cuyo punto de referencia y de partida serían las diversas formas de

*Modernism*¹ que florecieron en las artes y la cultura de Europa en la primera mitad del mismo siglo. Como veremos más adelante, este enfoque se enmarca dentro de la noción del posmodernismo como una cierta forma de “superación” del *Modernism*. Para Connor, los distintos diagnósticos del posmodernismo se han extendido a casi todas las formas artísticas y todas las áreas de las disciplinas humanas y sociales; sin embargo, “... la idea de la emergencia de una reacción posmodernista frente a un movimiento moderno anterior ha tendido a tener su forma más nítida y fuerte en aquellas áreas en las que el *Modernism* ha sido claramente definido: arquitectura, artes visuales y literatura” (Connor, 1996: 528). En el caso de la literatura, habla de cómo teorías como la de Ihab Hassan se centran en la idea de que la energía revolucionaria de las formas previas al *Modernism* se habían “esclerosado” durante el siglo XX en procedimientos artísticos convencionales y formas institucionales respetables. Hassan ofrece, según Connor, descripciones de los modos en los que el posmodernismo literario “emerge” y “supera” ese *Modernism* ahora institucionalizado. Esta idea será profundamente explorada a lo largo del presente trabajo.

Ahora, si el posmodernismo es la suma de una serie de aportaciones y prácticas artísticas, la posmodernidad, en cambio, es concebida como un marco discursivo en el que se estudian distintos aspectos de dicha transformación en cultura, economía y política, principalmente. “*Posmodernidad* significa el corte o transformación radical de los modos de la modernidad social, económica y política que han predominado en la mayor parte de las naciones industriales de Occidente desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX”. (Connor, 1996: 529). Aquí, encontramos tesis y teorías destacadas que se sitúan como reacción, continuación o “contra”. Por ejemplo, Daniel Bell y *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976); Baudrillard y su serie de escritos desde 1960, enfocados a criticar el concepto de economía como articulador de diferentes teorías sociales; David Harley y *La condición de la posmodernidad* (1989), en donde concibe a ésta como resultado de la intensificación de distintas fuerzas de transformación; Fredric Jameson y su crítica de la posmodernidad como renovación o superación, entre otros tantos. (Connor, 1996: 529). Como se podrá observar, las aportaciones de Jameson

¹ Utilizo el término “*Modernism*” para diferenciarlo del movimiento literario hispanoamericano llamado “Modernismo” y encabezado por Rubén Darío.

resultarán bastante adecuadas para la realización del trabajo de interpretación y análisis de textos literarios que aquí se pretende llevar a cabo.

Para Connor, entonces, la serie de reflexiones interdisciplinarias que conllevan un tipo de “escritura” teórica específica, y que, principalmente, dentro de la llamada teoría literaria tienen esa “escritura” misma como objeto, se agrupan bajo “lo posmoderno”. Así, “escritura” y “reflexión” son vistos como procedimientos que abordan la posmodernidad o el posmodernismo como objeto. (Connor, 1996: 529). En este nivel, podemos situar la crítica del posmodernismo, de la posmodernidad y de lo posmoderno (como una forma determinada de metacrítica). A grandes rasgos, tenemos los trabajos del Barthes postestructuralista; las aportaciones de Foucault en cuanto a la construcción de un discurso teórico sin límites académicos y particularmente interdisciplinario, así como su noción de discurso no como un fin, sino como un medio para analizar lo social/cultural; las ideas de Derrida –sobre todo a partir de la publicación de *De la gramatología* (1967)—y la llamada “Deconstrucción”; la aplicación de esta última al sistema de conocimiento norteamericano por parte de De Man; Lyotard y la publicación del célebre “La condición postmoderna” (1979), o Terry Eagleton y sus textos especialmente críticos con todo lo relacionado con la posmodernidad y el postestructuralismo y un largo etcétera de discursos de autores que en las próximas líneas serán comentados en cuanto a su importancia en lo que aquí me preocupa .

Tras establecer esta delimitación de los términos que servirá como punto de partida, es pertinente agregar que es común dividir la posmodernidad en tres marcadas nociones, dependiendo de su área de influencia: como un periodo histórico (difícilmente delimitable), como una actitud filosófica, y como una serie de prácticas artísticas, a veces bajo la forma de movimientos artísticos, lugar en el que entrarían el uso de determinados recursos retóricos, narrativos, estructurales, estilísticos, ficcionales, textuales y lingüísticos, en cierta producción literaria de la segunda mitad del siglo XX. Y más allá de los límites de la enunciación literaria misma, este “posmodernismo” narrativo en muchas ocasiones mantendrá relaciones directas con ese periodo histórico –la posmodernidad—y con la visión del mundo, la historia misma y el sistema del conocimiento humano occidental –lo posmoderno—.

Para matizar esta división, que para muchos autores resultaría ciertamente arbitraria, pero que aquí destacamos por una finalidad práctica, recurriré a algunas definiciones y reflexiones acerca del término, y sobre todo, de su uso. Alfonso De Toro, académico muy prolífico en fenómenos textuales de la posmodernidad hispanoamericana, expresa esa confusión y falta de solidez en cuanto a lo que denota el término “postmodernidad” y sus características como sistema. Para él, a pesar de un diluvio de publicaciones, altamente discutido, tanto dentro de una disciplina determinada como en la semiótica general de la cultura, existen tan variadas tesis como autores que se han manifestado al respecto. De este modo, el término se ha convertido con el tiempo en una “... metáfora poco convincente, en una idea fija, que se encuentra en todos los campos” (De Toro, 1991: 460). Esto ha causado lo que De Toro llama una “Babilonia” que en cierto sentido impide una discusión seria, y ha conducido a que autores pertenecientes a siglos tan lejanos (haciendo referencia a Jameson y Eco, por ejemplo) se les califique de postmodernos “... tales como Aristóteles y Rabelais, Cervantes y Gracián, Sterne y Baudelaire, Artaud y Joyce, Beckett y Borges, Heißenbüttel y Norman Mailer, Vonnegut y A. Robbe-Grillet, como así últimamente también la novela hispanoamericana en su totalidad, y no olvidemos a Nietzsche y Heidegger, Lyotard y Vattimo, U. Eco y muchos otros” (De Toro, 1991: 463). Ante esta aparente “confusión”, y en referencia a un marco histórico en el que la noción “posmodernista” parece tener varios principios y definiciones que van desde posturas sociológicas hasta económicas, De Toro establece que se puede hablar de una posmodernidad histórica que comienza desarrollarse durante los años 70 con los movimientos pacifistas, con el movimiento político-ecológico, la perestroika, hasta llegar a la desintegración de los sistemas estalinistas de Europa del este (De Toro, 1991: 463). Sin duda esta delimitación resulta interesante, ya que establece varios puntos de partida y con un carácter más bien discursivo. Bastante claro queda que la idea de una “posmodernidad” está fijada, aquí, en la transformación de las realidades modernas. Ahora bien, y para aterrizar más esta propuesta, De Toro, en un intento más por llevar a cabo una periodización, ahora del posmodernismo, menciona que se puede fijar el comienzo en 1960 con trabajos y obras de Sontag, Fiedler, Barth, Warhol, Sukenick, Mailer, Klinkowitz, Riesman, Gehlen, Etzioni, Touraine, Foucault, Derrida, Pevsner, Venturi, etc. En una segunda etapa, propuestas e ideas de autores entre 1970 y 1979 como Baudrillard, Bell o Jencks. Y hasta una posible tercer etapa, que daría inicio a partir de 1979, y que

estaría aún vigente, la cual incluiría textos de Robbe-Grillet, Duras, Eco, J. Marías, Montalbán, Azúa, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Bell y Klotz. (De Toro, 1991: 464). No tengo como finalidad en este trabajo el desglosar cada una de estas teorías, discursos y obras, además, como puede observarse, se refieren a disciplinas, campos y artes bastante heterogéneos. Muchos de los nombres aquí mencionados volverán a aparecer en las siguientes líneas en el caso específico de que se relacionen con el objetivo principal de este trabajo, es decir, el rastrear, identificar, comentar e interpretar procedimientos y mecanismos del posmodernismo literario, en relatos enunciados en la segunda mitad del siglo XX, en México, así como establecer relaciones entre los elementos textuales de los mismos con la posmodernidad como marco contextual.

Por el momento seguiré “delimitando” los términos. Para Mauro —y con una dirigida reflexión hacia la literatura latinoamericana—, el posmodernismo, como fenómeno histórico, surge en condiciones específicas con el advenimiento de la sociedad postindustrial y en paralelo a la globalización económica, así, se constituye en un rasgo pertinente de la cultura, y por ello, tanto Baudrillard, como Lyotard y Jameson sostienen que dicho discurso posmoderno es una reflexión que intenta pensar la cultura contemporánea a partir de la II Guerra Mundial, y dentro del marco de la llamada “crisis de las humanidades” (Mauro, 2007: 56). Sin embargo es en las aportaciones de Fredric Jameson y en una introducción realizada por Josep Picó en donde he podido encontrar pistas mucho más concisas, así como aportaciones específicas para la posterior realización de la labor de análisis e interpretación textual.

Fredric Jameson, al inicio del artículo “Posmodernismo y sociedad de consumo”, incluido en la compilación de textos relacionados con la posmodernidad que Hal Foster encargó a distintos autores en 1983, ofrece una serie de nombres de artistas y escritores, más allá del marco académico, teórico o filosófico, que en el inicio de la década de los ochenta, según él, podían ser considerados como creadores posmodernos, sobre todo, por poseer en sus prácticas artísticas lo que Jameson llama “pastiche” y “parodia”, los dos recursos o fenómenos bajo los que articula su texto. Esto resulta bastante clarificador, ya que está presentando una serie de trabajos reales, enunciados, publicados y “recibidos” por un público.

Entonces, Jameson parte de la idea de que el rechazo que recibe el concepto de “posmodernismo” radica en gran parte en el hecho de que en realidad se “desconocen” las obras reales que este concepto “cubre”. De este modo, nombra como primer ejemplo la poesía de John Ashbery, así como la poesía “conversacional” que surge en los años setenta en contra de la poesía del *Modernism*. En la arquitectura, las distintas reacciones en contra de los monumentales edificios del llamado “Estilo Internacional”: los edificios “pop” y los “cobertizos” decorados y celebrados por Robert Venturi en su manifiesto “*Learning from Las Vegas*” (1977, controvertida publicación que celebraba la arquitectura ordinaria y común de *Las Vegas Strip*). La lista continúa con Warhol y el “fotorrealismo” en el arte. En cuanto a la música, hace referencia al trabajo experimental de John Cage y a la síntesis de modelos clásicos y modernos en Philip Glas (aquí podemos destacar *Akhmaten* de 1983) y Terry Riley. Incluso incluye el punk y el rock de la “nueva ola”, mencionando a los Clash, los Talking Heads y The Gang of Four. En cuanto al cine, incluye “todas” las producciones de Godard al igual que “toda una serie de películas comerciales o de ficción, que tienen su equivalente en novelas contemporáneas”, obras como las de William Burroughs, Thomas Pynchon e Ishmael Reed, o la “nueva novela francesa”. (Jameson, 1983: 168). Los autores aquí mencionados, entonces, sirven como ejemplos para ilustrar, de manera no formal, lo que Jameson considera obras que llevan a cabo prácticas de recursos de un determinado “posmodernismo”.

De la lista anterior Jameson saca algunas conclusiones interesantes, como la aseveración de que la obra de la mayor parte de los “posmodernistas” que él menciona, aparece como una forma de “reacción específica” contra las formas establecidas del *Modernism* superior, “... contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, la red de galerías de artes y las fundaciones”. (Jameson, 1983: 169). Esto lo incluye directamente en la serie de autores que conciben la posmodernidad como un proceso que “reacciona” ante un estado anterior: el del *Modernism*. Un apunte que hace Jameson resulta bastante aleccionador en cuanto a la caducidad de los discursos artísticos: habla de aquellos estilos “anteriormente subversivos y polémicos”, como el expresionismo abstracto, la “gran” poesía moderna de Pound, Eliot o Wallace Stevens, el ya mencionado Estilo Internacional, representado por Le Corbusier, Frank Lloyd Wright y Mies Van Der Rohe, la música de Stravinsky o la literatura de Joyce, Proust y Mann. La obra de

estos personajes, que “... nuestros abuelos consideraron escandalosos o chocantes, para la generación que llega a las puertas de los años sesenta constituyeron lo establecido, el enemigo; muertos, asfixiantes, canónicos, reificados monumentos que uno ha de destruir para hacer algo nuevo”. (Jameson, 1983: 169). Lo anterior establece una conclusión bastante significativa: habrá tantas formas diferentes de posmodernismo así como “modernismos superiores” existieron, en el sentido de que los primeros son reacciones específicas en “contra” de los segundos. Ahora, un aspecto también observado por Jameson es el hecho de que estas “diferencias” no facilitan la tarea de definir —o describir— el posmodernismo como un todo coherente, dado que “... la unidad de este nuevo impulso —si es que la tiene—no se da en sí misma, sino en el mismo modernismo que trata de desplazar” (Jameson, 1983: 170).

Un aspecto importante que Jameson introduce en este punto es el relativo a una erosión de la antigua distinción entre cultura superior y cultura popular o de masas, lo que él define como el segundo rasgo de esta lista de posmodernismo. Esta “erosión” se da cuando se difuminan algunos límites o separaciones clave entre un tipo de cultura y otra. Aspecto, que como bien hace ver Jameson, resulta ciertamente alarmante o “perturbador” desde el punto de vista académico, ya que con la aparición de estos posmodernismos, se cuestionan los intereses creados por parte de élites universitarias y académicas de preservar un ámbito de alta cultura que se contraponen al “medio circundante” de gusto prosaico, por decir: “... lo ostentosamente vulgar y el kitsch, de las series de televisión y la cultura del *Reader’s Digest*”, por ejemplo. (Jameson, 1983: 170). Y es que precisamente muchos de los rasgos de esa cultura popular es lo que ha fascinado a “estos” posmodernos. Jameson habla de “... ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la llamada paraliteratura” (Jameson, 1983: 170). Ahora, un aspecto inequívoco, y que marca un clarísimo modo de cambio o transformación entre lo moderno y los posmodernismos es el hecho de que ya no “citen” dichos “textos”, como lo hicieron Joyce o Mahler, sino que los autores los incorporan como parte sustancial de la obra hasta el grado de que ya no es tan sencillo trazar una línea entre el arte superior y las formas comerciales.

Este ejemplo es también trasladado al campo de la llamada “teoría contemporánea”. Jameson habla de cómo hasta hace unos años (antes de la década de

los ochenta), aún se podía hablar de discursos específicos, como sistemas, dentro del saber filosófico del tipo: los sistemas de Sartre, la fenomenología, la obra de Wittgenstein, la filosofía analítica, etc. Además, estos discursos, podían diferenciarse claramente de otras disciplinas académicas, por decir: la ciencia política, la sociología. En el ahora, apunta Jameson, se da “una clase de escritura”, llamada vagamente “teoría” “... que es toda o ninguna de esas cosas a la vez” y “... esta nueva clase de discurso, generalmente asociado a Francia y la llamada teoría francesa, se está extendiendo y señala el final de la filosofía como tal. Por ejemplo, ¿hay que llamar a la obra de Michel Foucault filosofía, historia, teoría social o ciencia política?” (Jameson, 1983: 170). Este tipo de “escritura” es lo que aquí denominamos “lo posmoderno”. Además, introduce una distinción importante en cuanto a la manera en la que utilizará el término “posmodernismo”. Este “uso apropiado” conlleva el hecho de que no es “... sólo otra palabra para la descripción de un estilo particular. Es también, al menos tal como yo la utilizo, un concepto periodizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico, lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional”. (Jameson, 1983: 170).

Jameson sitúa el inicio de este “periodo” posmoderno, enmarcado dentro de la historia del capitalismo, desde el *boom* en EUA a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. En Francia, por otro lado, tras el establecimiento de la llamada “Quinta República” en 1958. Y de manera más general, habla de cómo los años sesenta se distinguen como un periodo “transnacional” clave, dentro del cual el “nuevo orden internacional” (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) se manifiesta en un juego de contradicciones internas y resistencias externas. Ahora, antes de adentrarnos en las reflexiones que el mismo Jameson lleva a cabo en cuanto al posmodernismo y la literatura —así como las de otros autores que he seleccionado—, tal vez sea pertinente el detenernos un poco y retornar ideas más generales que servirán para comprender mejor el paso de la modernidad a la posmodernidad dentro de un marco discursivo más amplio.

1.1. De la modernidad a la posmodernidad.

Carlos García-Bedoya, en su artículo “Posmodernidad y narrativa en América Latina”, habla de que es posible englobar dos grupos en el conjunto de enfoques propuestos en torno a la posmodernidad (lo que él prefiere ligar con el término en inglés *Postmodernism*). En el primero se pueden incluir aquellos que la conciben como un periodo, mientras que en el segundo a aquellos que la definen como una corriente. Para él, están los que verían la posmodernidad como una manifestación cultural del “fin de la historia” o del “fin de las ideologías”, actitud que para él sólo pretende “echar una cortina de humo” sobre la conflictividad que “signa a nuestra época”, algo que sin duda es bastante discutible; pero veamos lo que este autor considera como elementos claros de posturas que perciben la posmodernidad como un periodo, es decir, como “... el gran quiebre que marca el fin del proyecto de la Modernidad”, en la línea de Habermas.

En este enfoque se trata de concebir la historia como un proceso lineal progresivo que se dirige hacia la realización de determinados objetivos de naturaleza social, política, ideológica, etc. Algunos de los cuales identifican el fin de la modernidad con el capitalismo y la consiguiente afirmación de una determinada “sociedad postindustrial”, dentro de la cual las luchas sociales no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital, sino que son conflictos de orden cultural, religioso y psíquico (aquí está citando a Octavio Paz, quien en la teorización de temas del posmodernismo resulta bastante polémico para otros autores). Entonces, para determinar su aceptación de la idea del posmodernismo como un fenómeno estrechamente ligado al capitalismo, recurre a la idea de Jameson que define el *Postmodernism* como la lógica cultural dominante de lo que será un “capitalismo tardío”.

Por otra parte, están aquellos discursos que conciben la posmodernidad como una cierta “corriente”, es decir, el discurso de “aquellos” que comprenden el posmodernismo como una forma de pensamiento vinculada a lo que se ha dado en llamar el “fin de las metanarrativas” características de la modernidad, y con el rechazo de aquellos discursos heredados del racionalismo. Aquí entran los

denominados “postestructuralistas” como Barthes, Foucault, Derrida y Lyotard, (García-Bedoya) “aquellos” que se han aproximado a “lo posmoderno” como “escritura”, como “reflexión”.

Dentro de este mismo enfoque, García-Bedoya distingue a los que definen el posmodernismo como una corriente “estética”, que no es otra cosa que una prolongación del “vanguardismo”. Para él, Lyotard, por ejemplo; pero también otros autores que lo conciben como una corriente estética “diferente” a la del *Modernism* y sus vanguardias, como John Barth, escritor de ficción que hizo las veces de “crítico”. Citando a Eco, expresa una tercera variante que ve en este *Postmodernism* una “constante artística suprahistórica”, que no se puede delimitar cronológicamente, y que es más bien un tipo de “categoría espiritual”. Aquello de que cada época puede tener su posmodernismo / posvanguardismo.

Volviendo un poco atrás, a la definición de modernidad, de las opciones, tendencias y variantes citadas, García-Bedoya parece decantarse por la idea de “modernidad” en Habermas, es decir, como la “lógica cultural” que se “impone” tras consolidarse el modo de producción capitalista como hegemónico en los países más avanzados de occidente. Ahora, siguiendo aún a Habermas, la modernidad es todavía un proyecto inconcluso: “... sus promesas liberadoras se han visto frustradas por la vigencia de una razón instrumental, que ha impuesto una lógica de opresión, explotación, alineación, deshumanización y destrucción” (García-Bedoya: 1993: 5) (Habermas, con su teoría de la “razón comunicativa” propone el rescate de este proyecto). Y en este punto, con ayuda de Jameson, establece una interesante relación de conceptos: “Desde este punto de vista, el *Postmodernism* no sería otra cosa que la lógica cultural del capitalismo tardío, es decir, una dominante cultural que no excluye la presencia de otras vertientes de distinta naturaleza, pero en condición subordinada. El *Modernism*, entonces, sería la lógica cultural de la fase previa del capitalismo, la imperialista”. (García-Bedoya: 1993: 6).

La idea final, tras estas reflexiones, en García-Bedoya, es que el “postmodernism” o “postvanguardia” no es ni una escuela artística, ni una corriente del pensamiento, sino un “espacio cultural” en tensión, históricamente determinado, dentro del que actúan diversas “fuerzas culturales” que están “subordinadas a la

hegemonía de una dominante cultural”. Aunque como es evidente, una conclusión de esta índole puede resultar ciertamente incómoda, para fines prácticos, esta noción resulta bastante funcional ya que se relaciona directamente con una idea que más adelante exploraré: aquella de que no hay literaturas posmodernas, sino lecturas posmodernas de las mismas.

Por su parte, Josep Picó en su introducción a la serie de textos de finales de los ochenta y compilados por él mismo en el libro *Modernidad y Postmodernidad*, expresa “... que si la década de los sesenta nos deparó la polémica sobre el Positivismo en la confrontación Popper-Adorno, y la de los setenta la de la Teoría Crítica y la Hermenéutica, esta vez encabezadas por Habermas y Gadamer, en los ochenta se estaba asistiendo a un nuevo debate teórico en torno a la condición posmoderna” (Picó, 1988: 13), lo que para él era sinónimo de una crítica de la modernidad. Y es que para este autor, y tras una minuciosa revisión de los textos de David Frisby, Habermas, Andreas Huyssen, Hal Foster, entre otros compilados, el ámbito de este debate se enmarca en una conciencia generalizada del agotamiento de la razón, ya sea por su incapacidad para abrir nuevas vías de progreso humano como por su debilidad teórica para otear lo que se avecina. Así, “... en política asistimos al final del Estado del Bienestar y a la vuelta a posiciones conservadoras de economía monetarista, en ciencia presenciamos el *boom* de las tecnologías... en arte se ha llegado a la imposibilidad de establecer normas estéticas válidas y se difunde el eclecticismo que, en el campo de la moral, se traduce en la secularización sin fronteras de los valores...”. (Picó, 1988: 14).

En este punto, Picó busca los “ejes geográficos” de este nuevo territorio del pensamiento que resulta altamente especulativo e interdisciplinar. Dichos ejes son la suma de procedimientos e ideas del postestructuralismo francés, la teoría crítica alemana y la literatura artística americana. En lo personal creo que esta última tendrá que ser descrita con mucho mayor profundidad en el marco teórico del presente trabajo, ya que sin duda, tanto ideas filosóficas y culturales de algunos autores de la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos, como procedimientos específicos aplicados por estos en textos de carácter ficcional, resultan bastante clarificadores de lo que podríamos concebir como un posmodernismo literario. Siguiendo con las reflexiones de Picó, es necesario agregar su preocupación, la cual comparto, en cuanto

a que no es fácil reflexionar sobre un tema que se desarrolla tanto en el campo del arte y la literatura como en el de la comunicación y la filosofía (Picó, 1998: 14). La razón de esta “aparente” mezcla de discursos, fines, problemas y temas, Picó la encuentra en el punto en el que los lenguajes en las ciencias sociales, después de la II Guerra Mundial, se multiplicaron y escaparon cada vez más a un denominador común, volviéndose las posibilidades formales en el arte infinitas, complicando entonces su teorización.

Según Picó, en la década de los ochenta se entra en un “terreno oscuro” en el que las seguridades se pierden y los conceptos se hacen “resbaladizos”; con esto quiere decir que se llega a una cierta “unanimitad del rechazo”, a la negación del camino dejado atrás y surge la imposibilidad de ponerse de acuerdo en el futuro, puesto que todo es ya presente. La posmodernidad se presenta así como un discurso de “varias lecturas”, por ejemplo: “la secularización de toda norma”, sea estética, científica o moral, el cambio en las categorías espacio-temporales, o el politeísmo de los lenguajes. Entonces, para él, la primera tarea ambiciosa de este nuevo panorama teórico-discursivo es el lograr un determinado “consenso unitario” (Picó, 1988: 14).

Pero, ahora, ¿qué es la modernidad para Picó? ¿Cómo la define un autor que percibe lo posmoderno como un cierto “terreno oscuro”? Para Picó, la modernidad (o “proceso histórico de modernización”), se presentó desde sus inicios como el “proceso emancipador” de la sociedad, ya sea desde la vertiente burguesa como desde su aparentemente contraria crítica marxista. De este modo, la primera se “nutrió” de los postulados de la revolución francesa, las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán, y la segunda nace con la economía política de Marx y se extiende por todo el neomarxismo hasta la teoría crítica alemana (punto en el que coincide ampliamente con Terry Eagleton, como veremos más adelante). Entonces, para la “razón ilustrada burguesa”, la modernidad es la salida del hombre a su “madurez”, la llegada a su mayoría de edad, y es también un tipo de filosofía que reclama la “libertad individual” y el derecho a la igualdad ante la ley contra la opresión estamental. Para esta razón ilustrada, la tarea de la modernidad es la construcción de un mundo inteligible en el que la razón institucionalice el juego de las fuerzas políticas, económicas y sociales en base a un supuesto “libre contrato” entre seres iguales. Aquí, el estado sólo tendrá un papel de árbitro conciliador entre el

interés particular y universal (Picó, 1988: 15).

Pero en el otro extremo, se encuentra la crítica marxista que ve en la razón burguesa un fracaso que se pone de manifiesto a lo largo de los siglos XIX y XX en todos los aspectos “deshumanizadores” y “alienantes” de la sociedad capitalista (lo que da pie a la economía política de Marx). Picó hace ver cómo para Marx la visión hegeliana del Estado moderno, definido como la “manifestación más alta de la razón”, es una formulación ideológica, una reconciliación entre el universal y el particular, pensada, pero no real. (Picó, 1988: 15). Desde esta perspectiva marxista, dicha “razón burguesa” estaba plagada de contradicciones y era portadora por igual de progreso y destrucción. Así, la tarea del marxismo era hacer visibles estas contradicciones para después “hacerlas explotar” para reconstruir entonces la futura emancipación de la sociedad. (Picó, 1988: 15).

Fue así como muchos autores comenzaron a sospechar acerca de ambas emancipaciones. Por poner un ejemplo: Weber, dentro de la construcción del estado alemán, a pesar de que continúa concibiendo el proceso histórico de modernización como un proceso progresivo de “racionalización”. Y es que para Weber, por una parte, el crecimiento de la razón instrumental no conduce a una realización concreta de la libertad universal sino a la creación de una “jaula de hierro” de racionalidad burocrática de la cual nadie puede escapar. Es necesario agregar que Weber no consideró el socialismo como una alternativa viable a la sociedad capitalista, ya que para él escondía la misma “semilla”. (Picó, 1988: 16). Por su parte, los miembros de la Escuela de Frankfurt “afrota”, por un lado, la crítica de la razón ilustrada, cuya última expresión es el “Estado fascista” y, por el otro, el fracaso del sujeto histórico, la revolución de octubre, haciendo ver que el esfuerzo de Kant por fundar la ética solamente en la racionalidad práctica era tan erróneo como el énfasis excesivo que Marx otorga al trabajo como la fuerza de autorrealización humana. (Picó, 1988: 16). Tras este panorama discursivo / teórico, Adorno (en conjunto con Horkheimer) lleva a cabo un esfuerzo analítico conceptual en contra de ambas tendencias “reificadoras”, en un intento por superar la dicotomía idealismo-materialismo. Para Picó, la incapacidad de “praxis” de esta teoría llevó a Adorno a refugiarse en lo estético (único discurso en el que se presenta un conocimiento no “reificado”, ya que ahí se “revela” la irracionalidad y el carácter falso de la realidad existente) (Picó, 1988: 16).

Un ejemplo mucho más influyente que se sitúa frente al “proyecto de la emancipación humana”, como bien podríamos entender la “modernidad” y que emana como una clara consecuencia del optimismo de las filosofías iluministas de la historia, es el de la “decadencia”, “vitalismo” y “nihilismo” en las ideas de Nietzsche. Picó se centra en lo que llama un segundo periodo del discurso de Nietzsche, mismo que va desde *Humano, demasiado humano* hasta *La gaya ciencia*. Según él, es ahí en donde este filósofo mejor expresa cómo lo que “nosotros” llamamos “mundo” es el resultado de una enorme cantidad de errores y fantasías, surgidas poco a poco en la historia de la evolución de los seres orgánicos. Y agrega, citando textualmente al autor: “De este mundo de la representación la ciencia sólo puede en realidad liberarnos en pequeña medida en cuanto que no puede quebrantar esencialmente el poder de antiquísimos hábitos de la sensación”. A lo que Picó agrega que no puede, en realidad, conducirnos más allá de la apariencia, a “la cosa en sí”, que ante todo es “... digna de una carcajada homérica” (Picó, 1988: 17). Entonces, esta cantidad de errores y fantasías constituyen un universo de “prejuicios morales” que Nietzsche intenta deconstruir, comprendiendo la moralidad, en un sentido global, como el sometimiento de la vida a valores “pretendidamente trascendentales que tienen raíz en la vida misma” (Picó, 1988: 17). Ahora, el primer, y más fundamental y representativo de estos errores de la moral, consiste en creer que puedan existir “*acciones morales*”. Es decir, las acciones que en las sociedades primitivas fueron el resultado de una “*utilidad común*” sufrieron un tipo determinado de transformación en las sociedades siguientes, por otros motivos: “... por miedo o por respeto a quienes las exigían o recomendaban, o por costumbre, ya que desde la infancia las habían visto a su alrededor, o por benevolencia, ya que cumplirlas creaba por todas partes alegría y rostros de asentimiento, o por vanidad, ya que eran elogiadas. Tales acciones, en las que el motivo principal, el de la utilidad, se ha *olvidado*, se llaman luego *morales*: no, tal vez, porque se cumplen por esos *otros* motivos, sino porque *no* se cumplen por utilidad consciente” (Picó, 1988: 17). Esta crítica de los errores de la metafísica ha conducido a Nietzsche, agrega el autor, a desconfiar de las visiones globales del mundo y a negar el reconocimiento de una racionalidad histórica. ¿No es esta una lectura posmoderna de la historia y su discurso?

Así, podemos resumir la “tarea” de Nietzsche como un “desmenuzamiento” y

análisis de la genealogía moral que conlleva un cierto proceso de “deconstrucción”, adelantándonos al término, que busca dejar al descubierto lo que Picó llama “una concha vacía”. Así, lo que puede entenderse como el “fenómeno del hombre moderno” ha llegado a ser “una apariencia” por completo y “... no se hace visible en lo que representa, sino que más bien se oculta tras esta representación” y “En la tarea de deconstrucción de los resultados de la moral, la metafísica y la religión, se erosiona también ese lugar de posible seguridad que es la interioridad del yo. El «mundo verdadero» acaba convirtiéndose en una fábula” (Picó, 1988: 18). Ese concepto de “fabulación” de lo real, en muchos textos literarios se convierte en un tema central, en un elemento articulador de la trama.

Como un pequeño esbozo, que servirá sólo de guía o punto de partida para la posterior reflexión acerca de los procedimientos posmodernos que en la práctica literaria se materializan, se pueden incluir a tres autores, que según Picó, reflejan las contradicciones entre la “razón ilustrada” y la “crisis de la modernidad” como discurso unificador y globalizante: Baudelaire, Simmel y Benjamín, bajo algunos “puntos en común”, a pesar de pertenecer a líneas diferentes del pensamiento y el arte. Entonces, Picó expresa que “su” centro de atención fue la experiencia discontinua del espacio, el tiempo y la causalidad, vistos como transitorios, fugaces y fortuitos o arbitrarios para la experiencia humana, experiencia tal que se refleja en la “inmediatez” de las relaciones sociales, incluidas aquellas que se establecen con el ambiente social y físico de la metrópolis y con el pasado.

En Baudelaire, si se parte de su noción de modernidad de “--«*modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*»--“ , “...entonces el objeto de estudio no está determinado meramente por una forma particular de ver la vida moderna, sino por el modo nuevo de experimentar una realidad social nueva”. (Picó, 1988). En Baudelaire, lo “eterno” se manifiesta en lo “transitorio”, en lo temporal, ya que “toda” nuestra originalidad es fruto de las huellas que “el tiempo” imprime en nuestras sensaciones. Picó agrega que esta dialéctica entre lo “transitorio” y lo “eterno”, que puede sustraerse de la estética de Baudelaire, fue trasladada por algunos teóricos sociales de la modernidad a las dimensiones de la misma vida social: “*El pintor de la vida moderna* concentra su visión y energía sobre el momento pasajero y fugaz, y sobre la sugestión que contiene

la moda, la moral y las emociones de la vida. La vida aparece como un fascinante show, como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el diseño. El héroe, el protagonista de todas esas pompas se encarna en la figura del *dandy*” (Picó, 1988: 19); sin embargo, es importante recalcar una dialéctica que en la figura histórica y discursiva que Baudelaire encarna, enfrenta dos corrientes: por un lado esa visión “utópica” que establece una afinidad natural entre la modernización material y la espiritual, contra “otra” que se opone, negando de este modo el progreso.

Por otra parte, los “fragmentos fortuitos de la realidad” son el motivo del análisis de Simmel. Para él, los “hilos invisibles” de la realidad son la clave del análisis contemporáneo de la misma. Dichos “hilos” se manifiestan en diversas “imágenes momentáneas” o fotos instantáneas (a la manera de una teoría cortaziana del relato) de la vida social moderna. Aquí, “...la unidad de estas investigaciones descansa en la posibilidad de encontrar en cada uno de los detalles de la vida la totalidad de su significado” (Picó, 1988: 20). “La vida como un *show*”, la “negación del progreso”, los “hilos invisibles” que manejan la realidad: ¿No son estos temas recuperados por el aliento posmoderno?

Por otro lado, entre los logros teóricos que se le reconocen a Benjamin, ese polémico filósofo alemán, es el de haber “descifrado los significados del espacio social”, ya que su análisis de la modernidad se enfocó sobre el “... intento ambicioso de reconstruir la prehistoria de la modernidad en su *Passagenwerk*”, obra póstuma de W. Benjamin a la que él no dio ni título ni estructura, “... a base de imágenes dialécticas que tomaban como punto de partida los fragmentos de esa realidad”. (Picó, 1988: 20). La obra mencionada por Picó es un intento de reconstruir, bajo los principios de un método que recuerda al de ciertas vanguardias artísticas, un determinado “objeto histórico” cuando es captado en el espejo de una ciudad, París. Misma que es “investigada” a partir de los que podrían considerarse como sus elementos más secundarios: la moda, el juego, el coleccionismo, las galerías, etc. Es decir, los “fragmentos” de la cultura europea del siglo XIX. Pensemos en la labor “semiológica” que posteriormente llevó a Cabo el Barthes de *Mytologhies* que en su etapa de “estructuralista conservador”, como lo ha llamado Terry Eagleton, analiza el significado de ciertos sistemas sociales. Este “afán” semiológico de un Benjamin

vanguardista es retomado, como “tradición”, por un discurso posmoderno.

Waldo Ross define la modernidad como una época que “erige un panorama de verdad a la *razón* superadora, explicadora y progresista (o progresionista). Se trata de una razón irreligada o desimplicada, bien representada por *el mito del héroe* liberal / liberado que, desligándose de toda atadura, asciende olímpicamente a un presunto final feliz”. (Ross, 1992: 102). Para él, un peligro de abstracción acecha a este tipo de “razón moderna”, cuya crisis es la posmodernidad. Aquí la «jaula férrea» de la racionalidad clásica se reconvierte en una «jaula gomoide» de una posracionalidad difusa. (Ross, 1992: 102). En este nivel, la posmodernidad encarna esa «crisis» de la razón moderna “superada de toda atadura” y “...frente a dicha razón explicadora, ahora se preconiza posmodernamente una razón «simplificadora», implicativa o implicacional” (Ross, 1992: 103). Para él, el intento moderno por superar todo *ligamen* o vínculo se muestra como ilusorio y contraproducente y la posmodernidad ya no intenta “superar” nada, sino *coimplicarlo*. “Ahora el héroe no se yergue por sobre el propio destino común en un acto de individualidad prometeica: ahora emerge el mito del *antihéroe* y, con él, una nueva *razón implicada* que ya no busca la «verdad» pura o puritana sino el «sentido» plural, cómplice, diseminado”. (Ross, 1992: 103). Ahora, más allá de otra serie de reflexiones de Ross, que resultan bastante polémicas, rescato su muy libre clasificación de la posmodernidad en tres tipos:

- a. Unas “posmodernidad light”, flácida o flotante, encargada de mostrar la fragmentariedad, la vivencia de la inmediatez y la laicización como “lightización” de todo fundamento que antes fue dogmático. Aquí se refiere a textos del “pensamiento débil” italiano, por ejemplo.
- b. Una “posmodernidad neoconservadora”, representada por D. Bell y estudiada en Mardones. Para él se trata más bien de una postura “premoderna”, ya que intenta volver a traer a escena un “neofundamentalismo” de signo ritual con el que exorcizar el proceso de secularización moderno.
- c. Por último, una “posmodernidad crítica, representada por Derrida y su deconstruccionismo o desleimiento de una realidad y su montaje para su

remontaje o releimiento crítico” (Ross, 1992: 104).

Sin embargo, lo que aquí interesa no es tanto el identificar distintas posturas posmodernas, sino encontrar prácticas de posmodernismo y sus causas; por ello, creo importante rescatar propuestas y reflexiones de distintos autores acerca del posmodernismo artístico y literario, como las de aquellos que han destacado una cierta “fascinación”, por parte de autores posmodernos de finales de los 70, hacia el vanguardismo de las primeras décadas del siglo XX. Dentro de este tema, Andreas Huyssen establece cómo los intereses de Walter Benjamin de principios de siglo, se “manifestaron” como “paradigmáticos” en el Berlín y el París de los 70, ciudades en las que durante esos años se celebraron acontecimientos destinados a mostrar las “maravillas” de las vanguardias: la exposición dedicada a la vanguardia internacional *Tendenzen der zwanziger Jahre* en la *Nationalgalerie* de Mies van der Rohe en la capital alemana y la exposición multimedia del Centro Georges Pompidou llamada “París-Berlín 1900-1933”. La observación y análisis de esta clase de eventos, y de unas vanguardias que ya en ese punto eran formas de “historia”, llevaron a Benjamin a decir: “«En todas las épocas se debe intentar salvaguardar a la tradición del conformismo que está a punto de dominarla»” (Huyssen, 1983: 141). Una consigna que parece ser rescatada por la mayoría de artistas y escritores que, aunque deslindados de la modernidad, rescataban en los 70 y 80 ese espíritu vanguardista de antitradición, a pesar de que ya tuviera la forma de un discurso digerido y fijado: “De esta manera podría llegar a percibir [Benjamin] no sólo que la vanguardia – encarnación de la antitradición—se ha convertido ella misma en tradición, sino que, además, sus invenciones e imaginaciones se han convertido en parte constitutiva incluso de las manifestaciones más oficiales de la cultura occidental” (Huyssen, 1983: 142). ¿Pero entonces, cuál es el significado de este retorno, en la postmodernidad— del dadaísmo, el constructivismo, el futurismo, el surrealismo, etc.? se pregunta Huyssen. Una de las respuestas posibles, y sustentada por más autores, es la “apropiación” de los posmodernos no tanto de las inquietudes y temas de los vanguardistas, sino más bien de una actitud y esa posición “contra”, una similitud al nivel de la “experimentación formal” y de crítica del arte institucionalizado. Así, para Huyssen, el posmodernismo “... debe ser visto como la jugada final del vanguardismo y no como la ruptura radical que a menudo reivindicaba ser” (Huyssen, 1983: 142).

En arte, por ejemplo, los artistas pop de Nueva York que llevaron a cabo su “ataque” contra el expresionismo abstracto, se enfrentaban constantemente a la figura y sombra de Marcel Duchamp, quien ya había buscado inspiración en la vida cotidiana y el consumismo. En literatura, por otra parte, es verdad que la mayoría de los autores buscaron “romper” con una forma ya tradicional de modernidad, encarnada sobre todo en la triada Proust-Joyce-Mann; pero, sin embargo, estos autores “posmodernos” también conservaron –y tal vez no de forma explícita, anunciada—una determinada “tradicción” establecida por aquellos autores. Y aquí es donde Huysen introduce esa idea de “ambigüedad” posmoderna que otros muchos autores han manifestado y rescatado. Ambigüedad que se muestra como paradoja entre un posmodernismo que quiere ser “futuro”; pero que mira a lo más innovador de las vanguardias: “... la paradoja de un arte que simultáneamente quiere ser arte y antiarte y de una crítica que prende ser crítica y anticrítica” (Huysen, 1983: 143). Como se podrá ver más adelante, muchos de los autores que reflexionan en cuanto a los procedimientos estilísticos, estructurales, temáticos y narrativos de lo que podría concebirse como un texto literario posmoderno (Lauro Zavala, en el caso del relato), encuentran esa paradoja de una práctica que finalmente busca rescatar una tradición modernista, estableciendo continuidad cultural; pero a través de formas que simulan ruptura y discontinuidad. Regreso, finalmente, a una tradición “... que fundamentalmente y por principio despreciaba y negaba todas las tradiciones” (Huysen, 1983: 143).

Hasta aquí he planteado una serie de propuestas, definiciones, acotaciones y reflexiones relacionadas con la posmodernidad y el posmodernismo de manera más o menos general, aunque ya se han dejado entrever muchos aspectos que resultarán clave para el posterior trabajo de análisis. Ahora, considero pertinente el aterrizar la idea de posmodernidad y el posmodernismo en el contexto específico de Latinoamérica, México y su literatura.

1.2. Modernidad, posmodernidad y posmodernismo en Latinoamérica y su literatura.

Frente al panorama histórico y discursivo general de la posmodernidad histórica en occidente encontramos el caso particular de América Latina. Para esto, partimos de la

realidad de que muchos críticos y autores no consideran pertinente hablar de una relación posmodernidad/posmodernismo en el contexto latinoamericano, argumentando que en sociedades que presentan tan acentuados rasgos “premodernos”, no se puede hablar de la incorporación de procesos característicos de las sociedades metropolitanas (García-Bedoya, 1993: 13). Y es que se presenta, de entrada, una “falta de equilibrio” que está aún más marcada en el campo del debate de la posmodernidad. “Se puede dar como razón que esta discusión en Latinoamérica comenzó tarde y en forma fragmentaria, que hubo un gran rechazo frente a este fenómeno - que se ubicó una vez más en los países «hegemónicos» -, y las tempranas manifestaciones postmodernas latinoamericanas - evidentes en el teatro y en la novela - fueran o no eran conocidas en el extranjero y, finalmente, que este fenómeno no nace en Latinoamérica como problema global, si dejamos sin considerar la excepción del complejo caso de J. L. Borges”, como argumenta Alfonso de Toro. Por su parte, García-Bedoya habla de una América Latina que está integrada, de modo periférico, a un sistema que tiene como uno de sus rasgos centrales una globalización que va más allá de la vida económica, hasta abarcar la cultural. Para él, el eje de la lógica cultural del *Postmodernism* es la omnipresencia de los *massmedia*, insistiendo en que en América Latina es notorio el impacto de este fenómeno, que modela la vida cultural de la inmensa mayoría de sus habitantes, cuyo imaginario está poblado por los productos de una industria cultural que tiene su eje en Estados Unidos, pero que tiene también sus manifestaciones locales, como las telenovelas (García-Bedoya, 1993: 13), un aspecto que se manifiesta claramente en sus textos literarios, al principio como una “cita” a un discurso influyente de la realidad, después como una práctica literaria posmoderna latinoamericana de primer orden.

Y lo que pasa es que en Latinoamérica, con su historia particular de vivir el proyecto de la modernidad, sus conflictos étnicos, raciales y culturales, propios de la colonia y el postcolonialismo, la posmodernidad como tal no puede equipararse a la europea o norteamericana y, consecuentemente, la posmodernidad —aquí referida a temas de economía, desarrollo y sociedad—no es igual que en las llamadas sociedades “desarrolladas”; aún así, y frente a conflictos propios del siglo XX, y que persisten hasta nuestros días, como el de “centro y periferia”, sí puede hablarse de una posmodernidad hispanoamericana y de un posmodernismo artístico y literario que en estas tierras adquirió procedimientos y formas más o menos únicas. Para Mauro, por

ejemplo: “Las transformaciones paradigmáticas que han venido dándose, en el contexto latinoamericano, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, se deben a dos fenómenos concatenados: la globalización y el postmodernismo, cada uno con características propias, pero dependientes uno del otro” (Mauro, 2007: 59). En cuanto a la globalización “... pese a su discurso homogeneizador y propiamente económico, las diferencias en los niveles histórico y locales persisten, debido a que las estrategias de poder globalizantes son insuficientes para abarcar todo y a todos, y porque su modo de reproducirse y expandirse necesita que existan diferencias entre la circulación mundial de las mercancías y la distribución desigual de la capacidad política de usarlas: en otras palabras, que el centro no esté en todas partes” (Mauro, 2007: 59). En cuanto al posmodernismo, como fenómeno artístico y cultural, éste identifica diversas alternativas de resistencia que “... vehiculan la materialización de nuevas posibilidades en las artes y por ende en la literatura, tanto en los géneros literarios (literatura testimonial, poesía conversacional, etc.), así como su planteamiento desde distintas perspectivas entre ellas la étnica y la de género. Esto por cuanto al ser un movimiento de ruptura, desaparecen las antiguas fronteras establecidas por la modernidad, que aparecen ahora difuminadas en nuevos tipos de escritura, con otras formas, categorías y contenidos” (Mauro, 2007: 60).

Lo anterior, además, incluido dentro de un marco ideológico / discursivo en el que, para De Toro, encontramos por una parte el pensamiento y saber posmodernos “... como se ha constituido a partir de los años 70 en la filosofía, sociología y ciencias culturales y literarias y por otra el pensamiento y saber postcoloniales como parte inherente del fenómeno postmoderno como se ha ido discutiendo en EEUU a base del post-estructuralismo a partir de los años 70, en el Commonwealth en el mismo período bajo un punto de vista histórico, y en los estudios latinoamericanos en particular en Latinoamérica y EEUU en las últimas dos décadas” (De toro, 1999: 34).

Pero antes de realizar una exposición de ideas y una serie de reflexiones en cuanto al posmodernismo literario latinoamericano, creo conveniente el establecer una definición de la modernidad, y el paso de ésta a la posmodernidad, en el continente hispanoamericano. Pratt en su artículo “La modernidad desde las Américas” lleva a cabo una serie de reflexiones interesantes en cuanto a este fenómeno, y ya desde el inicio del mismo establece un cierto “tono” que parece reflejar esa “incredulidad” de

que en dicho continente se pudiera vivir algo llamado “posmodernidad”:

Cuando el término «posmoderno» empezó a circular por el planeta en la década de 1980, dos reacciones, ambas irónicas, se escuchaban entre los colegas latinoamericanos. Una fue: “¡Carajo!, apenas vislumbramos la modernidad y ellos ya la dan por terminada”, y la otra: “Fragmentación, descentramiento, coexistencia de realidades inconmesurables. Si de eso se trata, nosotros siempre hemos sido posmodernos. Somos el modelo” (Pratt, 2000: 831).

Este par de citas, además de ser cómicas, resultan bastante reveladoras de lo que significó el planteamiento de la posmodernidad en Latinoamérica en el ámbito académico e intelectual y es que después de que Habermas “invitara” a la comunidad mundial de “pensadores” a percibir la modernidad como un “proyecto incompleto”, Pratt reflexiona cómo esta invitación causó una sensación general en Hispanoamérica de que también el entendimiento de “su” modernidad era “incompleto”. Para Pratt y otros autores, la llegada de una idea de posmodernidad lo que realmente causó en Latinoamérica fue una invitación a la reflexión y definición de la modernidad. De este modo, la autora explica cómo desde finales del siglo XX hasta los inicios del nuevo siglo, distintos hispanistas han estado analizando la modernidad desde una perspectiva más global y mucho más clara que en décadas anteriores. Así, menciona el libro “pionero” de Beatriz Sarlo, “Una modernidad periférica”, publicado en 1988, y después otros tantos, como “La encrucijada posmoderna”, también de 1988, del brasileño Schwarz. Ahora, lo importante en este artículo es lo que Pratt propone como el verdadero “objetivo” de los “intelectuales de hoy en día”: “... crear un análisis genuinamente *global y relacional* de la modernidad” (Pratt, 2000: 831). Este no es el objetivo central del presente trabajo; sin embargo, del posterior estudio que realiza Pratt de las reflexiones de algunos hispanistas en cuanto a la modernidad Latinoamérica, puedo extraer una serie de ideas y descripciones que permiten ver de forma más clara el marco moderno y posmoderno en el que se inscriben los textos que analizaré.

Pratt parte de la “desilusión” posterior al fallo de las promesas de desarrollo latinoamericano en los años 70. Un fenómeno que creo es aplicable a casi cada país de este continente. A esto hay que sumar “otras” promesas, menos tangibles, de una modernidad europea que en principio decía que algún día “todos” alcanzarán el

mismo punto de desarrollo y que "... las diferencias y desigualdades entre centro y periferia son efectos temporales y transitorios. Esta narrativa positivista y progresista permite sostener la universalidad de los valores y metas de la modernidad frente a las desigualdades que ésta produce: en algún momento, todos seremos plena e igualmente modernos" (Pratt, 2000: 832). Frente a esta "utopía" discursiva, se presenta una "realidad", ya que en los últimos veinte años, menciona Pratt, ese "*telos* de atraso-adelanto" se ha ido mostrando como una mera ficción, dejando ver con mayor crudeza la relación entre el "mundo atrasado" y el "mundo adelantado", fomentada por el sistema. Esto lleva a que la modernidad latinoamericana haya sido descrita a través de adjetivos del tipo: "truncada", "parcial", "incompleta", "fragmentada" (Pratt, 2000: 832). A esto hay que sumar un aspecto que no siempre es tomado en cuenta: el escritor o el intelectual latinoamericano no sólo ha de enfrentarse a tesis y paradigmas que no coinciden con su realidad, sino que además ha de enfrentarse a "modas" y "vocabularios" —aquí Pratt está citando a Schwarz— que llegan desde el extranjero, producidos en referencia a contextos sociales y culturales y a cuestiones epistemológicas foráneas. Aquí el discurso ya no es didáctico, sino que adquiere una cierta forma de poder por sobre los discursos oriundos. El escritor o el intelectual "tiene que" recibir y adaptar nociones que más de una vez están "fuera de lugar" de su "realidad":

Schwarz habla elocuentemente del costo síquico, humano y social de esta condición de receptividad impuesta que priva a las sociedades latinoamericanas de la oportunidad de crear formas de autoentendimiento auténticas, basadas en su propia realidad histórica. Él pone de relieve la autoalienación que resulta cuando el aceptar un diagnóstico de atraso y parcialidad es la cuota de admisión en un club en el cual la membresía es obligatoria. En la periferia, de acuerdo con Schwarz y otros, el precio de vivir en la modernidad ha sido el de vivir en la realidad de uno mismo en términos de carencia e insatisfacción, mientras la plenitud y la integridad son vistas como propiedad del centro (Pratt, 2000: 832-833).

Ahora, ¿tiene esto reflejo en la realidad textual de los textos literarios de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica? Esa es una de las tesis que aquí manejo y que más adelante exploraré. Por lo pronto, resulta primordial la reflexión que lleva a cabo Pratt en cuanto a cómo han vivido los pensadores hispanistas esta oposición entre

“centro” y “periferia”². Así, algunos conciben una “violencia epistemológica” del centro mientras que otros resaltan un determinado “privilegio epistemológico” de la periferia: “...un sitio privilegiado desde el cual es posible reflejar de vuelta al centro imágenes de sí mismo que el centro nunca podría generar, pero de las que le toca aprender mucho” (Pratt, 2000: 833). Entonces, el trabajo intelectual, desde la periferia, se encarga de “ironizar” e iluminar el centro. Este “poder” de la periferia ha sido descrito e identificado desde los años 70, según Pratt, ofreciendo alternativas empíricas y conceptuales al imaginario centrista de retraso y carencia. El resultado de esto: “... una rica y sugestiva literatura, a la cual los pensadores latinoamericanos han hecho aportes fundamentales” (Pratt, 2000: 833). En este punto, la autora plantea tres perspectivas de análisis en cuanto a las relaciones de la modernidad con el marco centro / periferia:

1. Una relación de “contradicción”, la cual parte de la idea de que la estructura de poder entre centro y periferia está en abierta contradicción con el proyecto emancipatorio y democratizante de la modernidad, lo que es: “la modernidad está en contradicción consigo misma”. Idea que se complementa con una cita del crítico poscolonial Homi Bhabha: “¿Qué es la modernidad en esas condiciones coloniales donde su imposición es en sí misma la negación de la libertad histórica, la autonomía cívica, y la elección ética de la autodeterminación?” (Pratt, 2000: 833). Según este autor, la historia de la periferia “genera” una narrativa alternativa a la emancipación, dentro de la cual la libertad y la capacidad de actuar, no son dadas por la modernidad, sino que “deben ser” ganadas al interior de ella. De este modo, la modernidad no es ya un proceso que otorgue libertad, sino un proceso que “pone en movimiento” ciertos conflictos y que se constituye a su vez por éstos (Pratt, 2000). Ahora, lo interesante en la labor analítica que aquí se llevará a cabo consistirá en determinar cómo se reflejan en las realidades textuales de los textos narrativos seleccionados estos “conflictos” y relaciones, mismos que se manifiestan de manera mucho más evidente en la novela moderna de la

² Es importante recordar que la dualidad “centro-periferia”, como modelo para describir las realidades políticas de los países tras la segunda guerra mundial, ha resultado bastante adecuada para describir desigualdades sociales y económicas, de manera “espacial”, por parte de los estudios latinoamericanos.

“Revolución” y en la llamada literatura “del campo”; pero que también pueden ser rastreados en textos “urbanos” de transición al posmodernismo y de carácter plenamente posmoderno.

2. Una relación de “complementariedad”, dentro de la cual el pensamiento moderno europeo genera “narrativas de difusión”, las cuales son esenciales para su “autoentendimiento” como centro y de manera paralela, el contenido específico de la difusión resulta “casi” irrelevante en el centro, ya que sus consecuencias no se viven allí. De manera “complementaria”, en la periferia “... la difusión se traduce en procesos de recepción, cuyos contenidos no son nada irrelevantes sino que constituyen la realidad misma” (Pratt, 2000: 833). En este punto, Pratt introduce un ejemplo bastante claro, al referirse al cómo los fenómenos de esclavitud africana y de emigración europea no aparecen como elementos constituyente de las narrativas de la modernidad: “Los campesinados emigrantes europeos —desplazados precisamente por la modernización— desaparecen de la historia europea en el momento en que suben al barco, mientras que los africanos, cuya labor produce la base material de la labor europea, no aparecen en absoluto. Pero en las Américas, ambos grupos son centrales, y la historia de nuestras modernidades no puede ser contada sin su actuar histórico ” (Pratt, 2000: 834). En este nivel, considero que una labor analítica pertinente, interesante y necesaria, sería aquella que se dedicara a rastrear aquellas narrativas “desaparecidas”, “evitadas” e “ignoradas” en los textos literarios hispanoamericanos, tanto modernos, de transición o posmodernos. Al mismo tiempo ¿dentro de la oposición centro/periferia, como un fenómeno reflejado en el mundo creado por la literatura, qué “narrativas” son “privilegiadas” o “sobrestimadas”? Esa es una labor de análisis discursivo muy rica.
3. Una relación de “diferenciación”, bajo la cual se establecen significados distintos a los términos que se relacionan con la modernidad, ya se trate de la periferia o del centro: “Si en el centro, por ejemplo, «progreso» tiene el sentido de «mejorar la condición humana» o «avanzar hacia una mayor plenitud», en la periferia adquiere el sentido muy diferente de «ponerse al día» o «alcanzar a reproducir lo que ya ha ocurrido en otro lado»” (Pratt, 2000:

834), aspecto altamente problemático que impone una crisis permanente de identidad. Pratt continúa argumentando que bajo la misma lógica en la metrópoli –centro—la “modernidad” y la “modernización” coinciden como dimensiones de un mismo proceso; pero en la periferia esa misma relación deja de ser “natural”, volviéndose problemática, lo que ha llevado a que muchos autores a considerar la “modernización” como algo radicalmente distinto a la “modernidad” (Pratt, 2000: 834). En resumidas cuentas, se trata de observar una “modernización”, o un intento de la misma, sin “modernidad”, y si nos concentramos en lo que Alain Touraine, citado por la misma Pratt aporta en este tema, la situación resultante es bastante grave: “Lo que está en juego, sostiene Touraine, es la manera en que cada formación social combine «la modernidad» con «una modernización»” (Pratt, 2000: 834), términos a los que Norbert Lechner agrega unos significados muy específicos: “racionalidad instrumental”, en el caso del primero y “autonomía” y “auto-determinación”, en el segundo. Así, en la mayoría de los países lo que se ha negado dentro de un proyecto general de “modernidad” sería la capacidad de “ser” por sí mismo y de tomar sus propias determinaciones.

Estas tres relaciones, pensadas para el periodo de la modernidad, se han venido reflejando, sin duda, de una manera u otra, dentro de los mundos ficcionales creados por la inmensa mayoría de autores latinoamericanos. Basta con pensar en todas las “contradicciones”, a veces irónicas y otras implícitas, que subyacen en los acontecimientos históricos y ficcionales de novelas o relatos que reflejan esa “modernidad” que para muchos –o los pobres o los “del campo”—nunca es ni libertad, ni autonomía cívica, ni auto-determinación. O ejemplos de “complementariedad” narrativa en las que un sinfín de autores han intentado “sacar” a la superficie o poner a la luz de toda una serie de narrativas –contraculturales—que bajo la “presión” moderna estadounidense o europea han sido deliberadamente ignoradas o borradas. Del mismo modo, en textos literarios posmodernos, se han llevado a cabo labores irónicas y de burla de las “narrativas” modernizantes europeas y estadounidenses. Y en cuanto a la “diferenciación”, narraciones que muestran, otra vez, a veces de forma dramática –en la modernidad misma—, y otras de forma irónica –en la posmodernidad—esa forma particular y contradictoria en la que se viven los procesos de modernización en esos polos “opuestos” ya mencionados: casa rica / casa

pobre; ciudad / campo; centro / periferia. Ahora, es importante recordar que hasta aquí seguimos situados en un “periodo moderno”. Como se verá, en “lo posmoderno” esos polos opuestos ya no serán siempre tan claros; sin embargo la preocupación por estas relaciones se mantiene y hasta se hace más explícita, creo.

Antes de pasar a lo que sería el paso de la modernidad —periférica— a la posmodernidad, creo importante reseñar dos condiciones formales que para Pratt determinan la trayectoria de la modernidad en América Latina. Por una parte está la “receptividad impuesta”, algo así como un “recibir” sin “dar”, el ser el “polo receptor” de una “relación asimétrica” (Pratt, 2000: 834). Un ejemplo muy clarificador es dado por Pratt: “El Macondo de García Márquez se lee a menudo como un intento de captar esa dinámica. En Macondo, las cosas, la gente, los libros y las ideas llegan siempre de afuera de manera inexplicable, imprevisible, pero continua” (Pratt, 2000: 834). Por otra parte, encontramos lo que Pratt llama la “co-presencia del yo y sus otros”, la cual se refiere al hecho de que, a diferencia de Europa, en Latinoamérica, y mediante el mundo excolonial, el “yo” moderno (o modernizante) “... comparte el espacio social y nacional con los que la modernidad define como sus «otros», grupos sociales formados por otras trayectorias históricas: pueblos indígenas, campesinados o ex-esclavos, cualquier grupo que viva a base de la subsistencia” (Pratt, 2000: 834). En esa “heterogeneidad” latinoamericana el “yo” moderno no sólo co-existe con sus “otros”, sino que “convive” con ellos. Ni que decir que la narrativa latinoamericana y mexicana cuenta con variados ejemplos de esta problemática, a la par que funcional, “convivencia”. Ahora ¿qué pasa con estos modernismos periféricos con la llegada de una posmodernidad? Esto sin duda lo veremos en el análisis textual y extra-textual de los textos escogidos. Por ahora me centraré en algunas reflexiones, definiciones e ideas de lo que podría ser una “literatura del posmodernismo latinoamericano”.

En el cuarto volumen de su *Historia de la literatura hispanoamericana*, José Miguel Oviedo expone la difusión del término “post-boom” para catalogar la narrativa producida tras la década de los 60. Esto bajo lo que podría verse como un binomio modernismo / posmodernismo que señala la transición estética a comienzos del siglo XX. Para él, la posmodernidad, en cambio, es un término “anglo europeo” que define el fin de la “*modernity*”, equivalente a “nuestra” “vanguardia”. También

entra dentro de su definición todo “aquello” posterior a la expansión económica y cultural del mundo postindustrial que contribuiría al “colapso” de los sistemas comunistas, mencionando que ni el proceso de “nuestra” vanguardia, ni de lo que podría considerarse como “nuestro” desarrollo económico y social coinciden cabalmente con los parámetros originales, mostrándose, más bien, como “una serie de relativas excepciones al modo original” (Oviedo, 2004: 233). Aún así, reconoce que muchas de las características —mismas que yo además nombraría como “procedimientos”—que generalmente se adscriben al espíritu “posmoderno”, aparecen en las expresiones literarias de “este” tiempo: “... escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, anti-realismo, visión apocalíptica de la historia, gusto por las formas paródicas y auto-reflexivas, tendencia al caos, desconfianza en el lenguaje como creación de sentido, etc.” (Oviedo, 2004: 233), tal vez sin quererlo, este autor está otorgando una buena definición de lo que podría ser ese “posmodernismo” literario. Esto hace que Oviedo acepte que el término “posmodernidad” puede ser utilizado, a pesar de venir de la teoría cultural europea (¿en una relación de “receptividad impuesta”?), y aplicarlo a “nuestra” literatura, “... pero concientes de que es un mero instrumento de aproximación, que no explica plenamente todo lo que está pasando en nuestra cultura y organización social: algunos han propuesto que hablemos de «postmodernidad periférica», con sus propios problemas y perspectivas” Oviedo, 2004: 234). Y es que, para Oviedo, se trata de una cuestión de “actitud” en los autores y del “contexto” cultural en el que se insertan —visión que en gran medida comparto—. Él, en este “marco” teórico y dentro de las distintas teorías críticas lingüísticas y literarias que intervienen, destaca a Umberto Eco y su noción de “Obra abierta” (1962) y la “Literature of exhaustion” de John Barth, retomada después por John Stark y aplicada a Borges, Nabokov y al propio Barth. (Oviedo, 2004: 234), siendo este último particularmente interesante por situarse tanto en la esfera de la creación como de la crítica y la teoría (aunque de manera bastante poco académica).

Otro aspecto que para Oviedo interviene dentro de lo que podría definirse como una “lectura posmoderna” de la literatura latinoamericana del “post-boom” es la noción de la obra literaria como “producto de mercado”, además, una determinada “ambivalencia moral” y la “voluntaria intrascendencia” estética. Para este autor, la primera es tal vez una consecuencia de un periodo que asistió a un “colapso de las

ideologías” que acompañaron el surgimiento de las vanguardias, la segunda es el resultado de un consecuente reemplazo por el vertiginoso vacío dejado por el “esfuerzo utópico” que animaba la creación artística concebida como reacción contra la banalización y el pragmatismo de la vida humana (Oviedo, 2004: 234). Aunque este autor no es precisamente profundo y explicativo a la hora de abordar estos términos, continúa otorgando pistas interesantes relacionadas con realidades practicadas en los textos literarios de la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica: la práctica –deliberada o no, se verá—de una “ambivalencia moral” y la consciente y deliberada práctica de una “estética” que no desea trascender. Esta última es sin duda mucho más polémica y ¿es realmente un recurso, un procedimiento del posmodernismo? Es posible que Oviedo se refiera a lo que Mauro expone citando a Welmer: se define un “nuevo realismo” –defendido por otros autores, como Joan Oleza— o subjetivismo en la literatura, en la que sin embargo, se conserva una lógica interna. Así, el escritor se sitúa en la misma posición que el filósofo y el texto que escribe no está gobernado por algo ya existente y tampoco puede ser juzgado con categorías válidas hasta ese momento. Tales reglas son más bien las que el texto busca, así, los escritores trabajan –aparentemente—sin reglas. Esto es lo que niega las categorías o reglas establecidas por el movimiento anterior (Mauro, 2007: 60).

Siguiendo con reflexiones dirigidas a la idea de un posmodernismo literario latinoamericano, y aunque se refiere a transformaciones temáticas y discursivas en la novela de la segunda mitad del siglo XX, y específicamente a las obras del “post-boom”, en la siguiente cita se pueden ver aspectos que en el relato también se cumplen:

En lo referente al tema, se pasa del concepto de «ficción» como reinterpretación de la historia nacional y continental, tópico característico de la novela del "Boom" (i.e. *Cien años de Soledad*), al concepto de «ficción» como metaforización de una microhistoria local y psico-social relativa a un grupo reducido de personajes, a menudo, marginales. Es decir, temáticamente, se pasa de la narración de un «ethos» histórico, colectivo, continental y nacional a la narración de un «pathos» intrahistórico, individual, urbano y hasta doméstico” (González, 1999: 4).

Este autor también reflexiona acerca de un hecho que se relaciona directamente con aquel binomio centro / periferia que antes se ha visto y que en la literatura del

posmodernismo –o de transición--, este es:

El hecho sociohistórico adicional que tendrá importantes repercusiones en la configuración de la novelística latinoamericana de los últimos treinta años, es la intensa migración masiva del campo a las ciudades dentro de cada país y la emigración-inmigración de trabajadores latinoamericanos a las zonas rurales y urbanas de los Estados Unidos. El hecho socioeconómico de la emigración y la consecuente hibridación sociocultural que ésta produce en la vida psíquica y social de los inmigrantes, se manifiesta literariamente tanto en la marcada presencia de los espacios novelísticos de la ciudad y de las zonas de frontera como en el recurrente lenguaje urbano empleado en las novelas contemporáneas”. (González-Ortega, 1999).

Estos procesos de “emigración-inmigración”, ocurridos a fines del siglo XX en Latinoamérica, se relacionan, en la década de los sesenta, con el auge de la cultura popular urbana (el rock y el arte pop, por ejemplo), y en la década de los setenta con la aparición de la sociedad de consumo (hay que recordar a Jameson). En la década de los ochenta, además, se relacionan con la internacionalización de la economía y de los medios de comunicación masiva que influyeron directamente en las actitudes de consumo cultural y comercial. Ahora más, según este autor, en la década de los noventa, se relacionan con la llegada y el creciente establecimiento en las grandes ciudades latinoamericanas de la realidad virtual y de la nueva era de la información cibernética (González, 1999: 3). Aspectos que, aunque resultan generalistas, es evidente que se manifiestan en la textualidad, ya sea como temas, como contextos o como meros procedimientos de “situar” el texto literario en un periodo determinado.

Carlos García-Bedoya, por su parte, y volviendo a partir de la generalidad –esa necesidad de cada autor de volver a apoderarse de un término que no termina por fraguar—opta por el nombre *Postmodernism*, ya que considera que éste despeja algunas ambigüedades nominalistas, dentro del complejo debate “modernidad / posmodernidad”. Siendo para él la finalidad principal el definir un “nuevo código literario” que en el campo de la narrativa puede ubicarse dentro de la etiqueta *Postmodernism*, y que se aparta del paradigma del *modernism*. Para igualar estos términos, el autor propone “vanguardia” y “posvanguardia”. Todo esto, en Latinoamérica, dentro de la que se conoce como “posboom”.

Este autor parte de la problemática para “aprehender lo posmoderno”, ya que es un fenómeno que se encuentra aún muy cercano a “nosotros”, de hecho, nos encontramos aún inmersos en él. Dentro de la discusión internacional acerca de la “narrativa posmoderna” –lo que yo llamo “literatura del posmodernismo, como práctica artística, cultural y discursiva—, García-Bedoya habla de la falta de consenso que se da entre los diferentes críticos en cuanto al nacimiento / inicio de una “narrativa posmodernista” –o de un “narrador” del posmodernismo: categoría, acaso, más complicada pero interesante, ya que sitúa la condición posmoderna intratextualmente—. Menciona, además, el hecho de que para muchos críticos Borges sea el “candidato” para el título de “fundador” del posmodernismo narrativo latinoamericano, e incluso internacional –otros candidatos: Robbe-Grillet, Nabokov, Beckett y la *Nouveau Roman* francesa—. En este punto introduce un comentario interesante, y en referencia a otro de los autores aquí citados: “Alfonso de Toro, por ejemplo, considera *Rayuela* y *Yo el Supremo* como paradigmas de la narrativa posmoderna. Desde nuestro punto de vista, estas novelas, y los autores antes mencionados, son más bien representantes del *Modernism* o Vanguardismo” (García-Bedoya, 1993: 7). A lo que agrega que dichos críticos “se mueven” dentro de paradigmas que conciben el posmodernismo más como continuidad que como ruptura con el modernismo.

Ahora se le presenta otro problema: la dificultad de distinguir a los narradores vanguardistas y postvanguardistas. Para esto dice que es verdad que resulta difícil distinguir entre los “epígonos” del “vanguardismo” y los que encabezan la corriente “posvanguardista”, “... entre otras razones porque con frecuencia los mismos autores se desplazan de la una a la otra, e incluso en una misma obra no es inusual apreciar la coexistencia de rasgos propios de lenguajes narrativos supuestamente excluyentes”, aspecto importantísimo para esa idea de que la práctica de un posmodernismo literario es una forma de “combinación” de recursos tanto modernos como clásicos –y en este caso tanto vanguardistas como posvanguardistas—. Esto, además, “... sirve para recordarnos una vez más que en el campo del arte las fronteras son poco claras, y que las clasificaciones, periodizaciones, escuelas, corrientes o secuencias no son más que instrumentos que tienen por finalidad ayudarnos a entender y a reflexionar sobre fenómenos concretos”. (García-Bedoya, 1993: 8).

Más allá de reflexiones en cuanto al uso de los términos, García-Bedoya, cita a Barth para tratar la idea de que existe una “narrativa posmoderna” que se presenta como un “nuevo lenguaje narrativo”. La pregunta es: ¿Qué trae de nuevo la posvanguardia?: “Un programa adecuado para la narrativa posmodernista [posvanguardista], creo, es la síntesis o superación de estas antítesis, que cabe sumarizar como modos de escritura premodernista [prevanguardista] y modernista [vanguardista]. Mi autor posmodernista [posvanguardista] ideal ni meramente repudia ni meramente imita, ya sea a sus padres modernistas [vanguardistas] del siglo XX, ya sea a sus abuelos premodernistas [prevanguardistas] del siglo XIX. (Barth, 1979)”. (García-Bedoya, 1993: 9). Como puede verse nuevamente encontramos la idea de un “posmodernismo” que se constituye como yuxtaposición de elementos clásicos (realistas) y modernos (vanguardistas). Esta noción del posmodernismo como síntesis de lo clásico y lo moderno podremos verla aterrizada en las aportaciones de Lauro Zavala dedicadas al estudio del relato. Siguiendo con García-Bedoya, se puede ver que bajo estas apreciaciones, se establece un “juego” de relaciones, ya que si el vanguardismo establece una relación de “ruptura y continuidad” con el realismo decimonónico, algo parecido sucede entre el posvanguardismo y el vanguardismo, ahí la noción de síntesis, así:

Sostenemos que el rumbo general del Posvanguardismo implica una reivindicación de ciertos rasgos del código narrativo realista, sin por ello abandonar algunas de las conquistas vanguardistas. En otras palabras: el rescate de aportes realistas se hace sobre la base de la crítica vanguardista a éste. La linealidad, el narrador omnisciente ya no pueden ser entendidos como la opción natural para contar racionalmente una historia, sino como opciones seleccionadas entre otras posibles e igualmente válidas”. (García-Bedoya, 1993: 9).

Ahora bien, veamos lo que García-Bedoya considera “rasgos” de la “opción narrativa posvanguardista” cuando el autor “escoge” entre las opciones del realismo y la vanguardia. El primer rasgo es la “legibilidad”, como un tipo de renuncia al experimentalismo “exacerbado” y comprendido “casi como un fin en sí mismo” y que caracterizó a los autores más “duros” del vanguardismo. Esta búsqueda de la “legibilidad” establece, según Barth, una nueva “comunicación literaria con el público”. La “lógica” posvanguardista ya no es la de experimentar, sino la de “contar”, así, se da una “renuncia” a procedimientos vanguardistas, pero no del todo.

Aquí la trama vuelve a tener relevancia, otorgándose, en ocasiones, cierto privilegio a la “linealidad narrativa”. Sin embargo, esto no parece ser un elemento característico, ya que muchos autores claramente “posmodernos” continúan situándose dentro de los límites de una narración experimental en cuanto a la estructura, no siempre lineal y no apoyada, de inicio, en la trama en sí.

Un segundo rasgo o característica que García-Bedoya identifica es la “actitud” de la narrativa posmoderna ante la “cultura de masas”, en contraposición con la actitud vanguardista que “... fiel a un elitismo contestatario del sistema y a un permanente afán de demolición de estereotipos y procedimientos literarios automatizados, relegaba tales manifestaciones al infierno de la subcultura” (García-Bedoya, 1993: 10). Entonces, para este autor, el posvanguardismo narrativo establece un diálogo con la cultura de masas, incorporando sus códigos en los propios textos, y no como un objeto de parodia, sino como un constructo cultural destacado de la época. Esta idea se relaciona directamente con la idea del “pastiche” propuesta por Jameson, misma que desarrollaré más adelante, relacionada además con la manera en la que estos autores “incorporan” y “usan” los elementos de la cultura popular. El mismo García-Bedoya lo cita:

Un rasgo fundamental de todos los posmodernismos [posvanguardismos] enumerados arriba: concretamente, la difuminación en ellos de la antigua (esencialmente alto-modernista) frontera entre la alta cultura y la así llamada cultura de masas o comercial, y la emergencia de nuevas clases de textos imbuidos de las formas, categorías y contenidos de esa misma industria cultural tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno ... materiales que ellos ya no simplemente “citan” como lo habría hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia (García-Bedoya: 1993: 10-11).

Esta idea lleva a García-Bedoya a concentrarse en “dos caminos” por los que avanza la narrativa posvanguardista: El “resurgimiento” de la novela histórica (del cual “El general en su laberinto” de García Márquez es un claro ejemplo) y la incorporación de algunos aspectos de la llamada literatura de masas o “para-literatura”, dentro de los que destaca el “componente melodramático” y algunos otros como “lo policial” o ciertos recursos de la “ciencia ficción”. Es importante agregar que en ese “retorno de la trama”, en la nueva novela histórica, se da con un cierto distanciamiento irónico frente al discurso histórico mismo. Un ejemplo claro sería “El nombre de la rosa” de

U. Eco: “Tenemos aquí un ejemplo paradigmático de novela posvanguardista: reivindica el placer de relatar, incorpora en su textura los códigos de la cultura de masas (es también una novela policial), enlaza con la tradición decimonónica, sin renunciar a las conquistas del vanguardismo (a pesar de su aparente priorización de la trama, es una obra abierta a multiplicidad de lecturas, desde las más superficiales a las más profundas, todas ellas legítimas).

Llegados a este punto, el autor introduce la propuesta de John Barth de “seleccionar” a García Márquez como representante arquetípico de la narrativa del posmodernismo. Argumentando que, indudablemente, esta elección se apoya en la importancia del “contar” en *Cien años de soledad* y en la vasta recepción de la obra, a pesar de que dicha obra presente una gran variedad de recursos y elementos “vanguardistas”. Aún así, creo también que es un buen ejemplo para ilustrar aquello de la “yuxtaposición” de elementos vanguardista –aún dominante–y “posvanguardista”, para decirlo en términos de García-Bedoya.

Como un pequeño apunte, sobre el término “posboom”, García-Bedoya explica el cómo resulta ser un término de “implicancias” puramente cronológicas, un útil “cajón de sastre” para designar la producción narrativa hispanoamericana posterior al “boom”. Es decir, estamos hablando de “una categoría de tipo nominalista”. Aún así, este autor decide situar el “posboom” entre 1960 y 1975, y para mostrar ese carácter posmoderno que es la utilización de recursos y prácticas tanto del modernismo como del clasismo literarios, establece el ejemplo de “Palinuro de México”, una novela claramente “vanguardista” –de la cual yo diría que es más bien posmoderna--y a continuación se decide a presentar ejemplos de obras que podrían considerarse de “posvanguardia”. Sin profundizar demasiado, menciona que los caminos por los que se procesa la renovación narrativa en Hispanoamérica son los mismos que ha detectado en general en la literatura occidental, evitando los antes mencionados temas conflictivos acerca de la modernidad hispanoamericana. Ahora bien, para comenzar con los ejemplos de prácticas “posvanguardistas”, inicia mencionando el cómo la “**opción del diálogo con la cultura de masas**” parece ser la más extendida, evidente y característica, poniendo a Manuel Puig como ejemplo más representativo. Para el otro “rasgo” destacado, el “código del posvanguardismo” que se podría nombrar: “**Incorporación de la cultura de masas**”, propone al Vargas

Llosa de “La tía Julia y el escribidor”: “En efecto, no sólo está tematizada mediante la figura del escritor y su consagración al melodrama popular, sino incorporada al texto con los desmesurados productos de su imaginación, cargados de sentimentalismo exacerbado y de sensacionalismo en el mejor estilo del periodismo amarillo”. Un aspecto más, que ya no desarrolla es el de **“la lógica telenovelesca del sentimentalismo”**.

En cuanto a las reflexiones que se desprenden de la “Novela histórica” del posvanguardismo latinoamericano, encuentro una que me parece muy reveladora y que describe un tipo de “recurso” posmoderno más allá de los límites de este subgénero: “«La guerra del fin del mundo» es sin duda el exponente más relevante en América Latina de esa opción por la novela histórica. Sabiamente estructurada en su arquitectura narrativa, y alcanzando cimas inusuales de intensidad épica, el texto incorpora mecanismos distanciadores y procedimientos de reticencia muy característicos de su opción posvanguardista” (García-Bedoya, 1993: 16). Estos “mecanismos distanciadores”, estos “mecanismo de reticencia” encontrados por el autor me parece que aparecen como un determinado tipo de uso discursivo, en cuanto a la manera en la que se presenta la “voz autenticadora” de los hechos y acontecimientos narrativos. Un último “recurso”, muy interesante, además, es lo que García-Bedoya llama el uso del **“remake”**, siendo para él un ejemplo destacado *El general en su laberinto*, de García Márquez.

2. Fredric Jameson: De la parodia al pastiche.

Dentro de las sociedades occidentales fue en la estadounidense en la que más rápidamente, y de forma más generalizada, aunque conflictiva, comenzó a practicarse, nombrarse, identificarse, discutirse y estudiarse una forma específica de literatura del “posmodernismo”. Y dentro de ese campo “reciente” y “novedoso”, en la década de los años ochenta, Fredric Jameson fue uno de los primeros teóricos que se abocó al estudio de las particularidades de esta “posible” clase de obras. Dentro del ya citado artículo “Posmodernismo y sociedad de consumo”, este autor menciona su particular interés por describir dos rasgos destacados de la experiencia posmodernista en el espacio y el tiempo de las obras (no sólo literarias, como se verá): el **pastiche** y la **esquizofrenia**. Tras la lectura de este brillante texto, creo que el “pastiche”, visto como una práctica discursiva y estilística, puede ser también rastreado en el posmodernismo latinoamericano y mexicano, por ello a continuación llevo a cabo un comentario de las propuestas de Jameson en cuanto a estos “fenómenos” posvanguardistas.

El pastiche es un término que de manera general, y en literatura, se utiliza para designar una imitación intencionada de algún recurso, estilo de un autor determinado o de un periodo, escuela o corriente literaria específica. Esta imitación deliberada posee finalidades de parodia o de sátira. Como recurso, el pastiche adquiere la forma de un plagio más o menos lícito ya que posee como finalidad la creación de una obra “nueva”. En este sentido, el pastiche sería la forma más abrupta y directa de la intertextualidad; sin embargo, para Jameson, en el posmodernismo, esta práctica adquiere un carácter importante, así como determinadas características distintivas.

Jameson inicia diciendo que existe una tendencia a confundirlo con el fenómeno verbal llamado “parodia” porque ambos recurren a la imitación “... o, mejor aún, a la mímica de otros estilos y en particular de los amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos” (Jameson, 1983: 168). Ni que decir que tanto en la literatura de tradición clásica como en la del *Modernism* existen numerosos ejemplos de parodia, siendo las más comunes y aceptadas aquellas que parten de la “mímica” de determinados estilos únicos en la configuración y producción de un autor dado. Ahora, este fenómeno se intensifica en las formas tardías del *Modernism* ya que

cada autor puede y “debe” ser “definido” a partir de su estilo único:

... pensemos en la larga frase faulkeriana o en la característica imagería natural de D. H. Lawrence; en la peculiar manera de Wallace Stevens de usar abstracciones; pensemos también en los amaneramientos de los filósofos, de Heidegger por ejemplo, o de Sartre; en los estilos musicales de Mahler o Prokofiev. Todos estos estilos, por diferentes que sean entre sí, tienen un punto de comparación: cada uno de ellos es absolutamente inequívoco; una vez se le conoce, ya no es probable que se le confunda con otro (Jameson, 1983).

Y para “contextualizar” en lo que aquí nos preocupa: el “relato mexicano”, yo hablaría de la necesidad “cosmogónica” de Fuentes a través de una constante “reescritura” de la historia de “lo mexicano”; de la “soledad”, el “aislamiento” y el “escepticismo” que conforman la “existencia” de los personajes en los cuentos modernos del primer García Ponce; la visión “trágica” y “dramática” de las vidas predestinadas a la pobreza y la incertidumbre en todo relato (clásico o moderno) que tenga como “marco temático” el mundo rural y la Revolución Mexicana, etc.

De este modo, la parodia moderna se aprovecha del “carácter único” de un determinado estilo, se apodera, además, de sus “idiosincrasias” y “excentricidades” para producir un nuevo original que se “burla” del anterior, pudiendo hacerse con benevolencia, con simpatía o con malicia. De cualquier forma, la parodia, como práctica moderna, tiene la clara finalidad e intencionalidad discursiva de “poner en ridículo” al objeto textual que imita y recrea; de igual forma a la “... naturaleza privada de esos amaneramientos estilísticos, sus excesos y su excentricidad con respecto a la manera en que la gente normalmente habla o escribe” (Jameson, 1983: 169), de ahí a que este autor mencione que en “algún lugar detrás” de la parodia queda una cierta sensación de “norma”, de “ley” bajo la cual no resulta “adecuado” burlarse de los grandes modernistas.

Ahora bien, para Jameson, la enorme fragmentación e individualización que sufrió la literatura moderna, “... --su explosión en una multitud de estilos y amaneramientos privados— prefigura unas tendencias más profundas y generales en el conjunto de la vida social” (Jameson, 1983: 169). Sin embargo, el ser posmoderno ya no “cree” en un lenguaje “normal”, en un discurso “ordinario” proveniente de la norma lingüística, ¿por qué? Pues es que tanto el arte moderno como las literaturas

del *Modernism* anticiparon un cierto tipo de “avance” cultural hacia ese punto en el que la sociedad se ha fragmentado de tal manera que cada grupo ha llegado a hablar con un “... curioso lenguaje privado, cada profesión ha desarrollado su propio código de ideología o modo de hablar particular, y finalmente cada individuo ha llegado a ser una especie de isla lingüística, separada de todas las demás” (Jameson, 1983:169), y ahí, en ese punto de fragmentación y separación —probablemente aún dentro de los límites de una misma lengua, de una misma “nación”—la posibilidad de cualquier tipo de norma estilística o lingüística con la que se pudieran ridiculizar los lenguajes privados y los estilos idiosincráticos desvanecería en una impresionante heterogeneidad y diversidad estilística. Según Jameson, aquí es donde la parodia se hace imposible y lo que queda es el pastiche:

El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo *normal* en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor... (Jameson, 1983).

En este punto Jameson justifica esta interesante propuesta haciendo ver que el llamado *Modernism* clásico es algo del pasado y hay un posmodernismo que ha venido a ocupar su lugar, introduciendo un nuevo componente: la “muerte del sujeto” —o lo que es lo mismo: el fin del individualismo—. Como ya lo había dicho antes, los grandes modernismos se basan, en un sentido muy amplio, en la creación de estilos personales, únicos, individuales y reconocibles, lo cual expresa que “... la estética modernista está de algún modo vinculada orgánicamente a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una sola personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única del mundo y forje su estilo único, inconfundible” (Jameson, 1983: 170); sin embargo, en el “ahora” (la década de los 80); pero, creo, y de manera ciertamente amplificadas, hasta nuestros días:

... desde distintas perspectivas, los teóricos sociales, los psicoanalistas e incluso los lingüistas, por no hablar de aquellos de nosotros que trabajamos en el área de la cultura y el cambio cultural y formal, exploramos todos la noción de que esa clase de individualismo e identidad personal es una cosa del pasado; que el antiguo individualismo o sujeto individualista ha «muerto»; y que incluso podríamos describir el concepto

del individuo único y la base teórica del individuo como ideológicos (Jameson, 1983: 170).

En este punto Jameson introduce dos posturas relacionadas con este fenómeno. La primera, acaso más comedida, establece que en otro tiempo, el de la “era clásica del capitalismo”, con el surgimiento e institucionalización de la familia nuclear y la llegada de la burguesía como base social hegemónica, se planteó, existió y hasta se normalizó la existencia de sujetos individuales y del individualismo como una práctica social, cultural, económica y artística; pero, con la llegada del capitalismo de las grandes empresas, del llamado “hombre organizativo” de los sistemas burocráticos estatales y comerciales, el individuo burgués ya no existe, ni es capaz de hacerlo. Una segunda postura, mucho más radical —y postestructuralista—, establece que el sujeto burgués no sólo es “cosa del pasado, sino que también es un mito. En primer lugar, *nunca* ha existido realmente; jamás ha habido sujetos autónomos de ese tipo. Más bien se trata de una mera mistificación filosófica y cultural que trataba de disuadir a la gente de que «tenían» sujetos individuales y poseían esa identidad personal única” (Jameson, 1983: 171).

Más allá de la discusión teórica y filosófica que plantean estas dos posturas, creo que la importancia de este fenómeno radica en el cuestionamiento del “yo” individual en los tiempos que corren, así como la manifestación de esta realidad en las obras de arte y las literaturas. Creo que muchas variantes de este “conflicto” se pueden rastrear en los temas y discursos de muchas obras de la segunda mitad del siglo XX; reflexiones, ideas, mensajes del tipo: “sólo creo que en lo que yo soy”, “me han hecho creer que soy un individuo”, “descubro que no soy único”, etc. ¿Hasta dónde es una preocupación del posmodernismo la pérdida de este individuo? ¿Es un tema del posmodernismo literario este conflicto? ¿Y el de la negación del “yo” burgués, ese que pudo no haber existido nunca? Sin lugar a dudas, una lectura “dirigida” por estas cuestiones de los textos que he seleccionado posee ya una rica intencionalidad interpretativa.

Volviendo a las reflexiones acerca del pastiche, Jameson cree que lo que debe retenerse es lo que éste tiene de “dilema estético”: “porque si la experiencia y la ideología del yo único... que informaron la práctica estilística del modernismo clásico, está terminada y agotada, entonces ya no está claro lo que se supone que

hacen los artistas y escritores del presente periodo. Lo que está claro es que los antiguos modelos –Picasso, Proust, T.S. Eliot—ya no funcionan (o son positivamente perjudiciales), puesto que nadie tiene ya esa clase de mundo y estilos únicos, privados, que expresar” (Jameson, 1983: 171). A esta terrible, y más o menos fatalista realidad descrita, hay que agregar otra: los artistas y escritores del posmodernismo ya no pueden crear nuevos mundos posibles; ya no pueden inaugurar estilos porque sólo un número limitado de combinaciones es posible, por eso recurren al pastiche:

... todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista [igualación de términos que resulta interesante] va a ser arte de una nueva manera; aún más, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.

De este modo, ¿podría ser que esta falta de un mundo único, privado –maravilloso y poetizado, en muchos sentidos—, del sujeto artístico del *Modernism* clásico se presente como uno de los elementos fatídicos, trágicos y dramáticos en la literatura del posmodernismo? Creo que existe una gran diferencia entre los “héroes” planteados por Fuentes en sus novelas modernas, por ejemplo, y aquellos “héroes destronados” de las ficciones posteriores a los años 1970. El sujeto posmoderno ya no posee esa individualidad heroica, mítica, literaria y una cierta fascinación por “lo retro”, por el pastiche, por la imitación de estilos muertos se presenta como una intencionalidad artística de primer orden. Yo imito, pero no ya con la finalidad de la burla, de la risa. Imito con seriedad, con la triste certeza de que ya no hay posibilidades nuevas de creación y de que está ya todo narrado; además, no existe más la posibilidad de crear un estilo único. Así, imito con solemnidad, con nostalgia. Aquí lo posmoderno no es ni “superación”, ni “hartazgo” de lo moderno, es un cierto tipo de “homenaje”, pero sin grandilocuencias.

Los ejemplos que Jameson incluye en este punto, para ejemplificar la práctica del pastiche dentro del posmodernismo de la segunda mitad del siglo XX, resultan bastante ilustrativos. Como antecedente, menciona el cómo este “uso” del pastiche se encuentra más bien inmerso en prácticas de la cultura de masas (o popular) –hay que recordar que uno de los aspectos teóricos de este periodo es que se borran los límites

entre la llamada alta cultura y la de masas—. Así, un uso claro de este recurso se presenta en lo que se conoce a grandes rasgos como la “moda retro”. En este nivel, apunta el autor, la película *American Graffiti* (1973) de George Lucas es un claro ejemplo, ya que “... trató de captar de nuevo toda la atmósfera y las peculiaridades estilísticas de Estados Unidos en los años 1950, los Estados Unidos de la era de Eisenhower”. De modo similar, *Chinatown* de Polanski (1974) con respecto a los años treinta y otras más; pero, “... ¿por qué llamarlas pastiche? ¿No son más bien obras del género más tradicional conocido como cine histórico?” (Jameson, 1983: 172). La respuesta a esto se encuentra en una imitación que busca satisfacer anhelos y deseos de volver de nuevo a aquellas épocas y experimentar sus “viejos artefactos estéticos”. En este nivel, muy cercano al *bestseller*, están los “pastiches” de Isabel Allende que buscan crear un mundo de haciendas mágicas y “cacicazgos” melodramáticos eternos, como si Latinoamérica se hubiera quedado *estancada* por siempre en la primera mitad del siglo XX. Ahora, la exageración de este recurso se da cuando las películas –o historias literarias—son “ambientadas” en el tiempo “actual”, pero que mediante préstamos evidentes de aspectos estéticos –los títulos de crédito, los carteles, la moda-, citas a personajes anteriores –las múltiples reinenciones del caballero estereotípico de un Clark Gable, por ejemplo—, o plagios alusivos de tramas que en otro tiempo resultaron paradigmáticas (policíacas, detectivescas), recrean un tiempo anterior, lo “resucitan”, por así decirlo. En esta clase de relatos todo “conspira” para hacer desaparecer las referencias a la contemporaneidad y así crear “... un relato ambientado en algún pasado nostálgico indefinible, digamos unos años 1930 eternos, más allá de la historia” (Jameson, 1983: 172). Las reflexiones que Jameson desprende de este fenómeno –que además sigue siendo ampliamente utilizado en el cine, la paraliteratura y cierta literatura contemporánea— de narración posmoderno resultan muy interesantes en un nivel interpretativo:

... como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual. Pero si esto es así, es una terrible acusación del mismo capitalismo de consumo, o por lo menos un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que se ha vuelto incapaz de enfrentarse al tiempo y la historia (Jameson, 1983: 174-175).

En el caso de obras literarias, puedo mencionar el género posmoderno

latinoamericano que se ha dado en llamar “nueva novela histórica”, en cuyo realidad textual, además, confluyen los aspectos propios de la historia colonial y postcolonial, de los conflictos étnicos, raciales, sociales, religiosos, etc. que en el hacer posmoderno volvieron a ser retomados por estos novelistas encargados de “reconstruir” el discurso histórico de sus países. Jameson, por su parte, habla de un cierto tipo de novelas históricas que lo son sólo en apariencia, como *Ragtime* de E.L. Doctorow, con su atmósfera de principios de siglo pero que no resulta ser estrictamente histórica: “... no representan nuestro pasado histórico tanto como representan nuestras ideas o estereotipos culturales acerca del pasado” (Jameson, 1983: 175). Según Jameson, este sujeto –perdido otra vez, confundido—, ya no puede mirar la realidad, buscar el referente y lo que queda en él es un “realismo” que surge de la “conmoción”, de un intentar reconstruir el pasado histórico “... a través de nuestras propias imágenes pop y estereotipos acerca del pasado, el cual permanece para siempre fuera de nuestro alcance” (Jameson, 1983: 175); y sin embargo, es necesario, imperante, volver “recuperarlo”, volver a hacerlo vivir en el presente. Creo que ejemplos claros de este tipo los podemos encontrar en novelas como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende. Pero, ¿en el género relato, no se dan estos procedimientos en relación a códigos literarios anteriores, como los de ese “costumbrismo” que en algún momento intentó “construir” una identidad simbólica mexicana afincada en “sus” castas sociales?

Dentro de la metodología crítica y analítica que propondré más adelante, muchos de los recursos irán destinados a identificar los rasgos, huellas y formas de pastiche posmoderno. Además, esa muerte del sujeto, y ese agotamiento temático y estilístico también serán rastreados e interpretados.

Dejando atrás el pastiche, Jameson lleva a cabo una honda y profunda explicación de lo que él considera otro recurso –o práctica—muy característica del posmodernismo, la “esquizofrenia”. Esta práctica la define como un concepto “prestado” del estructuralismo de Lacan en el que al igual que el enfermo mental, el autor posmoderno “aísla” los signos lingüísticos de sus referentes –del pasado como un aspecto del lenguaje—y éstos al ser “extraídos” y separados de la cadena –sintagmática y paradigmática; pero también pragmática y diacrónica—de significación, adquieren un sentido único, mucho más poderoso y un carácter de

fragmentación de “presente perpetuo”. Aunque resulta interesantísimo el análisis de este fenómeno, los ejemplos que Jameson busca para ejemplificar este recurso están más orientados a la poesía y a la música, por lo cual no me detendré a explicarlo; sin embargo, para cerrar lo relativo a las aportaciones e ideas de este autor, me gustaría comentar algunas de las reflexiones finales del artículo con el que he venido trabajando.

Jameson expresa que los dos aspectos del posmodernismo que ha resaltado —el del pastiche, relacionado con el “espacio” en una transformación de la realidad en imágenes, y el de la “esquizofrenia”, en cuanto al tiempo—, pueden también ser rastreados e identificados en obras modernistas (e incluso clásicas), ya que las rupturas radicales entre periodos no suelen conllevar cambios completos de contenido “... sino más bien la reestructuración de un cierto número de elementos ya dados: rasgos que en un periodo o sistema anterior estaban subordinados, se vuelven ahora dominantes, y rasgos que habían sido dominantes se hacen de nuevo secundarios” (Jameson, 1983: 183). De este modo, la idea del posmodernismo como una combinación de elementos clásicos y modernos, en una suerte de yuxtaposición de los mismos y de un “juego” con la combinación de opciones, adquiere mucho más fuerza. Ahora, lo importante es cómo Jameson liga este fenómeno con la realidad cultural y económica de la sociedad de la posmodernidad, al hacer ver cómo el *Modernism* clásico era un arte de “oposición” que surgió dentro de una sociedad comercial de la “era dorada” de manera escandalosa y ofensiva para los miembros de la clase media:

... feo, disonante, bohemio, sexualmente chocante. Era algo destinado a ser objeto de burla (cuando no llamaban a la policía para que retirase los libros y cerrara las exposiciones): una ofensa al buen gusto y al sentido común, o, como habrían dicho Freud y Marcuse, un desafío provocador a los principios reinantes de la realidad y la representación de la sociedad de clase media de principios del siglo XX (Jameson, 1983: 183-184).

De este modo, los “temas” y “contenidos” de estas obras siempre resultaron “peligrosos”, “explosivos” y “subversivos” para el sistema establecido; sin embargo, y eso es uno de los aspectos que más claramente puede sustentar la idea de que existe un tiempo posmoderno y en clara diferenciación del moderno, a partir de la década de los 60, ni Picasso, ni Joyce, y ni siquiera los dadaístas, los surrealistas o los

vanguardistas más polémicos como Artaud son ya raros o repulsivos: “... sino que se han vuelto clásicos y ahora nos parecen bastante realistas” (Jameson, 1983: 184). Y de hecho, apunta este autor, ya son muy pocas cosas, en el contenido (o temas) del llamado arte contemporáneo —o de la literatura “actual”—, las que puedan resultar escandalosas o “chocantes”. Tanto el rock, como el “punk” y todas las formas de música popular del “ahora”, el uso de material sexualmente explícito en el arte, la inclusión de temas eróticos o pornográficos en la literatura, el uso de imágenes ultraviolentas en el cine, son prácticas y formas más o menos “aceptadas” sin esfuerzo, e incluso tienen éxito comercial: “... esto significa que aun cuando el arte contemporáneo tenga todos los rasgos formales del modernismo anterior, ha cambiado su posición fundamentalmente en el interior de nuestra cultura” (Jameson, 1983: 184).

Y es que en los 60 el *Modernism* clásico y el superior se “academiza”, se hace institucional, adquiere la forma de un patrimonio histórico y cultural, de un discurso fijado dentro de una sociedad que tras la superación de la Segunda Guerra Mundial emerge con “... nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos, un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas...” (Jameson, 1983: 185). A todo esto hay que sumar nuevas formas de tensión social —Jameson cita las ciudades frente a los suburbios—, y en el caso de Latinoamérica yo agregaría la ya mencionada tensión entre “centro y periferia”; la cada vez más evidente diferencia entre la ciudad y el campo; la cada vez más fuerte diferenciación entre criollos e indígenas; entre ilustrados e iletrados y un largo etcétera en el que en este nuevo periodo del capitalismo surge un posmodernismo con rasgos formales, prácticas estéticas y usos de mecanismos que expresan la lógica de ese nuevo sistema social. Con estrecha relación a esta cuestión, Jameson introduce la idea de la “desaparición de la historia” y la manera en la que las sociedades contemporáneas han ido perdiendo la capacidad de “retener” su propio pasado y han comenzado a vivir un “... presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro” (Jameson, 1983: 185). La cuestión final que Jameson lanza es imprescindible, ya que al concluir que si una de las actividades que el posmodernismo lleva a cabo es replicar y reproducir, incluso reforzar, la lógica del capitalismo de consumo, lo interesante

sería estudiar si existen también —en el arte, en la literatura, en las teorías del posmodernismo—, maneras y propuestas para “resistir” esa lógica. ¿Hay un “compromiso ético” en los relatos del posmodernismo mexicano?

3. Resumen de las categorías del posmodernismo.

Hasta este punto, mediante el comentario y síntesis de las teorías y aportaciones de los distintos autores en cuanto a la posmodernidad, se han podido observar varias características, rasgos, códigos, prácticas y recursos asociados al posmodernismo literario. Por ello, considero importante el elaborar un resumen para su mejor comprensión y posterior utilización en los textos narrativos seleccionados.³

- Tomo como punto de partida la idea de que el posmodernismo literario es una **práctica** que “emerge” para “superar” al modernismo institucionalizado. Es decir, como práctica artística y textual que “reacciona” de manera específica “en contra” de las formas establecidas del modernismo superior.
- Bajo la misma lógica, hay tantos “posmodernismos” así como “modernismos superiores” existieron.
- El posmodernismo no es un todo coherente.
- Dentro del posmodernismo se lleva a cabo una erosión y una pérdida de límites entre la “cultura superior” y la “cultura popular o de masas”. Esto hace que se borren las fronteras entre el “arte superior” y las “formas comerciales”.
- Dentro de los textos del posmodernismo literario hay rasgos formales – retóricos, pragmáticos, estilísticos, textuales, etc.—relacionados con la “cultura” y con un “nuevo tipo de vida social” y un “nuevo orden económico”: el de la “posmodernidad”.
- Las “luchas sociales”, reflejadas como temas, motivos, trasfondos o simples contextos en las obras del posmodernismo, ya no son el resultado de la oposición entre “trabajo y capital”, sino que son de orden “religioso”, “cultural” y “psíquico”.
- Si la “modernidad” era un tipo de “lógica cultural” que se impuso al modo de vida capitalista, la “posmodernidad” es un tipo de “lógica cultural” que reacciona ante el proyecto inconcluso de aquella imposición. Así, en los textos del posmodernismo se manifiestan la “desilusión” y el “engaño” de dicho

³ Es importante mencionar que en este resumen no todos los puntos contendrán categorías o rasgos que podrán ser directamente aplicables o rastreables. Muchas de las ideas resumidas tienen la función, más bien, de crear un marco discursivo y contextual bajo el que se “leerán” los textos seleccionados para el análisis.

proyecto fallido. Además, en los mundos creados por el posmodernismo se manifiestan sentimientos y realidades de “opresión”, “explotación”, “alienación”, “deshumanización” y “destrucción”, como respuesta al fallo en las promesas de desarrollo y libertad de la modernidad.

- El posmodernismo es un “espacio cultural”, un discurso, más que una escuela o corriente artística.
- En la posmodernidad se presenta un “agotamiento de la razón” que se manifiesta en las texturas del posmodernismo.
- En las prácticas artísticas del posmodernismo se presenta una “imposibilidad de establecimiento de reglas artísticas válidas”, lo cual manifiesta “eclecticismo” y “secularización de los valores”.
- Como consecuencia del conflicto “modernidad / posmodernidad”, en la práctica del posmodernismo se refleja una “negación del camino dejado atrás”, una sensación de que “ya no hay futuro y todo es presente”, así como un “cambio en las categorías espacio-temporales”.
- Tras el descubrimiento de que el fenómeno del hombre moderno era sólo una “apariencia”, el mundo “verdadero” que presentó la modernidad se percibe ahora como una “fábula”.
- El posmodernismo “mantiene”, “retoma” y “promueve” nociones, prácticas, principios y actitudes de la vanguardia. Bajo este fenómeno, se recuperan ideas de Baudelaire, por ejemplo –como la necesidad de experimentar una realidad social nueva y la concepción de la vida como un “show” fascinante y transitorio— o de Benjamin –como la noción de que se debe llevar a cabo una construcción del “espacio social” a partir de los fragmentos más representativos de la cultura-. Del mismo modo, y dentro de “lo literario”, un afán “experimental” es retomado por muchos autores en cuanto a elementos estilísticos, estéticos, retóricos y discursivos.
- El mito del “héroe liberal” que tiene un final feliz (o no) –que “aprende” una lección, que “transforma” su existencia—y que se encuentra supeditado a los “hilos invisibles” de la realidad es echado abajo. Nace un anti-héroe que ya no busca “sentido”, ya no busca “superar” nada; sin embargo, dentro de los posmodernismos, se da una recuperación del espíritu vanguardista de “anti-tradición”. Esto es: siempre hay una “tradición” que hay que “superar”. Los

posmodernismos se rigen, muchas veces, bajo la lógica de una aparente contradicción.

- El posmodernismo puede verse como “la jugada final del vanguardismo”, pero bajo un principio de “ambigüedad”: quiere ser futuro, pero mira hacia las vanguardias. Quiere ser arte y anti-arte; crítica y para-crítica.
- Dentro de las texturas del posmodernismo los “*massmedia*” desempeñan un papel estructural y temático primordial, ya no son simplemente “citados” como en el *Modernism*.
- Algunos posmodernismos adquieren la forma de “discursos de resistencia”. En el caso de Latinoamérica contra la injusticia, las dictaduras, la globalización, el atraso económico, etc.
- La llegada de ideas, tesis y definiciones ligadas a la posmodernidad y el posmodernismo descubren en lo latinoamericano una necesidad de “cuestionar”, “comprender” y “observar” su propia modernidad. Aquí no es simple “superación”, sino “retorno crítico” —y de ahí vienen conceptos del tipo “modernidad periférica” y “centro y periferia”—.
- En el contexto específico de América Latina, al fallo de la modernidad se suma el fallo en las promesas de “desarrollo” experimentadas en la década de los años 1970.
- Dentro del posmodernismo latinoamericano se da un cierto “privilegio epistemológico” de la periferia que se encarga —a través de sus textos— de “ironizar” al centro.
- Dentro del fenómeno de “retorno” y “análisis” de la modernidad latinoamericana tres relaciones se manifiestan en los textos: 1. De “contradicción”, en cuanto a que los presupuestos de la modernidad en América Latina se dan de manera contradictoria: negación de la libertad, falta de autonomía cívica y falta de auto-determinación. 2. De “complementariedad”, en una suerte de actividad discursiva bajo la cual dentro de las “narrativas de difusión” de la modernidad hay ciertas realidades que son “ignoradas”, “evitadas” o “desaparecidas”, del centro hacia la periferia, y de modo complementario hay otras que son “privilegiadas” o “reforzadas”. 3. De “diferenciación” en cuanto a que se establecen

significados distintos relacionados con la modernidad en la periferia, por ejemplo, “el progreso”.

- En Latinoamérica se presenta una “modernización sin modernidad”. Esto es que en la modernidad de la periferia, a los actantes, se les ha negado la capacidad de “ser por sí mismos” y de tomar sus propias determinaciones.
- Además, se da un fenómeno de “receptividad impuesta”, es decir, se “recibe” sin poder “dar” a cambio. Desde el centro se imponen “términos” y “prácticas”.
- El “yo” moderno periférico convive y coexiste con esos “otros” descritos por la modernidad del centro: indígenas, campesinos, ex -esclavos, etc.
- Dentro del posmodernismo literario se practican rasgos y recursos estilísticos y discursivos que provienen del “escepticismo”, el “desaliento”, el “sarcasmo”, la “incertidumbre espiritual”, el “anti-realismo”, una “visión apocalíptica de la historia”, un “gusto por las formas paródicas y auto-reflexivas”, una “tendencia al caos” y una creciente “desconfianza en el lenguaje como creador de sentido”.
- La obra (el texto) del posmodernismo ya no se rige por las reglas existentes y en el momento de su enunciación no existen categorías válidas para su análisis.
- Dentro de las novelas y relatos del posmodernismo latinoamericano se lleva a cabo una “ficción” como “metaforización” de una “microhistoria” local y psico-social relativa a un personaje o un grupo reducido de personajes, muchas veces “marginales”. Esto en contraposición a la “ficción” moderna que es colectiva, de historias “nacionales” y hasta “continentales”. Ahora se narra lo “doméstico”, lo “urbano”, lo “individual”.
- Más que la existencia de una “narrativa posmoderna”, existe un “autor posmoderno”.
- En la práctica literaria “posmodernista” se da una “síntesis” (yuxtaposición) entre los “modos” de escritura clásica y moderna. Hay un “juego” ambivalente de “ruptura” y “continuidad” con el realismo decimonónico. Al mismo tiempo, se reivindican algunos “rasgos” del código realista, pero bajo la óptica crítica que ejerció la vanguardia sobre éste. Así, el uso de un narrador

omnisciente o la linealidad narrativa ya no son “funciones naturales”, sino “escogidas”.

- En la literatura del posmodernismo el autor posee determinadas opciones al poder escoger entre rasgos del realismo o de la vanguardia (elementos clásicos y modernos). Uno de estos rasgos es la “legibilidad” como forma de renuncia al experimentalismo. La finalidad principal de este tipo de textos es “contar” y no ya “experimentar”.
- Entonces, la trama vuelve a tener relevancia y se otorga nuevamente cierto privilegio a la “linealidad narrativa” (aunque mediante la “apariencia” y el “simulacro”).
- Otra opción del posmodernismo literario se refleja en la “actitud” ante la “cultura de masas”, incorporando sus signos y códigos en la textura y no como forma de parodia, sino como elemento sustancial de la trama y el sentido, como “pastiche”.
- La literatura del posmodernismo toma prestados recursos, técnicas y prácticas de la llamada “paraliteratura”. Así, se puede destacar en muchos textos posmodernistas un “componente melodramático” –que en más de una ocasión adquiere la forma de una “lógica telenovelesca del sentimentalismo”—, o elementos del subgénero “policial” y hasta recursos de la “ciencia ficción”.
- Como otra forma de “pastiche”, el “remake” aparece en muchos textos del posmodernismo, ya sea como mecanismo de nostalgia o como recurso de revisión histórica.
- Con la “muerte del sujeto”, el “fin de los individualismos”, la “fragmentación” y la “pérdida” de los estilos únicos aparece el pastiche como un recurso del posmodernismo.
- El artista posmoderno se cuestiona ante la incapacidad de desarrollar un “código único” de comunicación; un “yo” novedoso, innovador o paradigmático. El arte posmoderno observa el fracaso de la estética modernista.

4. Lauro Zavala y la arqueología del relato posmoderno.

Mucho más allá de las nociones y procedimientos que he podido rastrear y sintetizar de las distintas teorías antes reseñadas, las propuestas metodológicas del profesor e investigador mexicano Lauro Zavala se presentan como una serie de acertadas aproximaciones a distintos aspectos discursivos, retóricos, temáticos y estructurales del relato, a partir de una inteligente base comparativa entre tres “modelos” de este género: el relato clásico, el relato moderno y el posmoderno.

En textos sencillos y directos, este autor se propone establecer las características y procedimientos del llamado relato posmoderno bajo el método comparativo que he mencionado y a través de cinco aspectos comunes en todo relato —y de carácter general en toda teoría descriptiva y analítica—: el **tiempo**, el **espacio**, los **personajes**, la **instancia narrativa** y el **final**. A primera vista, estas categorías estructurales de la textualidad ficcional podrían resultar demasiado simples o comunes para un análisis de verdadera profundidad⁴; sin embargo, como podrá apreciarse, la combinación de estos cinco elementos con una acertada comparación entre paradigmas tipológicos de “tipos” de relato, otorga descripciones y visualización de procedimientos literarios de gran valor para la correcta definición del relato del posmodernismo como constructo tipológico discursivo que refleja no sólo una “forma” de escribir, sino una “manera” más general de representar un determinado tipo de “cultura”, sea clásica, moderna o posmoderna.

Para llevar a cabo esta labor, Zavala propone partir de dos “señalamientos” básicos. El primero tiene que ver con la finalidad más general de este modelo, que posee la intención de ofrecer un sistema de ficciones teóricas “coherente” y “sistemático”, en cuanto a que pueda ser utilizado como una herramienta metodológica de apoyo a la “interpretación” de los textos de ficción llamados “relato”.⁵ En segundo lugar, este autor establece una premisa importantísima como

⁴ En todo caso, el término “instancia narrativa” es el que posee mayor complejidad discursiva por todas las cuestiones pragmáticas de *uso y comunicación* literaria que conlleva.

⁵ Aunque L. Zavala utiliza el término “cuento”, yo, como he venido haciendo a lo largo del presente

antecedente a sus propuestas:

...no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir, característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos (Zavala, 2006: 26).

Esta reveladora idea, que parece “cancelar”, de modo no prescriptivo, la idea de que puedan existir “relatos posmodernos”, resulta de vital importancia como punto de partida para cualquier tipo de aproximación académica a esta clase de textos ya que toma en cuenta un elemento del proceso de comunicación literario que en teorías estructuralistas, y anteriores, fue casi ignorado: el lector, elemento privilegiado en la mayoría de teorías sobre el posmodernismo literario y la posmodernidad textual.

Continuando con una “introducción” a lo que se puede considerar como su “método”, Zavala establece algunos puntos importantes o determinativos en la historia de una “teoría” de este género literario —mismos que ayudan a sustentar su noción taxonómica del relato clásico, moderno y posmoderno—. De este modo, Zavala considera que los trabajos llevados a cabo por Edgar Allan Poe sobre los cuentos de Nathaniel Hawthorne y sobre el proceso de escritura de su propio poema “El cuervo” (cerca del 1842), pueden considerarse como el inicio de una teoría general del relato. En contraposición, para Zavala, el otro extremo estaría fijado en el testimonio de Robert Coover sobre su taller de elaboración de hipertextos en soportes electrónicos (1992). En este lapso de 150 años, Zavala distingue cuatro momentos determinantes en la configuración de dicha teoría: Cuando en 1842 “... se establece el principio de unidad de impresión y la existencia del final sorpresivo (en los textos de Poe)” (Zavala, 2006, 27). Poco después, cuando en 1892 Chejov —en cartas a sus amigos en las que reflexiona sobre la escritura del cuento— identifica y nombra el concepto de “principio de compasión”, así como las reflexiones en cuanto a las posibilidades narrativas del “final abierto”. Ya en el siglo XX, y dentro de la modernidad, cuando en 1944 J. L. Borges publica *Ficciones*, una serie de textos del tipo “relato” en las que se puede observar un aspecto novedoso y casi revolucionario

trabajo, utilizaré el término “relato” aceptando que este significante designa con mayor claridad las prácticas literarias de tipo “cuento” a partir de la modernidad y principalmente en el posmodernismo.

en la historia de este género: cada una de estas “ficciones” posee “...a su vez rasgos estructurales del cuento clásico y elementos narrativos del cuento moderno, de manera simultánea y por lo tanto, paradójica” (Zavala, 2006: 27). Esto es la posible “inauguración” del recurso principal del posmodernismo literario. El último de los hechos determinativos se produce cuando en 1992 –mediante la iniciativa de Coover—se comienzan a publicar los testimonios de autores que reflexionan sobre las posibilidades de “reescritura” de las “tradiciones” literarias establecidas hasta ese punto de la historia, como una forma de “relectura” irónica mediante la cual es posible “jugar” (hasta de forma colectiva o anónima) con “...los fragmentos de las convenciones de la escritura existente hasta el momento” (Zavala, 2006: 27)⁶.

Tras esta breve construcción de una línea diacrónica sobre las reflexiones teóricas del relato, Zavala menciona un aspecto muy interesante –mismo que, finalmente, funciona como punto de vista cohesionador de toda su teoría—. Dicho aspecto, o “apunte”, expresa cómo desde los orígenes del relato ya puede encontrarse una serie de aspectos básicos e inherentes de este género y que según los periodos, modas, necesidades discursivas o usos determinados del relato, serán más o menos notorios, privilegiados o dejados en segundo o tercer plano. Así, recursos y prácticas del tipo: la “literalidad”, el “distanciamiento” del autor, el uso de la “ironía”, la “fragmentación” del tiempo o el espacio textuales, etc., no son exclusivos de un tipo de relato específico, aunque en el del posmodernismo, como una perspectiva de escritura, a veces resulten imprescindibles. Aquí puedo observar otra idea básica: la estipulación de si un texto es moderno, clásico o posmoderno tiene que ver con una “perspectiva”, misma que es, evidentemente, una forma discursiva, una práctica de comunicación que ya Bajtín observaba en esa unión entre los “usos” lingüísticos del texto literario, a través de la vida social, la ideología y la historia (Casalmiglia y Tusón, 1999: 257); sólo que en este caso se trata de ir más allá del concepto de “género” para partir a una noción más amplia, misma que en todo caso “agrupa”

⁶ Se refiere al artículo: “Ficciones de hipertexto: escritura y combinatoria” de Coover, publicado en el periódico mexicano *La Jornada*. Aunque de vital importancia en la actualidad –y de carácter definitivamente posmoderno—, el “hipertexto” (o la “escritura hipertextual”) no es mi objeto de estudio; sin embargo, lo que se debe rescatar en esta idea de Zavala es el “salto” que dan determinados aspectos textuales, genéricos y estructurales del relato hacia el hipertexto (en la definición de Ted Nelson de 1965: “un cuerpo de material escrito o pictórico interconectado en una forma compleja que no puede ser representado en forma conveniente haciendo uso de papel”).

géneros situándolos en una línea histórica discursiva. De este modo, Zavala hace notar que el relato fantástico suele tener una estructura clásica en cuanto al uso del narrador omnisciente y la conclusión epifánica, a pesar de que la construcción del tiempo y el espacio suelen ser claramente modernos. Por otro lado, también expresa que el cuento policíaco es altamente epifánico, ya que concluye con la revelación de una verdad narrativa; pero, “... el suspenso que lo caracteriza suele llevar a la necesidad de contar con un narrador de naturaleza contradictoria y claramente moderna” (Zavala, 2006: 26). La siguiente cita expresa de manera muy clara este “principio” de conocimiento literario de Zavala:

Y es que en los orígenes se encuentra anunciado, por cierto, el programa narrativo que aún no termina de agotarse. Ya en Poe encontramos desarrollados numerosos subgéneros del cuento clásico, como el policíaco, el humorístico, el satírico, el fantástico, el de horror y el alegórico. Pero además, muchos de sus cuentos tienen elementos narrativos igualmente modernos, especialmente en el empleo del tiempo y en el final abierto (Zavala, 2006: 26).

Entonces, para poder comprender mejor esa “perspectiva” tipológica de los tipos de relato, sigo a Zavala en una breve descripción de las formas y prácticas llevadas a cabo en cada tipo de estos textos.

4.1. El relato clásico, premoderno, realista.

En primer lugar, tenemos al cuento clásico –ese que algunas veces es llamado “realista” y que el mismo Zavala define a grandes rasgos en el subtítulo del apartado como: “una representación **convencional** de la realidad” (pongo en negritas ese término ya que me parece “clave” para un acercamiento a los relatos de esta clase: de algún modo, la definición de “lo convencional” es una práctica moralizante que posee finalidades discursivas específicas que definen a estos relatos y los contraponen a sus predecesores)—. Ahora bien, el punto de partida para la definición de este tipo de relato es tomado del que es considerado por algunos críticos como el iniciador de la literatura del posmodernismo: J. L. Borges, del cual Zavala toma prestada la idea –después retomada por Piglia—de que en todo relato se cuentan dos historias y en el caso del “clásico” la segunda historia se mantiene “recesiva” a largo de todo el movimiento argumental y sólo se explicita en el desenlace tomando la forma, ya en la

superficie textual, de una epifanía “sorpresiva” y “concluyente”. Esta realidad de la arquitectura del relato clásico nos muestra la importancia que se le otorga al final de los relatos, esa categoría estructural que según Yuri Lotman cumple la imprescindible función semiótica de corroborar los códigos –literarios, narrativos, estéticos, culturales, sociales, etc.—estipulados por el principio del relato (Lotman, 1970: 269). De este modo:

...lo interesante de este modelo es que la tensión entre estas dos historias mantiene el suspenso, de tal manera que aunque el lector conoce de antemano la regla genérica que sostiene la historia, sin embargo ignora las vicisitudes que esta regla genérica habrá de sufrir en cada historia particular (Zavala, 2006: 28).

Entonces, podemos concebir este “recurso” del relato del pre-modernismo como un elemento que lo define y además como un aspecto mediante el cual es posible determinar aquello que de “único” tiene este género, sobre todo en relación con las fabulas clásicas o las tradiciones orales breves, predecesoras, en modo alguno, de este tipo de texto. En cuanto a esta “distinción”, Zavala explica que “...si bien cada cuento clásico (o cada película hollywoodense) respeta las reglas genéricas que lo sostienen, lo que mantiene la atención del lector son las vicisitudes que ocurren a la historia recesiva en su búsqueda de un centro discursivo” (Zavala, 2006: 28).

Lo que viene a continuación es la útil definición que Zavala plantea del relato de maneras clásicas, a partir de los cinco elementos inherentes en todo cuento ya mencionados. De este modo, el manejo del **tiempo** en la estructura se presenta como una sucesión de acontecimientos “organizados” en un orden secuencial que va “... del inicio lógico a la sensación de *inevitabilidad retrospectiva*” (Zavala, 2006: 28). Esta noción, tomada de Rust Hills, define esa sensación que se produce en el lector de que lo acontecido era inevitable, cuando al llegar al desenlace del relato mira “hacia atrás” y se remonta, retrospectivamente, hacia el principio de la narración.

El **espacio**, por otra parte, en este tipo de relatos es descrito de manera “verosímil” –ya Barthes le otorgaba a la categoría estructural del “espacio” la función de crear un “efecto de realidad” en el tejido textual del relato ficcional (Barthes, 1966: 22)—. Bajo esta *tradición* narrativa, la construcción de un espacio ficcional persigue un efecto de *referencialidad*, “... presentándose con los atributos y la

minuciosidad del espacio existencial, concreto... el espacio literario por excelencia” (Garrido, 1996: 213), esto, además, apunta Zavala, en función y relación con las necesidades del género específico y bajo un discurso más general, y tradicional, de la literatura al que se podría denominar “efecto de realidad” (también designado por Barthes), práctica típicamente realista, y por tanto, “clásica”.

Los **personajes** de este tipo de mundos ficcionales premodernos poseen rasgos convencionales y, dice Zavala, son “... generalmente contruidos desde el exterior, a la manera de un arquetipo, es decir, como la *metonimia* de un tipo genérico establecido por una ideología particular” (Zavala, 2006: 28), en clara referencia a la distinción realizada E. M. Forster, en su célebre *Aspects of the Novel*, entre personajes “chatos” –planos—y personajes “densos”. Ducrot y Todorov lo citan literalmente: “El criterio para juzgar si un personaje es ‘denso’ reside en su actitud para sorprendernos de manera convincente. Si nunca nos sorprende es ‘chato’”, y después apuntan que dicha definición se refiere a las posibles *opiniones* del lector acerca de lo que podría definirse como una psicología humana *normal*, y es que bajo esta lógica un lector con mayor grado de “sofisticación” puede ser “sorprendido” con mucha mayor dificultad, por ello, para estos autores, lo que echan de menos los personajes “planos” sería más bien la “coexistencia de atributos contradictorios” (propios del personaje moderno) (Ducrot y Torodov, 1972: 263).

Por otro lado, el **narrador** posee un alto grado de “confiabilidad” y no tiene “contradicciones” en una postura que parece haber ido conquistando a lo largo de la historia de la literatura clásica hasta llegar a un punto en el que la “credibilidad” del relato ya no descansa en “el peso de la tradición” sino en la *autoridad* del narrador (Garrido, 1996: 113). Este tipo de narrador es el que se ha dado en llamar, según la tradición teórica, *omnisciente*: “...sabe todo lo que el lector requiere saber para seguir el orden de la historia... su objetivo es ofrecer una *representación* de la realidad” (Zavala, 2006: 28). La omnisciencia es, sin duda, un concepto poco valorado en ciertos textos del *Modernism* y un elemento de exploración lúdica en el posmodernismo.

Por último, en lo relativo a los relatos clásicos, el **final** lleva a cabo la función de hacer explícita una “revelación” con la forma de una “verdad narrativa”, como la

“identidad del criminal” o cualquier otra clase de “... verdad personal, alegórica o de otra naturaleza” (Zavala, 2006: 28) y por ello es un final “epifánico” que forma parte de una historia “organizada” en función de dicha revelación en las últimas líneas. Ya he mencionado el *poder* que le otorga Lotman al final en su estructura del texto ficcional –*poder* que directamente se relacionan con textos de carácter clásico—; pero aquí lo novedoso es la noción de “epifanía” (extraído de la teoría de Rust Hills en *Epiphany as a Literary Term*), misma que adquiere una importancia vital en la tipología de Zavala y que se presenta como una categoría interesantísima en el análisis e interpretación de cualquier tipo de relato por funcionar como un *categoría* textual que establece relaciones discursivas con *constructos* mucho más amplios de carácter ideológico, moral, religioso, cultural e histórico. El *uso* pragmático de lo epifánico revela realidades que van más allá de los límites del mundo ficcional, otorgando una *perspectiva* de *intencionalidad* en la emisión del texto ficcional en clara dependencia del proceso de *interpretación* del receptor. De hecho Zavala menciona, de forma acertada, que estas “reglas genéricas” de este tipo de relatos son “responsabilidad” del autor –es decir, se encuentran en el nivel de los *finés discursivos*—el cual se “ajusta” a una “tradicción genérica” ya establecida *a priori* y que los lectores son capaces de reconocer –como una *fórmula* tipológica, puedo decir—. En resumen:

... el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *paratático* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objetivo último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa (Zavala, 2006: 28).

4.2. El relato moderno, anti-realista.

Para la definición de esta clase de mundo posible ficcional, el punto de partida sigue siendo el modelo de “las dos historias” –Borges y Piglia—sólo que en este caso la primera historia que se narra puede ser “convencional”; pero la segunda puede adoptar un carácter “alegórico”, a la manera de un *recurso* retórico-discursivo de complejidad metafórica y simbólica, “...o bien puede consistir en un género distinto al narrativo, o simplemente no surgir nunca a la superficie del texto (al menos no de

manera explícita en el final del relato)” (Zavala, 2006: 28). Como puede observarse, ya de entrada esta clase de relatos ofrece un mayor número de posibilidades, intencionalidades y recursos de narración. Para ejemplificar este primer acercamiento, Zavala expone el caso de los relatos “anti-dramáticos” de Chéjov –“La dama del perrito”— o los de Conan Doyle –específicamente en los que utiliza a Sherlock Holmes como protagonista—; pero, además, este rasgo *moderno* se encuentra en los relatos de naturaleza “intimista”, dice Zavala, cuyo “palimpsesto” suele ser una alegoría implícita, apenas sugerida en el desenlace.

Pero veamos de qué manera funcionan los cinco elementos que este autor ha decidido *rastrear* en este *modelo* de texto ficcional. Entonces, **El tiempo** está reorganizado desde la perspectiva subjetiva del narrador o del protagonista, “... por lo cual el diálogo interior adquiere mayor peso que lo que ocurre en el mundo fenoménico. A esta estrategia se le ha llamado *espacialización del tiempo*” (Zavala, 2006: 28), ya que el tiempo narrativo se organiza y se presenta con la lógica simultánea del espacio y no con la lógica del tiempo lineal. Esta forma moderna de organización del tiempo es exhaustivamente analizada por Genette –*Figuras III*— en relación con la estructura de *En busca del tiempo perdido* de Proust, y a través de un complejo modelo de análisis que distingue el uso de determinadas *figuras (de orden, duración o frecuencia)* temporales que describen un manejo del tiempo no lineal en el discurso literario moderno, en clara relación con un discurso organizado a partir del *tiempo del relato* –es decir, más allá de la mimesis (existencia real) y de la fábula—. En los relatos latinoamericanos de la modernidad y del *Boom* abundan ejemplos de complicados manejos del tiempo, de estructuras que rompen la linealidad y abandonan la intención de reflejar el paso de un *tiempo real*, y esto, claro, porque abundan narradores-personaje, testigos, narradores protagonistas –pero también, y de manera notable, narradores *desconocidos, desde las sombras*— que *focalizan* el relato mediante arquitecturas retrospectivas, circulares, zigzagueantes, al organizar los acontecimientos a partir de una tremenda subjetividad. Ni que decir que esta clase de estructuras se presentan como las más complejas e interesantes dentro de la literatura del siglo XX latinoamericano, mediante memorables relatos como los primeros de Cortázar, el “Chac Mool” de Fuentes, los paradigmáticos relatos de *El llano en llamas* y *Confabulario*, y hasta el Borges de “Emma Zunz”.

Todo esto, relativo al manejo moderno del tiempo, guarda una estrecha relación con lo relativo al **espacio**, mismo que, dice Zavala, es presentado desde la perspectiva “distorsionada” del narrador o protagonista, el cual dirige su atención a determinados elementos específicos del mundo exterior. Se trata de descripciones “anti-realistas”, que se oponen a la tradición clásica.

Esto hace que **los personajes** resulten ser “poco convencionales”, ya que están configurados desde el interior de sus conflictos personales. De este modo, los acontecimientos, acciones y procesos *vividos* por los protagonistas adquieren un carácter *metafórico*, a la manera de una alegórica “visión del mundo” del protagonista o de la “voz narrativa”. Creo que la introducción de este último término, por parte de Zavala, resulta bastante acertada ya que la noción de “voz narrativa” nace para designar un tipo específico de *focalización* del relato, mismo que va más allá de los lindes de la estructura clásica, es decir, en discursos ficcionales en los que la *percepción* del universo representado —o punto de vista— ya no coincide con la función narrativa de un locutor, protagonista o no, que habla en primera persona, desde el *yo*. Creo que ese narrador-protagonista *escondido* en la segunda persona del universo ficcional de *Aura*, de Fuentes, es un ejemplo clarísimo.

Evidente es entonces que el **narrador** “... suele llegar a adoptar distintos niveles narrativos, todos ellos en contradicción entre sí. La escritura del relato es resultado de las dudas acerca de una única forma de mirar las cosas para representar la realidad” (Zavala, 2006: 29). Zavala insiste en esa “anti-representación”, mediante la cual, el “objetivo” —cada vez aparecen más recursos retóricos que otorgan un enorme valor a la *intencionalidad* discursiva dentro de esta clase de literatura, ¿no está aquí esa búsqueda de un lenguaje privado, de un *estilo único*, de la configuración de una voz *individual* de la que hablaba Jameson?—consiste en reconocer la existencia de “más de una verdad” surgida a partir de la historia. “Es ésta una lógica arbórea (ramificada como los brazos de un árbol). La voz narrativa puede ser poco confiable, contradictoria o, con mayor frecuencia, simplemente *irónica*” (Zavala, 2006: 29).

Por último, el **final** es “abierto”; pues no concluye con una epifanía, o bien las epifanías se presentan de manera sucesiva e implícita a lo largo del tejido de las “dos historias”, lo que hace que el lector —un signo inequívoco de modernidad: tomar en

cuenta a quien *recibe* el texto—, tenga que “releer” irónicamente el relato. Aquí Zavala está haciendo referencia a esas historias que *parecen* no tener moraleja —“La dama y el perrito” vuelve a ser un ejemplo clave, por aquellos comentarios que Nabokov llevó a cabo del mismo—, pero que sin embargo poseen *cierto* mensaje que es (o pretende) ser aleccionador, tal vez en conjunto; sólo que ya, probablemente, desde un nivel de *comunicación* literaria que tiene que ver con un uso determinado de la *modalización*, como fenómeno bajo el cual se establece una relación entre el enunciador y sus propios enunciados y que “... pone de manifiesto la posibilidad que tiene el hablante de introducir sus propias actitudes y su propia perspectiva en el enunciado, tanto en el dominio intelectual como en el dominio emocional” (Calsamiglia y Tusón, 1999: 136). Sobre aspectos de la modalización del relato volveré a insistir en el análisis de los textos.

Siguiendo con Zavala, y a manera de resumen, todos los elementos identificados forman parte de una tradición de “ruptura” con los modelos clásicos, lo que hace que sean considerados dentro de una forma anti-realista. “La intención de estos textos es un cuestionamiento de las formas convencionales de representación de la realidad, y por ello cada texto es irrepetible en la medida en que se apoya en la experimentación y el juego” (Zavala, 2006: 29). Y Entonces, el relato moderno “... tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *hipotáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas)” (Zavala, 2006: 29). Como puede observarse, muchos de estos rasgos y principios provienen de reflexiones y resultados de distintas teorías y metodologías narratológicas, semióticas y estructurales, por ello, ya en el análisis de los textos se recurrirá a explicaciones mucho más hondas de estos fenómenos temporales, espaciales, retóricos, discursivos y narrativos cuando sea necesario —y de forma directa a las ideas de los autores convenientes—, es decir, cuando sean francamente representativos y vitales para la correcta interpretación del relato en cuestión.

4.3. El relato del posmodernismo y la presentación de realidades textuales

En este tercer caso, el punto de partida vuelve a ser el modelo general de las “dos historias”, sólo que aquí “suele” haber una “yuxtaposición” y una “errancia”, apunta Zavala, de dos o más reglas del discurso, sean éstas de carácter literario o extraliterario. Como no queda suficientemente claro qué tipo de reglas discursivas pueden yuxtaponerse, el autor pone como ejemplo la forma en que algunos relatos de Borges, en cuanto a reglas genéricas clásicas, contienen reflexiones filosóficas de naturaleza alegórica y sus cuentos policíacos poseen un trasfondo político y metafísico al mismo tiempo. Además, algunos de sus relatos tienen la estructura de una reseña biográfica o bibliográfica “... sin por ello dejar de ser parodias de géneros más tradicionales, como la parábola bíblica o la subliteratura dramática” (Zavala, 2006: 29). Ahora, una cuestión importante es el hecho de que cuando Zavala está señalando esa “naturaleza errática e intertextual”, se está refiriendo a una especie de “simulacros posmodernos” que carecen de un “original” al cual “imitar”. Esta noción, la de *simulacro*, en la textualidad del posmodernismo resulta básica para la comprensión de muchos de los sentidos de estos textos y además refleja, de manera más general, una postura ante la realidad y la manera en la que ésta es representada – como bien explica Zavala, la idea ha sido expresada por Baudrillard cuando dice: “El momento crucial se da en la transición desde unos signos que disimulan algo a unos signos que disimulan que no hay nada” (Baudrillard, 1978: 14)—. Como puede verse, aquí nos volvemos a enfrentar a prácticas de intertextualidad (cuestión que desarrollaré en el siguiente capítulo por tratarse de un *procedimiento* destacado en el posmodernismo), a relaciones entre originales y copias; entre discursos primigenios y lecturas posteriores a través de pastiches y palimpsestos; sólo que en un juego de *simulación*.

En este punto, Zavala menciona que dentro de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX, existen numerosos ejemplos de autores que *yuxtaponen* aspectos de estructuras clásicas y modernas, en un proceso textual de hibridación genérica. Así, para él, Martha Cerda, Francisco Hinojosa, Dante Medina, Guillermo Samperio y Augusto Monterroso, son claros ejemplos. Pero, ahora, ¿cómo funcionan esos cinco elementos estructurales del relato dentro del paradigma posmoderno? En

primer lugar:

El **tiempo** puede respetar aparentemente el orden cronológico de los acontecimientos, mientras juega con el mero *simulacro de contar una historia*. Se trata de simulacros carentes de un original al cual imitar, pues borran las reglas de sus antecedentes en la medida en que avanza el texto hacia una conclusión inexistente (Zavala, 2006: 29).

Creo que con esta reflexión acerca del cómo se *usa* el manejo del tiempo del relato como una *apariencia*, una *ilusión* de que se está contando una historia, queda mucho más clara en la relación de este tipo de estructuras narrativas con sus predecesoras modernas y clásicas, aspecto que se confirma con un **espacio** que se construye de forma tal que muestra “realidades virtuales”, “... es decir, realidades que sólo existen en el espacio de las página a través de mecanismos de invocación” (Zavala, 2006: 30). “Realidades”, además, que adquieren forma sólo a través del “proceso de lectura” y mediante la “intercontextualidad” que cada lector “articula” imaginariamente. El proceso intercontextual se da por una superposición de contextos provenientes de distintos textos y discursos, conocidos por el lector, aún de manera no consciente.

La suma de las estrategias espacio-temporales del relato, confluyen en **personajes** que “aparentan” ser convencionales, “... pero en el fondo tienen un perfil paródico, metaficcional e intertextual” (Zavala, 2006: 30). En un *juego* similar, el **narrador** suele ser extremadamente evidente, incluso solemne, para ser tomado en serio, practica la auto-ironía y en ocasiones llega a ocultarse del todo (como en los cuentos ultracortos). Bajo esta ironía y falsa seriedad se esconde una “intención” discursiva: “... la voz narrativa suele ser *irrelevante*, en el sentido de que la interpretación del cuento es responsabilidad exclusiva de cada lector(a)” (Zavala, 2006: 30).

De este modo, y como una práctica del posmodernismo que resulta ser clave para la interpretación y muy rica para un análisis, el **final**, dice Zavala, es “aparentemente” epifánico, aunque irónico. Esto porque las *epifanías*, sucesivas o finales, son “estrictamente intertextuales”, a la manera de un juego constante que *recrea* mensajes epifánicos de textos modélicos, sea de la modernidad o de la literatura clásica. Así, la combinación de estos elementos, apunta Zavala, parecen formar parte de una obra en permanente construcción (ese *work-in-progress* del

último Joyce), aparentando ser piezas de un “meccano”, que poseen la capacidad de ser articuladas de manera diferente en cada lectura, “... incluso por un mismo lector, que interpreta cada fragmento desde perspectivas distintas en diferentes contextos de lectura” (Zavala, 2006: 30). A manera de resumen general:

El cuento posmoderno es *rizomático* (porque en que en su interior se superponen distintas estrategias de epifanías genéricas), *intertextual* (porque está construido con la superposición de textos que podrán ser reconocidos o proyectados sobre la página por el lector), *itinerante* (porque oscila entre lo paródico, lo metaficcional y lo convencional), y es *anti-representacional* (porque en lugar de tener como supuesto la posibilidad de representar la realidad o de cuestionar las convenciones de la representación genérica, se apoya en el presupuesto de que *todo texto constituye una realidad autónoma*, distinta de la cotidiana y sin embargo tal vez más real que aquella) (Zavala, 2006: 30).

Lo “metaficcional”, como práctica favorecida en los relatos posmodernos, también será comentada en un apartado posterior. Ahora bien, para concluir con esta parte, el autor menciona que esta clase de textos, en vez de ofrecer una *representación* o una *anti-representación* de la realidad (a la manera clásica o moderna), ofrecen la “presentación de una realidad textual”, ya que, la autoridad —otro aspecto que será retomado en la metodología de análisis desde la perspectiva pragmática de Doležel— en vez de estar en el autor o en el texto, se desplaza hacia las competencias del lector, haciendo que cada lectura sea única, en un complejo proceso que combina la lógica “dramática” del texto clásico y la “compasiva” del moderno, en ocasiones, en cada fragmento del texto. Por último: “El sentido de cada elemento narrativo no es sólo paratáctico o hipotáctico sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual” (Zavala, 2006: 30).

Antes de seguir hacia algunas reflexiones hacer acerca de la intertextualidad posmoderna y del uso que en los relatos del posmodernismo se da de la metatextualidad, me parece importante señalar que todas las prácticas y todos los rasgos, en cada clase de relato, que señala Lauro Zavala, describen, en conjunto, un tipo de texto acaso ideal, modélico y no siempre se podrán identificar y rastrear en conjunto en un mismo relato. De hecho, y aún más en el caso del texto posmoderno, un relato que reuniera todas estas características sería casi imposible. Tal vez existan

relatos clásicos que puedan coincidir en la totalidad con la tipología; pero tanto en los modernos, como en los posmodernos, sólo algunos procedimientos serán válidos, utilizados y privilegiados dentro de la realidad textual. En este nivel, lo que se rescata, es un modelo bastante aceptable para el estudio de los relatos de la contemporaneidad.

5. La intertextualidad y la metaficción: dos prácticas discursivas privilegiadas en el posmodernismo.

5.1. De la generalidad al relato mexicano.

La gran mayoría de autores y críticos que se han dedicado al estudio, comentario e interpretación de manifestaciones literarias de la época posmoderna coinciden en que la **intertextualidad** es una práctica discursiva inequívoca y una característica inherente en toda la producción literaria de la segunda mitad del siglo XX –sin querer decir con esto que antes no se hubiera ya presentado en otras obras—. De hecho, se cree que este rasgo (con múltiples usos distintos y variantes varias) podría *definir* en sí mismo el discurso de lo posmoderno como forma general de creación textual; pero iré por partes. “Todo texto es absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos” (Ducrot y Todorov, 1974: 400). La ya famosa afirmación de Julia Kristeva en su intento, aún dentro de los lindes del estructuralismo, por definir el fenómeno bajo el cual todo texto se *construye* como un tipo de rompecabezas de *citas* a otros textos, es apenas el punto de partida para una noción que hasta nuestros días ha ido ganando terreno e importancia tanto en la creación como en la crítica y que tienen su base principal en ese “carácter heterológico” que Bajtín identificó en el discurso literario: “Para él, éste se presenta como una realidad *pluriestilística, plurilingüe y plurivocal*, en cuyo contenido conviven elementos de muy diversa índole: literarios y no literarios, orales o escritos” (Garrido, 1996: 244).

Por otro lado, es a Gérard Genette al que acaso se le debe un estudio mucho más formalizado de la intertextualidad –y otras funciones textuales afines—. En su *Palimpsestes* de 1962, definía este término como “... una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente [en la esencia] y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1962: 10). A esta visión general, Genette agrega tres formas de intertextualidad:

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas o, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos literal, *el plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita, *la alusión*, es

decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual sus inflexiones, no perceptibles de otro modo (Genette, 1962: 10).

Sin embargo el *tipo* de intertextualidad que acaso ahora más interesa, como un “campo de estudio privilegiado”, es el que Michael Riffaterre ya trabajaba a finales de los años setenta (aunque el texto de Genette es original de 1969, el texto introductorio posee la función de “revisión” a finales de los años 1980) y el mismo Genette cita:

«El intertexto es la percepción, por el lector, de las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido», llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literariedad: «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido» (Genette, 1969: 11).

Sin embargo, como bien expresa Genette, los estudios de Riffaterre son más bien de carácter microestructural y enfocados a particularidades estilísticas. Para él, entonces, más completos resultan los trabajos de H. Bloom sobre “mecanismos de influencia” (En *The Anxiety of Influence* de 1973) desde una perspectiva más general y de carácter interdiscursivo, lo que Genette aborda desde otro concepto, el de la “hipertextualidad” –mencionada por Lauro Zavala—y que es entendida por el teórico francés como toda relación que une un texto B (el hipertexto) con un texto anterior (el hipotexto) en la que se “injerta” pero ya no como una “cita” o un “comentario”, sino como un ejercicio de “transformación” discursiva.

El mismo Zavala se ha encargado de definir la intertextualidad posmoderna en el capítulo “Elementos de análisis intertextual” de su libro dedicado al estudio del relato y cine posmodernos, partiendo de la idea de que todo “producto cultural” que pueda ser considerado un “texto” –es decir, ese “tejido” de elementos significativos que están relacionados entre sí—, por lo que los *límites* se abren a prácticas de comunicación más allá de los textos literarios como una película, una conversación telefónica, un recado, un mensaje, un anuncio publicitario –y lo que es más, dice Zavala, “una mirada”, “un acto amoroso”—, “... entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la

naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad” (Zavala, 2003: 1). A grades rasgos, bajo esta definición *totalizadora*, todo acto cultural y humano es susceptible de ser estudiado en términos de la red de significación a la que se adscribe, por lo cual, apunta Zavala, posee un carácter “transdisciplinario”. En las líneas siguientes haré una síntesis crítica de lo que este autor propone como una “guía” y “punto de partida” para el análisis de “cualquier” producto cultural textual.

Como bien indica Zavala, “... desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión” (Zavala, 2003: 2). Sin embargo, desde un horizonte más amplio, “todo” puede ser considerado como intertextual, desde la privilegiada posición de interpretación del lector y en la actualidad —a partir de obras de *creación* artística y literaria—, el análisis de los “procesos intertextuales” se presenta como el más serio y el más “lúdico” de los estudios literarios posible. “De hecho, el estudio de la intertextualidad ofrece un perspectiva inclusiva para el estudio de la comunicación, es decir, una perspectiva que permite incorporar en su interior a cualquier otra perspectiva particular, proveniente de cualquier modelo para el estudio de la literatura” (Zavala, 2003: 2). Esta última cita hace mención a lo que se ha dado en llamar *Social semiotics*.

Entrando ya en materia, más allá de las múltiples definiciones que esta noción ha recibido, y en un paradigma muy cercano al de Genette, Zavala estipula que “... el concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado” (Zavala, 2003: 2). Ahora bien, la cuestión imprescindible que este autor incluye tiene que ver, nuevamente, con ese *elemento* textual privilegiado en la contemporaneidad: el lector. Así, lo que puede definirse como una “asociación intertextual” que se da entre un texto y su intertexto, depende del sujeto que “observa” el texto o que, pragmáticamente, lo “utiliza” con determinados fines comunicativos. La intertextualidad, vista de esta manera: “... es, en gran medida, el producto de la mirada [de la lectura] que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es el resultado de la mirada que la construye” (Zavala, 2003: 2). Desde este enfoque, más

bien postestructuralista –bajo esta *perspectiva* teórica, la intertextualidad desplaza a la “intersubjetividad”—, el fenómeno intertextual se inscribe dentro de una realidad global en el que la significación y el sentido de un texto ya no dependen de la relación entre éste y su autor, sino de quien lo *lee* y *recibe* en el marco de una “red de relaciones” que lo “posibilitan” como “materia significativa”, desde la perspectiva del que *recibe* la textualidad, y lo que es más, la noción de “lectura” es la que se da bajo la “realización” por el autor y el lector de una multitud de “escrituras” que “atravesan” e “interactúan” en el texto (Heath, 1996: 406). Aquí, y gracias, sobre todo, a los principios de la moderna teoría de la recepción, el lector es “el verdadero creador de la significación” dentro de un sistema literario de *comunicación*. Como puede verse, y más aún dentro del estudio de textos del posmodernismo, el lector ya no puede ser considerado como un agente “pasivo”:

“... cuyas habilidades y conocimientos (competencias y enciclopedia) como decodificador de mensajes pueden ser reducidas a un conjunto de diversos procesos de distinción social. El receptor (o receptora, pues la condición genérica produce también sus propias diferencias específicas) es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con el que se mira” (Zavala, 2003: 3).

Además, se debe incluir un concepto básico y determinativo para el estudio y comprensión de cualquier fenómeno de comunicación literario enmarcado en la posmodernidad, el de *horizonte de expectativas*, el cual es, sin lugar a dudas, el concepto más importante de la teoría hermenéutica de recepción literaria de Jauss. A grades rasgos, este concepto implica que en cada época los textos literarios son *leídos* de maneras distintas y siempre a través de las *normas* y *criterios* –históricos, sociales, culturales, de “modas”...—de los lectores. Esta enorme aportación supone que el significado global de una obra no es definitivo, depende del contexto temporal en el que se *recibe* y se modifica a través de las *expectativas* que otorgan numerosos contextos discursivos en épocas determinadas. Así, una teoría estética de la recepción histórica de un texto dado, se abocaría al estudio de las formas y maneras en las que un mismo texto ha sido interpretado a lo largo de la historia de la humanidad; sin embargo, para lo que aquí interesa, la idea de ese “horizonte de expectativas” –contextual—apoya la idea de que el posmodernismo –o la práctica de recursos posmodernos dentro de las realidades ficcionales—tiene que ver más con un

determinado *tipo de lectura* que con el ejercicio deliberado de determinados rasgos estilísticos y estructurales. Y es que para Zavala, precisamente, son los horizontes de experiencias y expectativas del receptor “... los elementos que determinan la construcción intertextual de sentido, y determinan los compromisos ético, estético y social que serán puestos en evidencia durante la interpretación” (Zavala, 2003: 3).

En este punto, Zavala plantea otra idea interesante, la que expresa que la naturaleza de todo texto es la de funcionar como una especie de “pre-texto” para el inicio de las asociaciones intertextuales de cada lector virtual y “... evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea” (Zavala, 2003: 3) ya que la intertextualidad, comprendida de esta manera, es un proceso característico de la cultura moderna (y posmoderna), como es el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Y es que se plantea la idea de que sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos cuando existe ya una tradición establecida, esta es: “la tradición de lo clásico”; sin embargo, esa “tradición” es de gran complejidad —histórica, cultural, social y hasta política—por ser una “tradición” de ruptura, de discontinuidad de intento de superación, ya sea de la época clásica a la moderna, como de esta última y su conflictivo paso a la posmodernidad, y, agrega este autor:

Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí —la tradición clásica y la tradición moderna—nos encontramos sumergidos en lo que llamamos, a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, el espacio cultural de la posmodernidad.

Y es este punto en el que se plantea la relación intrínseca, indiscutible y directa entre lo posmoderno y la intertextualidad (y el papel activo de ese receptor cuya “responsabilidad” última es la de ser “generador de significación”) como *práctica discursiva*, cultural y como *principio de comunicación* artístico y literario. Todo texto —y todo *productor* y *receptor* de los mismos—forma parte, en voz de Zavala, de lo que, y en analogía con lo que Charles S. Peirce llamó “semiosis ilimitada”—, hoy puede conocerse como una “intertextualidad ilimitada”: “Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (archi-textuales) que lo hicieron posible” (Zavala, 2003:

4).

Ahora bien, aquí es donde este aspecto no debe caer en *fatalismos* o *nihilismos*. Sí, es cierto, *pareciera* que no hay “nada nuevo en el espacio de la significación” y que todo texto “está en deuda” con otros textos –o recursos, o estilos, o lenguajes—precedentes; pero, de forma paralela, cada texto enunciado forma parte de ese “conjunto de reglas” general, del “discurso”, por lo que la intertextualidad, como fenómeno bajo el cual dichas reglas se *combinan*, se *superponen*, se *relacionan* bajo nuevas perspectivas, finalidades, técnicas, mensajes, propósitos de comunicación y representación, es también una “relación entre contextos de significación” que *produce* y *comunica*. De este modo, estudiar los mecanismos de la intertextualidad en la literatura contemporánea es llevar a cabo reflexiones sobre la interdiscursividad y la intercontextualidad, es decir, es, también, estudiar nuevos y diferentes “contextos de significación”.

Lo que Zavala presenta a continuación de estas reflexiones introductorias es una interesante “guía” de tipos y formas de la intertextualidad dentro de la cultura posmoderna, desde la “especificidad” que otorga la “discursividad” propia de distintos análisis textuales –labor que para este autor, ya sea de carácter lingüístico, retórico o estilístico—representa sólo “una parte” de lo que debería ser un estudio más general de todos los contextos a los que un texto puede pertenecer –algo así como la *intertextualidad* total—. Más allá de propuestas tan totalizadoras o generalizantes (que incluso pueden llegar a resultar utópicas) en este punto rescato la idea de Zavala de que la “reflexividad” o “metaficción” es la forma más compleja de la intertextualidad posmoderna, por lo cual merece una reflexión distinguida. La reflexión final de este apartado resulta ser interesante a la par que reveladora de esa constante *ambigüedad* que rodea a todo concepto (creativo o teórico) ligado a lo posmoderno: “... debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales” (Zavala, 2003: 4), “diversidad” que, además, funciona como el “denominador común” a todo ejercicio contemporáneo de análisis intertextual. La propuesta final de Zavala es que cada lector, al enfrentarse a esta guía, rastree, distinga, encuentre y promueva sus “propias” asociaciones intertextuales. Ese es, dice,

“el espíritu de todo estudio intertextual”. De acuerdo.

Pero antes de pasar a la explicación de esta “guía” de estudio intertextual propuesta por Zavala, me parece importante el reflexionar acerca de la **metatextualidad** como forma reconocida y privilegiada en las prácticas textuales del posmodernismo. Esta característica de la comunicación en general —cada vez son más los autores que buscan deslindarla de los estudios específicos de la ficción y de los textos escritos—es definida ya por Genette en *Palimpsestes* como: “... la relación —generalmente denominada «comentario»—que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1962: 13), asegurando, además, que este rasgo de intertextualidad posee la característica de establecer, siempre, una “relación crítica”, aspecto que sin duda proviene de la noción de “metalenguaje” establecida desde el estructuralismo por Jakobson y bajo la cual éste es un lenguaje crítico que constituye un método analítico científicamente objetivo —y cada enunciado, cada discurso, comporta, de manera implícita o explícita, una referencia a su propio código—, a lo cual Barthes, ya en su segundo momento postestructuralista, agrega que una relación *metacrítica* entre lenguajes se establece a partir de un sistema de signos que se refiere a otro sistema de signos, en una cadena que puede llegar a ser infinita, y de este modo “... el DISCURSO crítico es metalingüístico en su relación con los textos literarios...[y] lo que produce el «significado» del texto es la relación entre ambos, y no alguna de las cualidades inherentes al texto mismo” (Innes, 1996: 472) y aquí, creo, es dónde la reflexión acerca de este tipo de fenómenos se convierte en una *forma de* aproximación teórica del texto, en cuanto a que la *labor* del metalenguaje crítico debe ser la de *descubrir* la manera en que el texto se relaciona con otros sistemas de signos, incluidos aquellos que nombran los procesos bajo los cuales el texto mismo de ficción es construido, sea en relación *consigo mismo*, en nivel *intratextual*, o con otros textos, en un nivel *intertextual*. Visto de este modo, en el ahora, las reflexiones metacríticas en los textos literarios, en relación con las manifestaciones metatextuales de los mismos, deben poder resolver aspectos que fueron “ignorados” por el estructuralismo como las relaciones contextuales, los momentos de producción histórica y la noción de “lectura posterior” (Innes, 1996: 472) y es que ¿no es, en muchas ocasiones, la reflexión metatextual dentro de los universos ficcionales una manera de abordar estos aspectos no desde la crítica, sino desde la creación?

Sin lugar a dudas, la práctica de una *noción* metatextual desde la literatura moderna, y su elevación a elemento temático, estructural y discursivo de primer orden en los primeros posmodernismos –Cortázar, Borges, Monterroso en México—tiene por finalidad, por *intencionalidad* comunicativa, el establecer reflexiones acerca de cómo funciona el texto literario; pero, también, qué es lo que *significa* a partir de esa manera de funcionar en relación con contextos –constructos más amplios—fuera y dentro del texto mismo. Visto así, el autor de relatos que reflexiona en cuanto a cómo *ficcionaliza*, reflexiona además en cuanto a las prácticas, puntos de vista, ideologías y maneras de concebir el mundo de la realidad cultural e histórica en la que se inscribe como persona discursiva.

Ahora bien, más allá de generalidades sobre el concepto de *metaficción* (como categoría de estudio discursivo o como práctica de creación literaria) en un breve artículo y en un capítulo del libro *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*, Lauro Zavala, este hábil investigador de cuestiones posmodernas, sitúa de manera adecuada esta noción a lo que aquí me preocupa: relatos de carácter posmoderno en México. Por ello, realizo a continuación una rápida lectura crítica de ambos textos.

A manera de definición general, Zavala entiende que la metaficción “puede” ser entendida como un “... conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, de toda construcción de sentido y de toda textualidad como articulación de signos en un contexto cualquiera” (Zavala, 1995: 1), en este caso, lógicamente, ese “contexto” dado adquiere la forma más general de un periodo histórico –el de la posmodernidad mexicana, por no irme demasiado lejos—; pero, a su vez, la de otros *sub-contextos* muy específicos de carácter espacio-temporal, situacional, sociocultural y cognitivo, bajo una aproximación del término a “lo discursivo”, que en voz de las aportaciones pragmáticas de S. Levinson en los años 1980, adquiere un amplio y completo sentido, ya que para *eso* que generalmente se llama contexto, “...debe considerarse el **mundo social y psicológico en el cual actúa el usuario del lenguaje en cualquier momento dado...** [e] ...incluye como mínimo las creencias y suposiciones de los usuarios del lenguaje acerca del marco temporal, espacial y social...” (Calsamiglia y Tusón, 1999: 108). De este modo, ahora se ve qué alcance

tiene esa *dimensión contextual* que interviene en cuestiones de *inter* y *metatextualidad*, bajo las realidades de un tipo específico de comunicación discursivo-literaria que adquiere las proporciones de un *contexto intertextual* que funciona como “... el conocimiento que las personas tienen de ese «río» de textos producidos a largo de la historia que nos permite reconocer aquellas maneras de hablar y de escribir apropiadas en cada situación” (Tusón y Calsamiglia, 1999: 109), y yo agregaría: *privilegiadas* y *estimadas* a lo largo de periodos histórico-discursivos identificables, esto es: un clasicismo, unos *tiempos modernos*, una época de experimentación y vanguardias y un momento de carácter posmoderno.

Con esto se puede observar la radical importancia que adquiere el estudio de la metaficción como forma *distinguida* de la intertextualidad, y no sólo como un *rico* recurso retórico que establece en los autores la capacidad de “reflexionar” sobre su propio “uso” del lenguaje (Zavala, 1995: 1); sino como un recurso *discursivo*, de mucho mayor alcance que el del nivel de sentido de la frase, y que más allá de los lindes del texto, otorga la capacidad en determinados autores para reflexionar sobre la *práctica* y *sentido* del quehacer literario en relación con un contexto real. Y por ello, seguramente, expresa Zavala que la importancia del estudio de la metaficción “rebasa” los dominios de la narrativa y se “inscribe” en la “vida cotidiana”, en la medida en que “toda verdad es una ficción”⁷ y en la época contemporánea los sistemas de comunicación tienden a ser cada vez más “reflexivos”, más “auto-referenciales”. Así, una preocupación vital dentro de la comunicación artística contemporánea es la exploración casi obsesiva acerca del cómo se construyen los mundos artísticos y de ficción, y, agregando una acertada aseveración de Zavala, en la redefinición constante de la cotidianidad a partir de una reflexión acerca de sus condiciones de posibilidad. Por todo esto, el estudio de la metaficción narrativa se presenta como una necesidad de primer orden en los tiempos que corren.

En este punto considero importante introducir una distinción que el mismo Zavala reconoce. Se trata de ese estudio acerca de la metaficción que en contextos literarios norteamericanos se enfoca, casi únicamente, a un tipo de discurso literario *historiográfico*, muy practicado en ficciones estadounidenses de la segunda mitad del

⁷ Esta noción Zavala la toma del “constructivismo epistemológico” de Ervin Goffman, desde la reciente disciplina conocida como “psicología social” y de la “terapia paradójica” de P. Watzlawick.

siglo XX. Dentro de la realidad creativa y de enunciación literaria en México, esta *moda* no se *importa*, por lo que ciertos modelos tipológicos de estudios metaficcionales –como los de Linda Hutcheon en los años 1980—carecen de validez metodológica. Esto es lo que lleva a Lauro Zavala a establecer un *principio* de tipología de estudio de lo metafictional en el posmodernismo hispanoamericano (y, sobre todo, mexicano). Es así que este autor lleva a cabo la labor de “agrupar” una serie de categorías válidas, de las tipologías ya existentes –G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, entre otros—en dos clases de “estrategias retóricas” y en una tercera “yuxtaposición” llamada “puesta en abismo” (esa *mise en abyme* que involucra procesos narrativos de *imbricación* de una historia dentro de otra).

De esta manera, y tomando como armazón el modelo de Jakobson, Zavala propone tres tipos de estrategias metaficcionales: 1. Las **metonímicas**, que consisten en el empleo de diversos procesos de iteración con diferencia. 2. Las **metafóricas**, que conllevan el empleo de diversos procesos de interpretación subtextual y 3. Las de **puesta en abismo**, bajo las cuales se yuxtaponen diversas estrategias metafóricas y metonímicas en relación con una “auto-referencialidad” tematizada, mismas que son definidas por este autor tras un breve repaso crítico sobre los modelos tipológicos ya existentes. No me detengo demasiado en esta última cuestión, ya que, aunque posee un carácter teórico muy rico, no es la finalidad del presente trabajo. En todo caso, resulta importante el mencionar cómo Zavala reflexiona, en su recorrido por las distintas metodologías, acerca de que es posible encontrar en un mismo texto diversos mecanismos metaficcionales y que bajo los criterios de muchos de estos “modelos taxonómicos” es posible “pensar” que:

... toda ficción literaria puede ser considerada como metafictional, en la medida en que, por su naturaleza creativa, todo texto narrativo necesariamente trasciende las convenciones lingüísticas, genéricas, ideológicas o incluso lógicas en las que sin embargo se apoya para poner en juego la posibilidad de construir un espacio narrativo (Zavala, 1995: 3).

Es decir, ese tejido de *descripción* y *narración* que a la manera de *secuencias* textuales constituyen el discurso narrativo.

El modelo propuesto por Zavala, entonces, parte de la identificación de las “estrategias ficcionales” ya mencionadas –metonímicas y metafóricas—y ese “tercer”

caso especial de narración de “puesta en abismo”.

De este modo, la **metaficción metonímica** funciona como una “retórica del fragmento y la combinación”, bajo la cual se lleva a cabo la “iteración” de fragmentos en el interior de la narración, lo cual “produce” un mecanismo de “enmarcación” (*framing*) dentro del cual cada fragmento permite “explicar” la totalidad en función del resto de fragmentos. Zavala asegura que con esta clase de estrategias metonímicas el receptor del texto es capaz de “reconstruir” la articulación entre “totalidad” y “fragmento”. Esta clase de mecanismos metaficcionales se apoyan en el “principio de iteración” y se podrían agrupar en: **Iteración circular** (final como inicio): Esa historia que termina en el punto en el que un personaje-narrador decide contar la historia que acaba de ser contada —*En busca del tiempo perdido* es el ejemplo más célebre, acaso—y el lector del relato se descubre a sí mismo como un “testigo” privilegiado de esa transformación del protagonista en narrador.

Zavala identifica también la **Iteración diferida** (comprendida como una suerte de “reciclaje de nudos”), tipo de narración que está constituida por una estructura que funciona como una “constante repetición diferida de acontecimientos” y en la que “... cada repetición crea una diferencia, pues emplaza a un contexto distinto”. El autor pone como ejemplos *India Song* de M. Duras y *El hombre que miente* de Robbe-Grillet. En este tipo de narraciones el lector “recibe numerosas versiones contradictorias y fragmentarias de una historia que a su vez es muchas historias, parcialmente imaginadas, soñadas, inventadas o simplemente inexistentes” (Zavala, 1995: 5).

La **iteración con variantes**, una suerte de “re-enmarcación”, se lleva a cabo cuando el enmarcamiento es repetitivo (*reframing*) y con base en un modelo inicial y por último, la **iteración narrativa**, a la manera de un “narrador explícito” que se “sale” de la “diégesis” y se dirige, por ejemplo, directamente al lector. Este “observador” externo de los acontecimientos de la trama conoce el “final epifánico” y su función sería la de establecer una suerte de “suspenso” y un “ritmo regular” al relato. Esto permite al lector “tomar cierta distancia”.

Por otra parte, la **metaficción metafórica**, funciona como una “retórica de la

selección y la sustitución” y es, según Zavala, la lógica en “esencia” de la intertextualidad y gracias a ésta es posible decir que toda metaficción es una “estrategia intertextual”. Entonces, esta clase de metaficción, de mecanismos de selección y sustitución, se apoyan en la lógica de las epifanías, lo que ~~es~~, **es** la revelación de alguna verdad narrativa frente a la cual el lector se encuentra “inerte”, desarmado, sin defensa, a “disposición” de la realidad narrativa; sin embargo, en este texto, los tipos de metaficciones metafóricas identificadas por Zavala están más dirigidas a la narrativa cinematográfica. Aun así, hago un breve comentario de las mismas, el cual se verá complementado con el apartado posterior, destinado a explicar otra de las tipologías de este autor: la de procesos intertextuales de carácter más general.

De este modo, se puede identificar el **distanciamiento brechtiano**, que resulta ser el mecanismo retórico más característico de la narrativa moderna y que tiende a “romper” las reglas de verosimilitud y para el cual Zavala sólo aporta ejemplos del cine; pero que, creo, en textos escritos estaría dado en el momento en el que la trama *da* un salto discursivo (de narración a descripción, por ejemplo), un cambio en el manejo del tiempo, el paso de una persona gramatical a otra o ciertos cambios en la modalización del relato, puntos de inflexión que aparecen para *mostrar* un espacio-tiempo más allá del de el relato: en “Continuidad de los parques” el famoso sillón verde es el indicador para marcar ese salto. Una segunda variante de este “distanciamiento” estaría dada cuando el “autor” del texto hace su aparición textual — no el narrador ni el protagonista—, sino el “autor” como categoría textual (muchas teorías semióticas posteriores al estructuralismo, y tras la aparición de esta clase de *fenómenos* narrativos modernos, identifican al *autor* como un elemento textual que no es la persona real que *crea* la obra, pero que, sin embargo, adopta el nombre, apellidos y toda una serie de características y aspectos de éste. De hecho *toma* su voz en un juego discursivo de ficción). Como ejemplo de esta variante se me ocurre el Cortázar *textual* que le escribe esa carta altamente ficcionalizada a la Glenda Jackson real, tras la publicación del relato *Queremos tanto a Glenda*.

Una forma metaficcional que resulta muy interesante es la que se define como **ficción detrás de la realidad** (como una suerte de **metalepsis**). Ahí se lleva a cabo una yuxtaposición de planos: el de la ficción y el de la referencia. En el cine Zavala

encuentra muchos ejemplos (*La rosa púrpura del Cairo* es el más célebre). Ahora, creo que en narrativa latinoamericana Cortázar vuelve a ser el paradigma. El ya nombrado “Continuidad de los parques” es un relato en el que un personaje perteneciente a un plano de ficción *sale* al plano de ficción referencial que *enmarca* al relato. Pero, estos últimos ejemplos de metaficciones son demasiado experimentales y arriesgados para ejercer la función de signos de un determinado tipo de *Modernism* o posmodernismo (ejemplos los hay, en relato o novela; pero en México no podrían formar parte de un *movimiento* o *tendencia*, a pesar de que Cortázar esté *detrás* de muchos textos a lo largo del continente). Ahora, lo que aportan a la idea general del discurso metaficcional como práctica posmoderna, es que al ser presentadas como realidades textuales, como hechos narrativos, lo que proponen en el proceso de comunicación literario es la llamada “suspensión de la credulidad” por parte de aquel que lee a partir de ese *pacto* de lectura identificado por los teóricos de la recepción y que en voz de Coleridge se trata de un “pacto ficcional” que se establece incluso antes de iniciarse la lectura y del cual depende el “éxito” de todo mundo ficcional.

Como antes mencioné, Zavala propone un tercer tipo de realidad metaficcional que escapa a la metonimia y a la metáfora puras: la **puesta en abismo**. Este autor lo define como un mecanismo de “reflexividad” que yuxtapone estrategias metonímicas y metafóricas, en un proceso de narración totalizador que tiene como “objeto último” su propia existencia. Helena Beristáin define esta práctica metatextual como “relato interno”, “estructura en abismo”, “narración en primero y segundo grado” y “estructura abismada”. Bajo su concepción, este tipo de estructura se presenta al lector como una suerte de laberinto lleno de engaños, salidas falsas y sólo con el proceso total de lectura, y con *cierta* participación del lector, se “encuentra” la salida (Beristáin, 1994: 37) —la forma más exagerada sería la de la *interacción* del lector en aquellos experimentos de narraciones para adolescentes en los que éstos al final de cada capítulo debían *tomar decisiones* y con esto llegar a un desenlace afortunado o no—. A manera de cierre de este subapartado es importante mencionar una apreciación que Zavala lleva a cabo: “... la distinción entre ficción y metaficción depende de un sistema de convenciones de lectura que pueden ser puestas en evidencia debido a la naturaleza reflexiva de los textos ficcionales” (Zavala, 1995: 7).

De forma menos teórica y más didáctica y divulgativa, Zavala, en el capítulo

“Metaficción posmoderna en el cuento mexicano” del libro que ya mencioné *Paseo por el cuento...*, expresa cómo la metaficción referida al relato mexicano e hispanoamericano no ha sido demasiado desarrollada y en relación con aquella metaficción historiográfica relacionada con el modelo de L. Hutcheon, la mayoría de estudios se concentran en ejemplos de novela (me parece que *El general en su laberinto* es un buen ejemplo y en México una novela como *Noticias del imperio*, en las que la historia reciente es *interpretada y re-escrita* en un juego intertextual y metafictivo). Y bueno, con un carácter metaficcional no dirigido a abordar la historia como tema, otras tantas novelas mexicanas de la segunda mitad del siglo XX aparecen como propuestas discursivas de experimentación. Zavala menciona *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo, *Obsesivos días circulares* (1969) de Gustavo Sáinz, *Palinuro de México* (1977) de Del Paso, entre otras. ¿Pero qué sucede con el relato? Parece que *esta clase de texto*, en el extremo norte de Latinoamérica, no es demasiado practicado —acaso “La fiesta Brava” de José E. Pacheco es un claro ejemplo (de hecho, más adelante este texto es calificado por Zavala como el “paradigma” del relato metaficcional completo)—, o no ha sido lo suficientemente estudiado. Zavala propone relatos de Carlos Valdés en los sesenta y en los años 1970 ejemplos del mismo S. Elizondo, otros de Alejandro Rossi y el relato que aquí se ha seleccionado de Sergio Pitol: “Vals de Mefisto” publicado en 1979 (un tiempo interesante, sin duda, para el discurso de este género en México). A manera de una rápida conclusión relacionada con los comentarios de Zavala en este tema, pareciera que lo metaficcional, como preocupación primordial en la narrativa mexicana adquiere mayor importancia hacia finales de siglo: Dante Medina, Guillermo Samperio, Martha Cerda, etc.

Ahora, frente a la generalidad de las definiciones ya presentadas en cuanto a la práctica metaficcional, Zavala se encarga de *acotar* el significado, referencia y alcance del término para referirse a los territorios literarios de la mexicanidad. Advierte, entonces, que para él la metaficción (y citando a P. Waugh) en estos relatos es “... una estrategia (y lectura) de un texto cualquiera en la que se ponen en evidencia, de manera implícita o explícita, las condiciones de posibilidad de la misma escritura” (Zavala, 2004: 120) y aún más, y simplificando, “metaficción” que “aparece” en aquellos relatos en los que el tema principal o secundario es el “acto” mismo de escribir una novela o un relato. Y para referirse específicamente a la

metaficción posmoderna, en contraposición a la moderna, y exclusivamente dentro del género relato, este autor habla de un periodo específico, de 1967 a 1971, en el que se “inicia” un cambio en la forma de escribir relato en México, ya que aparecen el “humor” y la “ironía” como prácticas discursivas importantes. *La ley de Herodes* (1967) de Jorge Ibargüengoitia; *La oveja negra* (1967) de Monterroso; *Inventando que sueño* (1968) de José Agustín; *Álbum de familia* (1971) de Rosario Castellanos y *El principio del placer* (1971) de José E. Pacheco, son todos ejemplos de colecciones de cuentos en el que se yuxtaponen elementos que provienen de las tradiciones clásica y moderna, y en los que aparecen categorías, recursos, códigos y rasgos que en conjunto conforman un “posmodernismo mexicano”: son narraciones irónicas, carnalescas, híbridas, altamente intertextuales, ejercicios que “juegan” con las “fronteras canónicas” del género (tanto hacia lo “ultracorto” como hacia los lindes de la novela breve) y en más de una ocasión representan ejercicios de reflexión metaficcional, de auto-reflexión narrativa (misma que aunque no es de carácter “historiográfico”, lo es de “intertextualidad itinerante” –una especie de “errancia intergenérica”, dice Zavala—cuyo “reconocimiento” es siempre responsabilidad del lector). Esta responsabilidad, esta identificación de una lectura “subtextual” (no siempre evidente), propone que el lector de los relatos de la segunda mitad del siglo XX sea un tipo específico de sujeto capaz de *desentrañar* niveles “alegóricos” que no están al alcance de *cualquiera*. En este sentido, mucho se ha criticado la enorme *intelectualización* del género en Hispanoamérica, pero eso, creo, es otro asunto.

5. 2. Hacia un modelo de análisis de la intertextualidad propuesto por Lauro Zavala.

Dicho lo anterior, veamos cómo propone Zavala el acercamiento formal a los textos, mediante lo que consideraré una fuente más del marco metodológico usado en el presente trabajo. Así, para el rastreo, comprensión, interpretación y análisis de mecanismos de intertextualidad y metaficcionalidad se puede llevar a cabo el recorrido analítico que se sigue a continuación, separado en momentos clave.⁸:

⁸ Estos elementos de análisis son tomados íntegramente del artículo ya mencionado: “Elementos de análisis intertextual”. Es importante remarcar dos aspectos. El primero es el que plantea la imposibilidad de que todos los elementos sean aplicados a un mismo texto. Como en todo análisis, habrá elementos más o menos adecuados; más o menos pertinentes. El segundo es que esta guía de análisis está construida a partir de términos, acepciones y aportaciones de varias disciplinas del

- a. Identificación de contexto de interpretación (*framings*). Para ello:
- Identificar en qué condiciones se produce aquello que es interpretado en relación con un contexto histórico de producción, distribución y enunciación.
 - Identificar, además, en qué condiciones se produce la interpretación en cuanto a:
 - El horizonte de expectativas.
 - La enciclopedia y competencias de lectura.
 - La finalidad de la interpretación.
 - Las hipótesis de lectura.
 - Los co-textos de lectura (ausencia o presencia).
- b. Análisis textual (elementos discursivos): Para ello:
- Identificar qué elementos son específicos del texto, a la manera de códigos específicos del tipo de discurso interpretado. Anclajes sintácticos y semánticos internos y externos al texto (nombre, título, referencia contextual; fragmentos, capítulos o secuencias)
 - Lógica secuencial del análisis (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspenso).
 - Organización textual general: gradación y combinación de estrategias de representación y evocación (descripción) y/o de demostración y revelación (reconstrucción).

lenguaje. Así, se podrán encontrar categorías de la lingüística del texto, el análisis del discurso, la pragmática, la narratología y la semiótica, principalmente.

- Estrategias textuales específicas: casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía).
- Conclusión del análisis: compromiso ético, estético y social del texto.

c. Reflexiones acerca de la tradición textual.

- Identificar a qué tradición discursiva pertenece el texto, mediante el análisis, comentario y rastreo de los siguientes aspectos:
 - La determinación de la evolución histórica de las convenciones discursivas (modalidades tradicional, subversiva, paradójica / contextos clásico, moderno, posmoderno / arte como representación, anti-representación, presentación de realidades)⁹.
 - Articulación lógica de las convenciones discursivas (razonamiento deductivo, inductivo, abductivo / laberinto circular, arbóreo, rizomático / discursividad metonímica, metafórica, itinerante / verdad monológica, dialéctica, dialógica o multilógica).

d. Arqueología textual (Relación con otros textos o con otros códigos).

- Identificar si el texto está relacionado con otros textos, en cuanto a una “arqueología pretextual” de tradición moderna, mediante alguna de las siguientes formas (o prácticas): Alegoría, alusión, atribución, citación, copia, ecfrasis, facsímil, falsificación, glosa, huella, interrupción, mención, montaje, parodia, pastiche, plagio,

⁹ Este punto se apoya en aquellos comentarios y resultados obtenidos de la aplicación del modelo “comparativo” que el mismo Zavala propone a partir de los 5 elementos estructurales inherentes a cada relato.

precuela, préstamo, remake, retake, pseudocita, secuela, silepsis, simulacro.

— O mediante alguna forma posmoderna de “arqueología architextual”: Anamorfosis, anomalía genérica, carnavalización, collage, correspondencia, déja lu, hibridación, homenaje, influencia, metaparodia, revival, reproducción, saprófito, serie, simulacro posmoderno (sin original), variación.

e. Palimpsestos (Subtextos implícitos).

— Observar y determinar si existen sentidos implícitos en el texto, a la manera de:

- Connotaciones alegóricas, parabólicas o arquetípicas
- Mercados simbólicos y lectores implícitos
- Versiones preliminares (borradores, fragmentos, avances)
- Versiones alternativas (censura estética, semiótica, ideológica)
- Co-textos virtuales (actualizados o no en cada contexto de lectura)

— Identificar cómo son las relaciones con los otros textos o códigos, a partir de:

- Texto o código dominante y texto o código recesivo.
- Relación polémica y agonística o integrativa y dialógica.
- Gradación de la presencia del discurso referido Marcadores de intertextualidad: explícitos (comillas, notas al pie) o implícitos (interrupciones, espacios en blanco, cambio de formato).

- Consonancia, disonancia o resonancia (formal o ideológica) entre textos y códigos.

f. Intertextualidad reflexiva (Metaficción).

f.1. Metaficción tematizada.

— Aquí se busca responder a si ¿se tematizan las condiciones que hacen posible el texto? Mediante la identificación de:

- Tematización de las condiciones *semióticas* de posibilidad del texto: Códigos de verosimilitud (reglas de causalidad lógica, códigos de género discursivo, convenciones de sentido común, presupuestos ideológicos o estrategias irónicas).
- Tematización de las condiciones *materiales* de posibilidad del texto: Proceso de producción (creación, soporte, formato), distribución, recepción, interpretación, reconocimiento.
- Texto que se contiene a sí mismo como referente: Objeto que contiene una imagen del mismo objeto. Imagen que contiene una imagen de sí misma. Narración que trata acerca de la misma narración. Ejemplos: Narración cuyo protagonista es un creador/a/es/as (narrador, director, actor, compositor, diseñador, etc.), productor, distribuidor o lector (espectador, consumidor, traductor, visitante) o narración cuyo tema es la creación, producción, distribución o lectura de una narración o una creación de cualquier naturaleza.

f.2. Metaficción actualizada.

— Responder a la cuestión: ¿Se juega con los códigos del texto? ¿Cómo?:

- Yuxtaposición de planos referenciales (metalepsis):
Ejemplos: autor o director que se enamora de la protagonista; personaje que sale de la página o actor que sale de la pantalla de proyección; lector o espectador que se convierte en personaje de la narración, etc.
- Experimentación retórica con elementos formales en el texto o en serie de textos: Distorsión, iteración, alteración, hiperbolización, minimización, eliminación de reglas de género, código, soporte o formato.
- Evolución de la estructura ternaria (en textos narrativos): transformación, en el transcurso del relato, de los roles implícitos de director, actor y espectador de la acción.

g. Intertextualidad neobarroca¹⁰ (Simultaneidad de códigos excluyentes).

— Responder si el texto pertenece a alguna de las siguientes categorías:

- Asimétrico: Simultaneidad de lo marginal y lo central.
- Carnavalesco: Simultaneidad de norma social y su transgresión.
- Fractal: Simultaneidad de escalas distintas con efectos similares.
- Laberíntico: Simultaneidad de una verdad y múltiples verdades.
- Liminal: Simultaneidad de la frontera y su disolución.
- Lúdico: Simultaneidad de lo ritual y lo familiar.

¹⁰ Algunos autores consideran que la estética posmoderna puede ser considerada como una estética “neobarroca”, sobre todo en algunos fenómenos artísticos y literarios de América Latina. En este punto analizarse algunos aspectos comentados al inicio de este trabajo sobre la relación entre modernidad y posmodernidad; entre centro y periferia, entre lo “carnavalesco” de la historia y geografía mexicanas, lo ambiguo, etc.

- Monstruoso: Simultaneidad de norma estética y su ruptura.
- h. Reflexión final acerca del compromiso ético, estético y social del hipertexto (texto analizado), el intertexto (textos relacionados) y de las relaciones intertextuales establecidas entre éstos.

6. Análisis del relato “Vals de Mefisto”¹¹ de Sergio Pitol

Inicio este análisis con el comentario de la información “cotextual” que de algún modo “anuncia” la mezcla de lo irónico, lo romántico y lo artificioso que prevalecerá como un recurso en el relato: la cita de José Donoso que viene justo después del título: “No le gusta Liszt porque no comprende que el amor es toda retórica y sólo así tiene una hondura no vegetativa” (Pitol, 1998: 254). En un primer sentido, este cotexto “enmarca” las condiciones en las que se enuncia el relato, ligándolo a contextos específicos: el de la música de Liszt —ya el título se compone de las palabras “Vals” y “Mefisto”— (y con la aparición del nombre del compositor se lleva a cabo la primera relación intertextual a la manera de una cita “directa” al *Vals de Mefisto*); pero también con otros importantes y representativos contextos: el del “amor” (como un código, un tema); el de la “retórica” (como un discurso, una herramienta del lenguaje y además una forma de *organización* de la realidad); y el de lo “poético”, al hacer uso de una figura metafórica, acaso como manera de relación con el mundo. La suma de todo esto “adelanta” y “previene” al lector en cuanto a lo que se avecina, como bien podrá apreciarse. Otra cosa: la inclusión de esta cita también “anuncia” una clara estrategia: la de un “juego” meta e intertextual constante.

Pero he de ir por partes. Probablemente, el aspecto estructural que más destaca en este relato, a la manera de una *estrategia* general de ordenación del discurso ficcional, es el relativo al manejo del **tiempo**. Por esto, y tomando en cuenta que es *uno* de los cinco elementos “inherentes” a cualquier clase de relato que Zavala propone observar en su breve modelo, comienzo por mostrar y reflexionar acerca de este aspecto en el “Vals de Mefisto”, el cual, además, otorga el nivel de comentario e interpretación más *rico* de este relato: el de su carácter abiertamente metaficcional.

¹¹ Escrito en 1979, tiempo en el que el escritor veracruzano se encontraba viviendo en Barcelona tras distintas estancias como agregado y consejero cultural en distintas ciudades europeas como Varsovia, Roma o Budapest, “Mephisto-Waltzer” pertenece al libro de relatos *Nocturno a Bujara* (1981) y es, probablemente, el relato más reconocido y emblemático del autor mexicano. Por dicha publicación fue galardonado con el premio Xavier Villaurrutia. Posteriormente, el relato fue revisado por el autor y vuelto a publicar en la colección de cuentos *Vals de Mefisto*, en 1989, edición que recibe su nombre de un “Mephisto-Waltzer” reescrito y en el que acaso se resuelve un aspecto medianamente “conflictivo” en relación con el carácter metaficcional del relato: el “metarrelato” que aparece en la trama se titula también “Mephisto-Waltzer”. Diez años después Pitol “diferenció” el relato “real” —traduciendo el título a la lengua castellana—del “metatextual”, mismo que conservó su nombre original. Aquí he trabajado con el “Vals de Mefisto”.

De este modo, puedo decir que en cuanto al **tiempo**, este relato posee una complicada estructura de “puesta en abismo” que funciona como un mecanismo que inserta un “relato” dentro de otro “relato”, yuxtaponiendo estrategias metafóricas y metonímicas (ahora insistiré en ello) y haciendo que la reflexión metatextual se convierta en *la manera* de articular el relato, pero además en el *tema* —o reflexión— del mismo. En una breve explicación de este fenómeno, la *trama* de este relato narra la historia de una mujer, que viaja desde Veracruz a la Ciudad de México, y que antes de acostarse en la litera de su compartimento del tren, en lo que en el *tiempo del relato*¹², el de la *diégesis*, sería un lapso más o menos breve: menos de una hora, lee en una revista un relato llamado “Mephisto-Waltzer”, escrito por su marido, mismo que se encuentra viviendo un año “sabático” en Viena. Si recordamos la noción de las dos historias (Borges y Piglia), ésta sería esa primera historia “explícita”, evidente para el lector (aunque no tanto, como se verá, este relato posee una estructura lo suficientemente complicada como para que el lector se *dé cuenta* de esta realidad textual hasta el final de la lectura; y lo que es más, en una muy probable “relectura”). Historia “primera” que sólo adquiere algo cercano al “sentido” pleno en clara dependencia del desarrollo de la segunda historia: la narración de un relato —aquí el significado es *literal*—, *metadieético*, ese que escribe y publica el marido de esta mujer (Guillermo), y en el que un hombre nombrado por este *autor* como “Manuel Torres”, escritor de profesión (como su *alter ego* “dieético” y éste a su vez como su *alter ego* “real”), asiste a un concierto en el que en la primera parte se ejecuta el *Vals de Mefisto* de Franz Liszt (pieza que da nombre al metarrelato y al relato). Ya desde aquí se puede observar ese juego de *triplicación* de tiempos, niveles y universos. Pero ahora, dentro de la realidad del tiempo metadieético —el que transcurre a lo largo del concierto— aparecen nada más que tres nuevos “relatos” (o “esbozos” de los mismos) ideados por ese escritor “de ficción” que se dedica a “crear ficción”. Aquí es donde el proceso metafictional alcanza el nivel de esa *mise en abysm*, y el manejo del **tiempo** (o de los tiempos) es el recurso general que organiza la “coexistencia” textual de estos

¹² Por fines prácticos, y al no ser el estudio del “tiempo” la prioridad central de estos análisis, me basaré en la tipología de Todorov por ser clara y funcional. Así, para él, el *tiempo del relato* es el tiempo que transcurre en la diégesis de los personajes (ahí donde suceden los acontecimientos de lo que se narra). El *tiempo de escritura* (el de la narración) es el que está relacionado con la *enunciación* del texto y el *tiempo de lectura*, por su parte, con el de la *recepción* del mismo (Garrido, 1996: 164). Ahora, al tratarse este relato de un texto metafictional en el que claramente se distingue un texto dentro de otro, propongo hablar de un *tiempo del relato* y de un *tiempo metadieético* (mismo que *acontece* en

relatos inmersos unos dentro de otros, con una particularidad: de ese tiempo “menor a una hora” de la diégesis, pasamos a un lapso mucho mayor —la duración de un concierto con sus dos tiempos y descanso incluido— en el metarrelato, y, lo que es más, a distintos lapsos temporales, mucho más extensos, de años, aunque ya no tan definidos, en las dimensiones meta-metaficcionales. Si a esto agregamos que el *tiempo de lectura* es más o menos de media hora, lo que aquí se tiene es un curioso “juego” de realidades ficcionales en las que el tiempo parece “dilatarse” conforme se va pasando de una dimensión textual a otra. Y esto ¿dice algo acerca de las características genéricas, discursivas e históricas del relato? Como se verá, sí.

Volviendo a lo de las “dos historias”, pareciera que esa “segunda” trama es más compleja que la primera —el tiempo metadieético es mayor y lo que *sucede* dentro de la misma: la creación de tres esbozos de relato con su principio, nudo o clímax y desenlace (a la manera clásica) manifiesta una *espesura* textual mucho mayor a las “divagaciones” y recuerdos aislados que la mujer va intercalando en la diégesis, en cuanto a la relación con su marido—, por lo que nos encontramos ante esa “variante fundamental”, introducida por Borges, en la que la “historia 2” se convierte en una “construcción cifrada” de la que el “tema” del relato depende directamente mediante una técnica que consiste en “... transformar en anécdota los problemas de narrar” (Piglia, 2006: 23). *Estrategia* tal que *supera* esa “tensión” no resuelta entre las dos historias de la “versión moderna” y que por tanto estaría dentro de una práctica posmodernista. Si se recuerda lo estipulado por Zavala en cuanto a este elemento, el **tiempo**, o los tiempos, están claramente organizados desde la perspectiva “subjetiva” del narrador, la protagonista, el metanarrador, etc., en esa suerte de “espacialización” de lo temporal, de carácter moderno. De este modo, en la “historia 1” encontramos un manejo del tiempo claramente moderno: regresiones, anticipaciones, etc., a la manera de *En busca del tiempo perdido*. Sin embargo, en la “historia 2” el **tiempo parece** respetar un orden cronológico, pero “jugando” con ese “simulacro de contar historias” mencionado por Zavala, sin un “original al cual imitar” y creando “realidades virtuales” que sólo existen *metatextualmente* a través de mecanismos *de invocación o de evocación* (la lectura) —y de creación “in situ”—. Y aun más, si nos adentramos en el **tiempo** de esos “esbozos” de relato virtuales

el relato inmerso) en clara referencia al “nivel metadieético” de narración estipulado por Genette.

(podrían ser en conjunto “las historias 3”), el orden cronológico ahí es respetado y los elementos del relato clásico hacen una evidente aparición con epifanía revelada incluida. En este sentido, si el relato posmoderno se encarga de “yuxtaponer” mecanismos de lo clásico y lo moderno, aquí encontramos una “vuelta de tuerca más”: un relato que *aparenta* ser “moderno” contiene dentro otro relato de carácter “posmoderno” y este a su vez “esbozos” de narraciones “clásicas”. Como puede verse, con reflexiones ligadas solamente al manejo **tiempo** se está ya revelando la tremenda importancia, originalidad y riqueza de este relato del posmodernismo. Pero aún queda mucho más.

Antes mencioné que *aparentemente*, en comparación, la metadiégesis era “más compleja” que la diégesis. Ahora digo “aparentemente” porque la historia 1 posee una estrategia —elementos de un tipo de relato— que se emparenta con ese “flujo de conciencia” muy practicado por Joyce o Virginia Wolf, bajo el cual “... la lógica de las acciones pierde su interés en beneficio de otros factores que jalonan la discontinuidad narrativa, entre los que destaca la diversidad de planos de conciencia” (De la Mora, 2008: 1). Este aspecto en la diégesis resulta ser muy rico, ya que estas “divagaciones”, este “flujo de conciencia”, van revelando un “problema” —el de esa relación que ya se ha terminado— que *podría* ser si no el “tema central”, sí una pista para su identificación; pero, como bien descubre De la Mora, estas “asociaciones de conciencia” resultan ser un “motivo” (a la manera formalista) “causal e insignificante” que contrasta con la “riqueza” de los “episodios interiores” (De la Mora “toma” esta reflexión de Auerbach en relación a un análisis de *Al faro* de Woolf), los cuales se desencadenan por esas situaciones casi “inconscientes” (la caída de la revista, por ejemplo) y *hacen avanzar* un relato diegético plagado de retrospectivas que sin embargo no resultan ser lo suficientemente reveladoras. Lo verdaderamente revelador está en el metarrelato, cuyo interior posee la explicitación de un proceso que resulta ser más “poderoso” que el del recuerdo: *el proceso de creación ficcional* como elemento referencial del sentido general del relato. Este “juego” a mí me lleva de nuevo a ese “simulacro” posmoderno.

Por su parte, el **espacio**, categoría encargada en las ficciones premodernas de crear ese “efecto de realidad”, de “verosimilitud”, muy *buscado* en los relatos realistas, aquí más bien adquiere la *forma* “distorsionada”, “subjetiva”, del punto de

vista de ese narrador omnisciente –moderno—que *parece observarlo* todo desde la perspectiva de la protagonista. Y aquí entra otro recurso interesante que domina la totalidad textual: al ser la mujer la protagonista, en la diégesis, la visión subjetiva del **espacio** no incluye demasiadas descripciones (no estamos en una narración clásica); sino que, al construirse ese discurso de “divagaciones”, ese “fluir de conciencia”, apenas algunos detalles del “mundo real” son mencionados: la bata, las pantuflas, la revista... sin que casi ninguna información particular sea revelada (la bata es acaso el objeto más descrito: es azul, de seda y su hermana Beatriz se la compró en la India) y es que, insisto, en este tipo de narración los objetos del **espacio** *aparecen* en la diégesis para cumplir una función específica: la de servir como “pretextos” para ahondar en un “flujo de conciencia”, en un “recuerdo determinado” o en la realidad metatextual misma. La caída de la revista, sin ir más lejos, desencadena el movimiento argumental. Las cartas –como objeto, pero también como elementos de textualidad “referida”—, por ejemplo, son mencionadas con una *finalidad* específica: la construcción de un discurso en el que se *narra* esa relación ya muerta, agotada. Discurso que adquiere forma a lo largo de la diégesis (sobre todo en la primera parte ya que el final del relato está consagrado a la tercera de esas microhistorias, la más importante), mediante recuerdos precisos que a su vez poseen la función de “crear” una imagen negativa del marido: ella *construye* esa imagen hurgando en la memoria, buscando “aquello” que quince años antes la había “enamorado” y ahora la “exaspera”. Búsqueda tal que la lleva constantemente a insistir en una idea –que es también elemento *cohesionador* del sentido del relato—: “... había descubierto que la exaltación permanente en que él pretendía vivir la amedrentaba y fatigaba, que a su lado no podía dedicarse a su trabajo con la pasión que la soledad le producía...” (Pitol, :). En este punto, además, se presenta un paralelismo interesante con la labor que ella desempeña en relación con la literatura de Guillermo y la imagen que éste adquiere en el tiempo “presente” de la diégesis: “Nada de lo que Guillermo ha escrito la ha dejado satisfecha en una primera lectura. Hay en ella una necesidad de convertirse, frente a su marido, en abogado del diablo, de buscar errores, detectar inconsecuencias, determinar blanduras y adiposidades en su prosa” (Pitol, 1998: 256). Otra vez un juego entre lo “real” y lo “ficcional”; entre el acto de “ser” y el de “escribir”. Ahora, en la construcción de ese “discurso” que busca “argumentar” con “hechos” la relación terminada, acaso encontramos una forma de “verosimilitud” más compleja y rica que la obtenida por la descripción del espacio. Una “verosimilitud”

formada por la “posibilidad”, por las “dudas”, por las “contradicciones” internas de la protagonista: (refiriéndose a “eso” que ella “ya sabe”: que la relación se ha agotado): “Una cosa era hablar con su hermana sobre esa posibilidad, otra enfrentarse a la evidencia” (Pitol, 1998: 254). Ese “hablar” siguiere largas e insistidas conversaciones sobre el tema (¿el del relato?) de la relación y otorga al lector la sensación –muy humana, verosímil—de que la mujer ha ido “construyendo” ese discurso por un tiempo mucho más largo que el de la diégesis.

Volviendo a lo del **espacio**, éste nunca es definido con abundancia, ni en la diégesis ni en los metarrelatos; sólo en la tercera microhistoria se describe un “espacioso departamento”, “lámparas con pantallas de cretonas espesas”, “el estuco rosado de los muros”, etc. Esto es en el relato “acertado”, el de los engaños, fingimientos, pasiones, crímenes y muerte, ese en el que el “Vals” aparece una vez más como pretexto referencial de la trama (sobre este microhistoria volveré otra vez). Es entonces que en la mayor parte del relato el **espacio** acaso funciona sólo como un “marco” que en su función mínima “contiene” al texto y subtextos. Y es que este relato se *apoya* en un **espacio** no físico, más bien discursivo. Espacio tal que se construye a partir de *citas a códigos* (históricos y culturales) de la realidad: Viena, Roma, Barcelona (con ciertos significados “típicos”: la música clásica, lo imperial, el Modernismo catalán). En la tercera de esas microhistorias metadieéticas asistimos a la explicitación de este recurso: “La acción transcurría en Barcelona, porque es un lugar que conoce bien, y que para nada necesita el exterior de la ciudad, la atmósfera paralela de ciertos cuadros, de cierto sentido ornamental, las ligas entre el Sezessionstil de Viena y el Modernismo catalán le proporcionaban el tono de interiores que requiere” (Pitol, 1998: 259); pero también a códigos de mayor amplitud: la creación literaria, la cultura, el sistema social de las relaciones humanas, etc. Esta realidad “distorsionada” por los pensamientos, ideas y juicios de la protagonista “domina” casi la totalidad del relato e incluso la metaficción del mismo: hay que recordar que a lo largo de la trama asistimos a un proceso importante y determinante: el de la *lectura* del relato, proceso personal y subjetivo donde los haya. En este sentido, acaso en algunos fragmentos –como en los que las “anécdotas” creadas por Manuel Torres son nombradas—la lectura de esta mujer parece entregarse a la voz de ese narrador *metadieético* –su marido—. Cabe agregar que aun en las “historias 3” la descripción de los espacios no constituye una *estrategia* principal: ahí

lo que interesa son las pasiones, sentimientos y acontecimientos dramáticos; pero del tipo de esas “realidades virtuales” que Zavala mencionaba en relación con el espacio del relato posmoderno, mismas que sólo adquieren forma a partir del “proceso de lectura”, a través de la “invocación” y de la “intercontextualidad” que cada lector “articula” imaginariamente –incluida esa lectora *virtual*—. Las constantes citas a esos “códigos” culturales mencionados refuerzan esta construcción intercontextual del sentido del relato: se trata de códigos –formas de “discurso”—y en ocasiones “textos” que pertenecen a un bagaje general, a un *conocimiento* del mundo.

Entonces, los **personajes**, que en esta clase de ficciones ya no *pueden* ser arquetípicos, es decir, “planos”, resultan serlo en las microhistorias metaficciones: el abuelo militar con ideas conservadoras, el maestro de piano con una enfermedad terminal, el biólogo carcomido por los celos; pero no así en la diégesis, en ésta encontramos a una protagonista que es “construida” desde “el interior de sus conflictos personales”, con un carácter altamente “metafórico” –y aquí se descubre una de esas “estrategias metafóricas” de la estructura “en abismo”, en oposición a la forma “convencional” de los caracteres de las microhistorias—y adquiriendo la *forma* de una “alegoría”, de una determinada “visión del mundo”: el de una mujer profesional, autónoma, libre de códigos tradicionales, que desea realizarse a través de su trabajo como profesora de arte y escritora (¿No se encuentra aquí toda una *propuesta* social que va más allá de los límites de la textualidad?). Hasta aquí se observa esa *forma* del personaje moderno. En cambio el personaje del marido, el escritor que se encuentra en su estancia sabática, es *construido* desde la perspectiva subjetiva de ella –y en función de la conformación de ese “discurso” de ruptura—. De este modo, ella alude a sus “incongruencias”, a sus “pretensiones” en relación con la música, por ejemplo, a su falta de practicidad, a la “ubicación” de él en ese espacio de “ficción” tan contrario a las ansias de ella de “realidad”. ¿Y en la metafiction? Ahí la cosa cambia y se puede observar esa “apariencia” de convencionalidad de los personajes (Manuel Torres y sus *creaciones*), pero con ese “fondo paródico” de carácter posmoderno que se ubica en las metaficciones intertextuales con la forma de una parodia sin “humor”, de un “pastiche” que recrea formas de vida a través de la práctica metaficcional de “géneros” pasados de moda, artificiosos e “irreales” que a ella le “chocan”:

Algo que existía en el trasfondo del relato, la meditación final en torno a una serie de pequeños núcleos dramáticos que habían estado a punto de cristalizar, de desarrollar sus propias leyes, de convertirse al fin en forma: mínimas historias nutridas en los más rampantes lugares comunes de un decadentismo de fin de siglo, sedientas de ripios y oropeles (las torneadas formas de una mujer a quien sus desórdenes conducen a la muerte, el ritual suministro del veneno, el atractivo criminal de la música, por ejemplo), sí, esa meditación que, como posfacio de un auténtico drama vislumbrado al azar, no era sino la evidencia del desinterés de Guillermo por la realidad en la que ella se afirmaba... (Pitol, 1998: 254).

En este fragmento, ubicado muy cerca del principio de la diégesis, el autor está ya revelando el problema y el tema del relato (aunque la identificación de estas verdades narrativas sólo podrá apreciarse en la lectura global), a través de una reflexión que muestra el motivo principal para que ella desee terminar con la relación, ese “desinterés de Guillermo por la realidad en la que ella se afirmaba...” y, además, este fragmento “desvela” el carácter metaficcional del relato a través de una opinión “metatextual” de la protagonista al referirse a esos *pastiches* de un “decadentismo de fin de siglo” –romántico—. *Pastiches* que son contruidos por una serie de estereotipos y lugares comunes: el veneno, el crimen y el engaño como “motivos” literarios y también como citas a un discurso *antiguo, muerto, pasado de moda*. Incluso la referencia a esa “mujer de formas torneadas” del relato confirma los deseos de “modernidad” en la protagonista: ella no es sólo un *cuero voluptuoso*, sólo *deseo* o *sujeto/objeto de placer*. Si recordamos las reflexiones de Jameson, aquí el autor real del texto, no el metadieético, no está “construyendo” *pastiches* como una práctica, sino que los está utilizando para construir el sentido del relato; pero además como forma de invocación de un determinado discurso literario, de una serie de códigos de creación ficcional que desempeñan la función de contraponer “lo real” frente a “lo fantástico”. Incluso puede haber una crítica hacia formas de ver la realidad, el mundo, la vida, y hasta la manifestación de un reflejo de la contemporaneidad, es decir, una época que ya no “cree” o ya no quiere “creer” en los relatos. ¿Muerte del relato o incluso de esos metarrelatos totalizadores y absolutos de las grandes pasiones humanas?

Por último, en relación con los personajes metaficcionales, y sobre todo en los de las “historias 3”, su perfil altamente convencional y “plano” corrobora la idea de que en estos *metapastiches* se “juega” a la narración clásica; sólo que, y esto me lleva

a la siguiente categoría por analizar, el **narrador** es “tan solemne”, se toma su labor de manera “tan seria” y sus reflexiones creativas, metaficcionales, son tan “evidentes” (se corrige, vuelve a empezar, aporta nuevos atributos), que es difícil tomarle en serio, es decir, aquí lo importante no es “creerse” el mundo ficcional construido, sino “observar” el proceso y sentido del mismo, a la manera de una parodia del acto de escribir ficciones. Antes hablé de un “alter ego” dentro de otro y así sucesivamente, y ¿no va aumentando la ironía de nivel en nivel? Recordemos que la auto-ironía es otra práctica del posmodernismo. Aun así, hay que recordar que detrás de esa ironía se esconde una “intención” discursiva, misma que aquí, me parece, es la de observar desde un espacio textual posmoderno, lleno de yuxtaposiciones, las “formas humanas”, arquetípicas, que se contradicen unas con las otras.

Volviendo al **narrador**, en la diégesis se presenta nuevamente la práctica moderna de esa voz confiable, omnisciente y con la autoridad suficiente para mostrar al lector los hechos del relato: los pensamientos, afirmaciones, dudas y comprobaciones de la protagonista son una “realidad”; sin embargo, el hecho mismo de que esta “realidad” innegable que la protagonista “experimenta” sea confrontada a una serie de *interpretaciones* de una “realidad metatextual” (ella aquí es esa crítica-lectora que siempre cumplió con la función de “detectar” errores, incongruencias y fallos en la literatura de su marido) muestra la práctica de un “juego” en esa omnisciencia del narrador: ¿hasta dónde es capaz de *autenticar* unos hechos no *acontecidos*, sino *construidos* bajo la forma de *pensamientos* y *presentimientos semióticos*, provenientes de la interpretación de un metatexto?

En cuanto al **final**, la categoría que para Lotman posee la función de corroborar o “echar abajo” los códigos planteados por el “principio”, encontramos códigos tanto estilísticos y estructurales –volvemos al espacio y tiempo del inicio— como temáticos: el último párrafo del texto insiste en esa diferencia irreconciliable: “Siente hasta dónde ella debe defraudarlo con el sentido de realidad que ha deseado impartir a su vida y hasta dónde la edad ya no le permite a él construir el tinglado necesario para vivir creativamente” (Pitol, 1998: 261), sólo que con una cierta novedad, probablemente a la manera de una cierta “revelación” de una “verdad narrativa”: ella “lo defrauda” con su búsqueda y sentido de la realidad, pero él *está viejo* para vivir en la fantasía, ya no es un *joven* creativo, capaz de crear mundos

paralelos, “tinglados” los llama ella (con un término ciertamente peyorativo). La introducción de este par de apreciaciones confirma la idea de que el núcleo temático del relato tiene que ver con esos “polos opuestos” en los que ella y él se encuentran, y si me aventuro más, con la conclusión (subjetiva) de la protagonista de que él sigue *atado* a una cierta vida juvenil, (algo parecido a eso que en la sociedad llaman “madurez” y que resulta ser un término con un significado altamente mítico; pero “utilizable”, es decir, “pensable”). Él se le presenta, ahora con más “argumentos”, mucho más obsoleto, indeseable. Ella, por su parte, no se “siente mal” y poco después lo dice: “¿Por qué, siendo a fin de cuentas lo que fuera, a ella no le resultaba insatisfactoria y a él, en cambio, lo va transformando en un hombre seco, esquinado y amargo?” (Pitol, 1998: 261), y aunque sí se encuentra confundida, con cierto aturdimiento mental por esa información que *ha encontrado* (o *crea haber encontrado*) en ese relato, sobre él y sobre ella misma, proyectada sobre la metatextualidad. Ese “flujo de conciencia” vuelve, se intensifica con el somnífero: los suprematistas, la litera del tren, los perros, alguna “frase musical” de Liszt que no logra recordar y “Fatigada, sumida en una torpeza que no deja de serle agradable, va quedándose poco a poco dormida” (Pitol, 1998: 261). Ahí se detiene por completo el movimiento argumental. Pero ahora, ¿es suficiente la revelación de esa leve “verdad narrativa” que más que una revelación es la confirmación velada de una actitud, de una posición y de un sentimiento? A la manera del relato clásico esto no es un desenlace epifánico y a la manera moderna ¿nos encontramos ante un final “abierto”, sin desenlace, anti-epifánico? Creo que en este sentido este relato *invita* definitivamente a una “relectura”, misma que *puede ser* “irónica”, algo así como: ¡Mira lo que ha descubierto en el relato de su marido, qué ironía! o ¡Mira lo que *interpretó* con su lectura, yo –lector real—no *habría visto eso!* Y aquí es donde, al establecerse las posibilidades que tienen que ver con el lector (su enciclopedia, su visión del mundo, su personalidad e incluso con sus “competencias”), el **final** del relato adquiere una lectura posmoderna: es “aparentemente” epifánico (depende de si el lector *ve* o no esa verdad); pero respetando aún cierta tradición moderna de no “revelar” nada demasiado obvio o espectacular, y lo que es más, en fuerte contraposición de esa epifanía abierta, explícita, textual y poderosa del metarrelato. Epifanía en la que reside la fuerza impresionante del relato y que incluso conlleva una reflexión acerca de las “moralejas fáciles” (con un doble sentido: el de la reflexión metafictional, literaria y el de la cavilación vivencial), la percepción de un

mundo que es demasiado *real*: “La realidad, por lo visto, se dice, es rica en golpes bajos, no en grandes hazañas” y además una *enseñanza*, un *mensaje aleccionador* en forma de un *aprendizaje* de vida, de reflexión filosófica: “El cuerpo, es cierto, puede volverlo todo lamentable” (Pitol, 1998: 261). Creo que la “estrategia” que aquí el autor utiliza se relaciona con ese “*work in progress*” que va presentando epifanías textuales –de diversas formas y alcances (incluso las otras metahistorias poseen sus epifanías *garabateadas* y *burdas* y la relación intertextual que se establece entre el metarrelato y el “código” de un determinado lenguaje literario, el del Romanticismo, conlleva una forma de “epifanía” de género) y que luego, tras la lectura general y la “relectura” dan forma a lo que sería una especie de rompecabezas de sentido que adquiere más o menos referencialidad dependiendo de los contextos de lectura y de las competencias del lector.

Hasta aquí, pareciera que ya se ha perfilado, a partir del análisis, comentario e interpretación de los cinco elementos propuestos por Zavala, una cierta correspondencia entre las realidades textuales del relato y el modelo de relato posmoderno que antes fue descrito, es decir, se puede argumentar su carácter “rizomático” porque en su interior se contraponen una serie de epifanías genéricas, es *abiertamente* “intertextual” y su estructura se conforma a partir de textos *reconocibles* de la realidad, como el *Vals de Mefisto* de Liszt, y metatextos constituidos con estrategias ficcionales también reconocibles –las reglas mismas del relato—, posee esa yuxtaposición de elementos clásicos y modernos y más que intentar “representar” la realidad o “subvertirla”, presenta, a través de una lógica intertextual, jugando con el “drama” y la “compasividad”, una realidad textual.

Pero intentaré ahora complementar estas aseveraciones con algunos comentarios referidos a ciertos mecanismos de intertextualidad que en este relato se ven privilegiados. Ni que decir que la metaficcionalidad sería el principal de éstos, como se ha visto, ya que no sólo es el recurso central del relato, sino que el sentido primordial del mismo, la fuerza referencial, se encuentra cifrada en ese tercer meta-metarrelato que resulta ser el encargado de revelar “la verdad” del texto.

Ahora bien, ya se ha visto que el texto se inscribe en una determinada **tradición textual** a partir del *uso* y *práctica* de una serie de “convenciones

discursivas” propias de lo que podría llamarse un modelo posmoderno de narración: es paradójico, presenta realidades textuales, es abductivo –no lineal—, rizomático, itinerante y presenta una serie de verdades dialógicas (contextuales). De este modo, presenta una determinada **arqueología architextual** porque es híbrido (ese juego constante del tiempo y el espacio entre lo clásico y lo moderno) y lleva a cabo un “simulacro” textual de sentido. Este último rasgo es acaso el que con mayor intensidad muestra ese carácter posmoderno de “juego” con las posibilidades de lo “real” y lo “ficcional”: a lo largo del desarrollo de una historia clásica en la metadiégesis (la del hombre que envenena a su mujer) la aparición de núcleos temáticos como el “engaño” cometido por el hombre despechado y el “fingimiento” cuando éste aparenta no saber el porqué de la muerte de su mujer, lo llevan hacia el final de su microhistoria a reflexionar sobre el “simulacro” que ha sido su vida al pasar los años. Término que acaso dice más de lo que parece decir, ya que la construcción misma de esa historia es un “simulacro” de un cuento real, inmerso dentro de otro relato, también virtual y así sucesivamente hasta llegar al nivel real de lectura. Todo esto dentro de un proceso global de **metaficción tematizada** que establece unos códigos de verosimilitud determinados –aquí el “pacto de suspensión de credibilidad” se ve constantemente “renovado”—que se sostienen a partir del hilo que une dos actos: el de la creación de ficciones y la lectura de las mismas. Una constante “metalepsis” contrapone constantemente planos referenciales, crea un rico universo de sentido metaficcional que encierra, más allá del significado del relato, una inteligente y compleja “experimentación retórica” con los elementos formales del texto: hay una “iteración” –la del acto de crear ficciones—y una “hiperbolización” del sentido de las mismas: la “verdad narrativa” que “transforma” o “mantiene” a la protagonista en su idea original, en su sensación primigenia se ve “exagerada” no por acontecimientos factibles o sucedidos, ni siquiera por un diálogo real con su marido, sino por una serie de “verdades escondidas” en una serie de metaficciones de alto valor connotativo.

Ahora bien, en un plano extratextual, la riqueza intertextual del relato es muy amplia. Ese juego de citas a otros textos, paralelo a su estructura “en abismo” tiende un hilo de intertextos que va desde el punto más lejano (cuando el *Vals de Mefisto* es interpretado en la microhistoria 3) hasta el *Vals de Mefisto* “real” –la pieza de Liszt—, pasando por todas las ocasiones en que éste es citado en lo que yo llamaría un eje

sintagmático de relación intertextual. Pero, en otro eje, el de una significación acaso paradigmática, la pieza real de Liszt, citada en la textualidad y sus metacomponentes, alude además, como bien expresa De Mora, a un poema de Lenau, que a su vez se inspira en el *Fausto* de Goethe y “Tales asociaciones literarias y musicales, al igual que otras contenidas en el relato, sirven para dilatar su campo de significaciones e insértalo en la tradición” (De Mora, 2008: 9); pero ¿en cuál tradición? Pues en esa tradición “romántica” llena de “barroquismos”, de “veronesería” en la que la protagonista ve “artificio”, “decadencia”, misma que autor del “Vals de Mefisto” metaficcional descubre “vencida” por la *aplastante* realidad, incapaz, ya, de producir “grandes hazañas”. ¿Y no es, finalmente, esta *tensión* contraria la metáfora de la relación entre ellos pero también una alegoría de muchas más cosas? Parece entonces que en este relato de Pitol lo intertextual y lo metaficcional están no sólo al servicio de la trama, sino en función de un universo de referencialidad mucho más amplio, universo que se construye de *vivencias* ancladas en el pasado, de *sueños* rotos, de *citas* a otros tiempos más simbólicos, de *realidades* irreconciliables y de la manera en que la se *contraponen* “verdad” y “deseo”, “arte” y “realidad”.

7. Análisis del relato “Anticipación” de Juan García Ponce.

El título de este texto, aunque esté constituido por una sola palabra, lleva a cabo a la perfección aquella premisa de funcionar como una *metáfora del relato*, misma que sólo adquiere sentido pleno tras la lectura completa del relato y en dos niveles: en relación con el tejido de la diégesis y bajo la forma de una *reflexión metatextual*, en cuanto a un recurso de manejo del tiempo a la manera del relato moderno.

Y es que tras una lectura inicial, parece que en este relato un *recurso privilegiado* vuelve a ser el relacionado con la forma en la que el **tiempo** es articulado y su función como elemento *organizador* de una serie de *anécdotas*, de mayor o menor *amplitud*, de mayor o menor importancia, que como *acontecimientos* conforman una construcción narrativa que presenta una serie de “pequeños relatos”, distribuidos a lo largo de la “vida” de uno de los personajes (el que adquiere la función de *protagonista*), relatos que, intertextualmente, adquieren la forma de “metaficciones” más o menos explícitas. Y es que a diferencia del relato de Sergio Pitol, esta “Anticipación” de García Ponce no posee como uno de sus temas y mecanismos la *creación literaria* como tal; pero sí el *uso, narración y descripción* de hechos y acontecimientos como elementos *reveladores* de *verdades* y *sentido* a lo largo de la trama.

Así, parece ser que de entrada nos encontramos ante un texto con un elevado carácter *experimental*, que busca romper la linealidad contando sucesos de duraciones variadas en espacios diferentes, a través, claro está, de la única voz capaz de *focalizar* el relato desde su perspectiva, adquiriendo la función de un “director de orquesta”: el **narrador** omnisciente, el cual, en este texto, parece “cumplir” a la perfección, sus *dominios*: conocer el pasado, presente y futuro de sus personajes (y aquí ese *futuro* adquiere bastante importancia); poseer la capacidad de *manifestar* los sentimientos, ideas y pensamientos de los personajes; tener un *control* (“casi” absoluto) de la manera en la que se construye la totalidad del relato, e incluso (y aquí ya nos encontramos con otra *particularidad* interesante de este texto) ejercer la “autoridad” suficiente para dejar entrever sus opiniones y visiones de la realidad y del mundo.

Sobre todos estos aspectos volveré a lo largo del análisis; por ahora, creo conveniente el iniciar con una categoría que aunque no es tomada en cuenta por Zavala entre esas cinco “destacadas”, en este relato adquiere gran importancia: el **principio**.

Para Lotman, en su completa definición de la “estructura” de los “textos artísticos”, el **principio**, ligado a una “modernidad” literaria, lleva a cabo la función de “codificar” la generalidad de la narración. Y es que cuando el lector “inicia” la lectura de cualquier obra “... puede no estar informado hasta el final o no del todo acerca del sistema en que se halla codificado el texto en cuestión” (Lotman, 1975: 269) y así, mediante esta *categoría* inicial del texto, es capaz de conocer —o *intuir*— a qué género pertenece; a qué estilo se adscribe; a qué periodo, escuela, corriente; pero además, puede también obtener información en relación con el sistema discursivo del texto en cuanto a los “... códigos artísticos tipo que debe activar en su conciencia para poder percibir el texto” (Lotman, 1975: 269). Para este autor ruso, tan importante resulta el **principio** de una obra narrativa como el final (aunque a este último siempre se le haya dado mucho mayor importancia), ya que uno *depende* directamente del otro: son los límites del “marco” espacio-temporal de la obra y el segundo “es” sólo en relación con el primero: el final puede ser un “desenlace” en toda regla, pero también una suerte de “anti-principio” cuando “echa abajo” los códigos presentados al inicio del relato (lo cual también aporta información acerca del sistema general de *tipo de escritura* en el que el texto se inscribe).

Pues en “Anticipación” el **principio** —un párrafo relativamente largo— muestra una serie de realidades estilísticas, genéricas y estructurales que sitúan al texto en cuestión (imaginemos que el “yo” lector desconoce que se trata de un relato incluido en una colección) dentro de los lindes de la narrativa y de los *textos ficcionales*:

A-1 y A-2 se conocían desde la infancia. Nunca habían llegado a ser amigos. Algunas diferencias imperceptibles para los demás, pero, aun sin que advirtieran, insalvables para ellos, mantuvieron desde el principio una tenue separación entre los dos que, por su misma delicadeza, resultaban invencibles. Pero este tipo de obstáculos, que ni siquiera pueden llegar a considerarse como tales, son los que en verdad deciden la forma de las relaciones. Cuando nada parece impedir un acercamiento que cabría suponer natural, nunca se produce. Precisar los motivos resultaría una tarea vana pues éstos no existen en el campo de las definiciones posibles. Sin embargo, el largo conocimiento entre A-1 y A-2 había propiciado que

en muchas ocasiones el azar los acercara hasta un punto en el que pareciera cierto afirmar que sus vidas avanzaban paralelas. (García Ponce, 1982: 207).

Así, la mención de dos personajes, nombrados impersonalmente A-1 y A-2 (como si más allá de su *humanidad* fueran “sujetos de estudio”), *da inicio* a una frase que expresa un límite temporal diegético, “la infancia” de los mismos, la cual posee un marcado carácter *narrativo* en relación con otra temporalidad de carácter mucho más general: la “infancia” es *inicio, principio* lógico de cualquier *vida*. Además, adquiere la forma de un *código de estilo* narrativo que se podría definir como “clásico”: las historias *dan comienzo* en la infancia de los personajes y *culminan* con su muerte. Esta especie de *tradición* narrativa aparecerá frecuentemente en este relato como se irá viendo. Ahora, el tiempo verbal de esta primera frase (y las siguientes), sitúa la narración de los acontecimientos desde la perspectiva de un narrador que no es protagonista de la historia, pero sin embargo *conoce* la biografía de los sujetos presentados. Aun más, ese “se conocían” (en pretérito imperfecto) revela que el *presente* de la historia que se está narrando *acontece* en un tiempo *posterior* al lapso de la infancia nombrada. “Nunca habían llegado a ser amigos” es la segunda frase que *apoya* los códigos temporales de la primera y *refuerza* ese discurso que nos está *narrado* una historia. Ahora bien, lo que viene a continuación, y que también funciona como el adelanto de una particularidad repetitiva en el relato (y que mediante la *iteración* adquiere la forma de un *recurso* determinado) es un larga frase en la que se está haciendo *algo más* que aportar información anecdótica de los personajes. Ahí encontramos la primera *aparición* de una voz narrativa que no sólo *conoce* a “A-1” y “A-2”, sino que de algún modo *contrasta* y *sitúa* las vidas de éstos con un sistema de *códigos* culturales y sociales; con una serie de aspectos que tienen que ver con el *destino*, el *azar*; con algunas *realidades* que en conjunto conforman una determinada *visión del mundo*. De este modo, este narrador “omnisciente” es capaz de observar “algunas diferencias imperceptibles” e “insalvables”, una “tenue separación entre los dos”, un “tipo de obstáculos” que “deciden la forma de las relaciones”, etc., lo que nos muestra que nos encontramos ante una *voz* poderosa que es capaz de *percibir* hasta los detalles más mínimos de la vida de estos dos caracteres y es capaz, también, de ubicar estos detalles en un panorama mucho más amplio: el de un sistema general, el de la *realidad*. Este narrador conoce el *funcionamiento* del mundo de los hombres, conoce las particularidades del *destino*, los mecanismos del *azar* y hasta las

limitaciones de la ciencia: conoce *todo eso* que se *oculta* “al campo de las definiciones posibles”. Todo esto nos ofrece la explicitación de un código artístico determinado: el de un *lenguaje* altamente “novelesco”, bajo la forma paradigmática de una voz narradora *confiable* y *sabia*, que es capaz de *ver* hasta lo *oculto*, que es capaz de *representar la realidad*, el mundo del *conocimiento* y mediante una serie de *afirmaciones* y *puntos de vista* que se presentan de manera *innegable*, con *autoridad*. Esto, al igual que lo relacionado con lo temporal, *siguiere* que nos encontramos ante una de esas historias narradas *a la manera moderna*. Ya veremos. Por el momento, se puede agregar que este **principio** muestra un marcado carácter “epifánico”, mismo que se mantendrá a lo largo del movimiento argumental de la diégesis y sus metacomponentes.

La continuación de este inicio altamente *cargado* de información codificada (tanto literaria como discursiva), muestra cómo este *tono* narrativo se mantendrá, intercalando *secuencias narrativas*, mediante la introducción de *acontecimientos clave* en las vidas de A-1 y A-2 (poco a poco se irá viendo cómo aquellos relacionados con A-1 adquieren mayor número e importancia y que A-2, acaso, posee la función de ser un *ejemplo* de vida *común* dentro de ese recurso general del relato que es el *paralelismo* y la *contraposición* de sus vidas); *secuencias descriptivas* que en el caso de este relato sí poseen representatividad (también como un recurso que luego se irá revelando) y esa serie de *pasajes epifánicos* bajo la forma de *verdades*, *apreciaciones* y *puntos de vista* que en voz del narrador conforman un discurso que a veces se aproxima a lo *aleccionador* —bajo la apariencia de *citas* a conocimientos incluso científicos, como podrían ser los relacionados con la psicología o la sociología—y que otras se aproxima al terreno de la *predestinación*, creando así un discurso sólido, pero *ambiguo*. De hecho, creo que esta última cuestión podría ser por sí sola un *tema* de análisis del relato y si esta serie de “pasajes epifánicos” se *separaran* de la diégesis, más allá de las secuencias narrativas y descriptivas, y se unieran sintagmáticamente como si conformaran un texto cohesionado (autónomo), el resultado sería *algo* cercano a una serie de *lecciones* en un tipo de texto entre filosófico y educativo, bajo ese tono que da inicio con la primera de estas *revelaciones*: “Cuando nada parece impedir un acercamiento que cabría suponer natural, nunca se produce. Precisar los motivos resultaría una tarea vana pues éstos no existen en el campo de las definiciones posibles” (García Ponce, 1982: 207).

Hasta aquí apenas se han dejado ver algunas cuestiones generales del relato cifradas en el principio, pero que ya muestran la gran riqueza y espesura del mismo. Continúo ahora con el comentario y análisis de las categorías ya “iniciadas”, como el **tiempo**, los **personajes** y el **narrador**, hasta llegar al **final** del mismo. A lo largo de este recorrido habrá cierta direccionalidad hacia la identificación de recursos y realidades “intra” y “metaficcionales” ya que, no debe olvidarse, se está llevando a cabo una *lectura posmoderna* de “Anticipación” (perspectiva que en este relato resultará “clave”).

Antes he mencionado que aquí el **tiempo** vuelve a ser un recurso privilegiado y que desde una lectura global sus particularidades *emparentan* al relato con la forma *moderna* de narrar, veámoslo ahora de forma más concisa –y más allá de ese principio que ya nos reveló una serie de *realidades temporales*—. Zavala afirma que el **tiempo** en el relato moderno está “reorganizado” desde esa perspectiva “subjetiva” del narrador. Esto ya lo hemos visto en el comentario del “principio” y es un factor que se cumple a lo largo del movimiento argumental; pero veamos ahora cómo está “especializado” el tiempo en “Anticipación”: un periodo de tiempo bastante extenso, casi 50 años de vida de los personajes, es narrado con una *aparente* linealidad desde la “infancia” hasta el tiempo “presente”: el encuentro de A-1 y A-2 en su ciudad natal de provincias. Pero ahora, esta linealidad *marcada* por la mención de dicha infancia en la primera frase del relato y *cerrada* en el punto en el que se detiene el movimiento argumental (el fin de la *conversación* entre los personajes en el *ahora*), funciona como un marco que nos muestra dos *extremos* de una *línea de vida* (en el “tiempo de la historia”), como un *marco* que además coincide con las categorías de **principio** y **final**; sin embargo, conforme la trama va avanzando, nos encontramos con el *poder* de ese **narrador** que *organiza* el mundo ficcional *avanzando* y *retrocediendo* a través de la mención de distintos *sucesos* en la vida de estos caracteres, con distinta *duración*. El estudio de este fenómeno, a la manera del llevado a cabo por Genette en relación con *En busca del tiempo perdido* para ejemplificar sus “figuras” temporales, sería minucioso y rico. Aquí, creo, funciona sólo como un indicador de una *forma* moderna de narrar, ya que la *particularidad* de este relato radica no en el ejercicio de un manejo temporal que en cierto sentido es ya para la época de *enunciación* (principio de los años 1980) un *estilo* –una de esas *opciones del bagaje literario* que

el autor puede *seleccionar y experimentar*—. En todo caso, creo importante mencionar que esas numerosas figuras de “duración” (pausas, escenas, sumarios y elipsis), crean una sensación de *recorrido panorámico* bajo la cual *se seleccionan* momentos *determinativos* (que a veces adquieren la *forma* de meta-microrrelatos) de la infancia, adolescencia y juventud, principalmente, hasta que el “tempo” o “ritmo” del relato es suspendido por la metaficción oral que A-1 *comete* ya en su vida adulta (la cual, de todas las etapas, es la que posee una *duración* diegética mucho menor, a la manera de un “resumen”: son esos 30 años mencionados por A-1 en su metanarración). Entre estas “figuras” que ordenan el “ritmo” del relato, encontramos aquellas que resultan más significativas (siempre en relación, claro, con la *información que revelan*: la infancia en la ciudad de provincias, el paso por la escuela primaria, la vida de los personajes en esa ciudad, la *situación* de cada uno de éstos frente al mundo familiar, social, educativo... la revelación de algún *hecho* significativo *marca* la forma de vida de A-1 y A-2, siempre bajo ese juego “comparativo” que en muchas ocasiones llega a ser muy evidente (casi como si se tratara de esas “fichas clínicas” que los psiquiatras elaboran en relación con las vidas de sus pacientes):

A-1 pasó por la escuela primaria como un excelente estudiante, querido y hasta en algunas ocasiones consentido por sus maestros, un tanto solitario pero con una secreta admiración por algunos de sus compañeros que no lograba convertir en voluntad de acercamiento sino que se mantenía distante, tal vez porque esa admiración estaba provocada la mayor parte de las veces por el particular reconocimiento de una cierta forma de belleza física. Al contrario, A-2 nunca fue un buen estudiante. Los maestros no lo distinguían con su afecto, pero fue siempre extremadamente popular entre sus compañeros y su capacidad en las competencias deportivas resultaba excepcional. Al verlo podía pensarse muchas veces que la fortaleza de A-2 era como la de una fiera que se contempla en el zoológico. Lo acompañaba de una manera natural y a veces lo sobrepasaba como si fuera algo que le llegaba desde fuera, del mismo modo que la incierta nostalgia encerrada en A-1. (García Ponce, 1982: 208).

Este párrafo constituye un excelente ejemplo de la técnica empleada por este narrador omnisciente: un poco de información sobre uno, otro tanto de datos sobre el otro, separados por frases adverbiales que *contraponen* esas vidas *aparentemente parecidas, paralelas*, pero radicalmente *opuestas y distintas*, y que en relación con el *sentido* del relato llevan a cabo la función de mostrar la “transformación” de los

personajes, pero principalmente de A-1, quien por su *complejidad*, su *rareza*, va adquiriendo mayor importancia. Este recurso se mantiene hasta el encuentro de A-1 y A-2, ya en la vida adulta, en el **espacio** de origen: la ciudad natal de provincias y hasta antes de esa curiosa *conversación* de los personajes, otorga la *ilusión* de que el lector está asistiendo a una narración *tradicional* del tipo: “La vida X”.

Pero ahora, dentro del movimiento argumental de la diégesis, también se pueden encontrar otro tipo de “pausas”, las “descriptivas”, mismas que ayudan a conformar un tipo *recurso* subyacente en el relato que en una *relación intertextual*, con la *forma* de esa **arqueología architextual posmoderna** que Zavala mencionaba, emparentan al relato con lo que podría definirse como un “código” de tipo “realista” y hasta “costumbrista”:

... recibiendo la misma educación religiosa que daba más importancia a la moral y a la historia sagrada que a las materias laicas, en una escuela alojada en una antigua casona con múltiples habitaciones de techos altos y puertas y ventanas con marcos de madera habilitadas como salones de clase, rodeada por un amplio portal con una hermosa balaustrada, dueña de unos vastos sótanos que estaba prohibido visitar y que levantaban la casa del piso de manera que a su entrada principal se llegaba por una lujosa escalera, con un gran número de árboles frutales a su alrededor, cuyas ramas podían verse desde la mayor parte de los salones de clase y cuyas copas vencían la altura de la casona (García Ponce, 1982: 208-209).

En lo que veremos, se convierte en una *estrategia narrativa* que *juega* con códigos discursivos de la tradición literaria clásica (el del *Romanticismo* hará su aparición en la metaficción “oral” de A-1) y que en el nivel del tiempo del relato *sirven* para *ilustrar* esos *momentos clave*, por ejemplo, el fragmento anterior se encuentra justo antes de la narración de aquel suceso relacionado con la escuela y el árbol: los alumnos más arriesgados trepaban a uno de los árboles y desde ahí saltaban al techo de la escuela en una “temeraria” acción ritual de “valentía” y “fortaleza”. Acción que A-2 nunca logró cometer y que sin embargo A-1, *nuestro* protagonista, cometió en solitario, sin que nunca nadie lo supiera; sólo A-2, al que este hecho le es revelado por A-1 en ese encuentro años más tarde, ya adultos. Pero volviendo al **espacio**, la aparición de estas pausas descriptivas (a veces más largas y detalladas, otras menos) también muestra ese carácter “híbrido” de un relato que cada vez “juega” más con los convencionalismos, *seleccionando* entre aspectos de uno u otro código literario y es

que estás descripciones buscan otorgar esa *verosimilitud*, esa *referencialidad* “realista” que busca crear un “efecto de realidad”. “Efecto” que, como se verá a continuación, es constantemente cuestionado con otro tipo de pausas que tienen que ver con el “modo” en el que la historia es *focalizada* por el narrador, transformando por lapsos breves el relato de “acontecimientos” en un relato de “palabras”. Así, el *tejido* textual que mezcla estrategias narrativas y descriptivas, que avanza o detiene el tiempo en función de determinados acontecimientos y que *aparenta* seguir una “línea recta” en la biografía de los personajes, ve “truncada” su “forma tradicional” por una serie de *intromisiones* (por parte de la voz narrativa) que no sólo *detienen* el “ritmo” del relato, sino que *introducen* una serie de *apreciaciones*, *puntos de vista* y *simulacros de enseñanzas* (ya en el comentario del **principio** del relato comenté este fenómeno) y que aquí he nombrado como “pasajes epifánicos”. En un rápido vistazo, estos “pasajes” tienen distintas “amplitudes”, a veces son largas digresiones y en otras ocasiones son sólo pequeñas frases, pero casi siempre con un *tema en común*: “No era otra *vida*; era otra forma de *vida*; sin embargo, ese cambio en la forma cambiaba la *vida*” (García Ponce, 1982: 209), “La *vida* de algunas personas avanza en línea recta; la de otras parece carecer de dirección” (García Ponce, 1982: 211), “... por una de esas hermosas y raras casualidades mediante las que la *vida* hace que coincidan dos puntos que no tienen ninguna relación” (García Ponce, 1982: 212). Y con esto se *revela* uno de los *puntos temáticos* del relato y si éste no tuviera esa particular y ciertamente *extraña* metaficción, el cuento podría titularse “La vida de x” (lo digo otra vez). Este recurso no desaparece con la llegada de la metaficción de A-1, sino que, “pasa de una voz a otra” —este narrador posee algo más que *autoridad*—.

Pero ahora, estos “pasajes epifánicos”, como ya he ido adelantando, hacen mucho más que mostrar un punto “temático” del relato intercalándose en el tejido tradicional “narración / descripción”, también, expresan una *reflexión* metaficcional que establece paralelismos entre las “historias de vida” de A-1 y A-2 y el “acto” mismo de creación de historias, estableciendo una **correspondencia intertextual** (dentro de esa “arqueología architextual” ya mencionada) entre el texto y los códigos de la ficción. De este modo, cuando el narrador menciona que: “... la separación señaló el principio de una inversión que no era posible relacionar concretamente con el hecho mismo de la separación, pero que, de alguna manera, la hacía tal vez evidente si alguien hubiera podido observarla desde afuera con un interés y una

perspicacia que nadie tenía por qué poseer” (García Ponce, 1982: 208), sin duda está haciendo referencia al único acto que da “vida” —aquí la metáfora casi no lo es— a la ficción: la lectura. Y de alguna manera esta *intromisión* reflexiva del narrador puede verse como una *aparición solapada* del autor en una “invitación” cifrada al lector: ¿no lo está invitando a involucrarse? ¿No es este un *avanzado* recurso de *comunicación* que va *más allá* de los lindes de lo clásico e incluso lo moderno? En este sentido, este relato posee una gran riqueza a través de juegos “meta” e “intertextuales” que, como siempre, funcionarán o no, dependiendo de las capacidades del *ente* más importante del proceso: el lector. Cuando el narrador se “apodera” (ahora puedo decirlo) de la *voz* de A-1 y narra esa larga, detallada y altamente codificada metaficción, continúa e intensifica esos recursos, ahora, incluso, con mucho más *autoridad*, finalmente, se encuentra ya “dentro” de la trama.

Pero antes de adentrarme en los lindes de la metaficción, continúo con las categorías propuestas por Zavala. Entonces, los **personajes** de la diégesis, “A-1” y “A-2”, corroboran aquello que viene presentándose como un recurso general de *configuración* del universo ficcional: la hibridación de elementos clásicos y modernos. De este modo, ante la *presencia* de este **narrador** con tal grado de omnisciencia, éstos caracteres son descritos *aparentemente* (la “apariencia” va convirtiéndose en otro rasgo repetitivo), desde esa voz focalizadora y narrativa, y mediante varios “trozos” del texto, es decir: a partir de sus acontecimientos, mediante directas y explícitas descripciones —minuciosas, completas, profundas— que como ya mencioné, *emparentan* el discurso del narrador con el de un psiquiatra o psicólogo que tanto conoce sus rasgos de personalidad, como los motivos que han ido prefigurando a los mismos. Esto, obviamente, crea personajes “densos”, recordando a Forster; sin embargo, al mismo tiempo, y aquí vuelve esa “contradicción”, la “hibridación” de códigos, no dejan de ser ciertamente “arquetípicos”, sobre todo A-2 (A-1, a pesar de su *aparente* rareza, oscuridad, termina siendo mucho más *transparente* y logra mostrarse con mucho mayor profundidad) y es que el mismo Forster creía que el paso de lo “plano” a lo “hondo”, en los personajes, radica en la capacidad que tuvieran éstos para “sorprender” al lector y ¿no resulta *sorprendente* y hasta *inquietante* esa ruptura con el silencio llevada a cabo por parte de A-1? ¿No trasciende a “sí mismo” al *hablar*, por fin, después de años? Recordando aquel “paralelismo” inicial del relato, mientras A-1 gana en profundidad psicológica, A-2 va

afianzándose como un elemento funcional de menor complejidad: finalmente es un “pretexto” para contraponer la vida de A-1, con toda su *normalidad* y *vulgaridad*. Así, ¿qué hace que A-1 sea “poco convencional”? Pues que desde el inicio de la trama, hasta el final, pasando por su larga “intervención oral”, es *configurado* desde sus “conflictos personales” con un alto “carácter metafórico” –su *vida* es mucho más que sólo eso: es la *vida* en general y es también la *ficcionalización* de la misma—.

En cuanto a ese “metarrelato” que A-1 construye, narrando el *suceso* más importante de su *vida*, se puede decir que aunque este relato no posee esa clase de *experimentación* posmoderna metaficcional en la que distintos planos o dimensiones se ven yuxtapuestos (de manera *evidente*, a la manera de *planos ficcionales* que se superponen); sin embargo, si hay un nivel “metadieético” que aparece como un “relato inserto” dentro de la diégesis. No se trata, esta vez, de un “cuento” escrito, pero sí de una “narración oral” que como podrá verse posee muchas de las características genéricas de esta clase de *historias* clásicas: es narrada en *voz* de un personaje que es el *protagonista* de la misma, tiene un *principio* marcado por “guion de inicio” que ortográficamente la sitúa dentro de una forma de diálogo que luego adquiere la *apariencia* de una *reflexión personal*, de un ejercicio *dialógico individual* en el que el *receptor* parece ser un *pretexto* para *oralizar* un *monólogo* interno; un *desarrollo* bastante extenso que en la *superficie* del texto alcanza 8 páginas de las 15 totales y que al carecer de “puntos y aparte”, de “pausas”, se convierte en un *largo aliento*; un *punto climático* en el que el *tono* de la narración aumenta y una serie de *recursos metafóricos* y *alegóricos* que se intensifican mediante el *uso* de una de esas *formas epifánicas* y una suerte de *desenlace* que *revela*, en una pequeña frase, un tipo de *verdad narrativa* vivencial, pero no a la manera del relato clásico; sino, veremos, bajo esa forma de *cierre* en la que aquello que *se concluye* no es un *acontecimiento* “altamente revelador”, “contundente”, sino apenas un *instante*, tal vez minúsculo, que lo que *muestra* es un *estado interior* del protagonista, un *sentimiento* resucitado a través del poder *evocador* de la *narración*: “fui feliz”, dice, y esta pequeña frase sostiene el sentido del relato entero, bajo la forma de una *verdad* (un “prodigio” dice A-1); sólo que *dejada ahí*, no de forma evidente y en clara *función* de que el *lector* “sea capaz” de *reconocerla*. Y ahora, este “metadesenlace” no está exento de cierta ironía, de determinada “autoindulgencia”, es intertextual y además sólo adquiere un *sentido pleno* en suma con el desenlace real del relato –en una relación intratextual—.

Aquí es donde encuentro un cierto *afán posmoderno* que no busca “representar” la realidad, ni “subvertirla”. Intentaré explicar por qué. Hasta aquí ya he mostrado en dónde radica la fuerza y el *motivo* principal de este relato y si se relaciona con aquel *punto temático* identificado a través de las digresiones epifánicas, encontramos ya algo parecido al *tema* de “Anticipación”: la posibilidad de “ser feliz” en la “vida”. Noción, que a pesar de *parecer* estereotípica, en este caso no es nada *común*. Ahora bien, aún queda por *descubrir* un importante recurso en este relato, mismo que otorga el sentido del título y *representa* la “aportación” más inteligente de esta construcción textual ficcional.

Así, uno de los *elementos* que otorga particularidad al género relato, y que lo hace ser, frente a la novela, un *tipo* de narración *única* es la “tensión” y ¿en dónde radica la enorme *tensión* de este relato? Pues en la confluencia de varios recursos. Por un lado, en un “juego” llevado a cabo por el narrador en el que a partir de las secuencias narrativas —mediante acontecimientos representativos—, a través de las “pausas” descriptivas y, sobre todo, mediante el *uso* deliberado de esos “fragmentos epifánicos”, va *mostrando* “pistas” sobre la personalidad y el universo personal de A-1: la incapacidad de comunicación, esa “rareza”, la falta de “normalidad” en su vida, la “extrañeza” que emana, etc. Es decir, toda una serie de definiciones, descripciones y calificaciones que en realidad no siempre están cumpliendo su función, sino que se van sumando a un discurso más o menos “cifrado” que sólo adquirirá sentido y significado con “esa otra historia”, subyacente, escondida y subterránea que se “va contando” paralelamente y que *sale a la luz* en esa larga narración de la vida de A-1, cuando joven, en el pueblo del norte de España en el que nació su padre. Aquellas “pistas”, todo eso que parecían caprichos del “azar”, signos *cerrados* del destino, sigue manifestándose, cada vez con mayor intensidad, ahora desde la primera persona, aumentado esa “tensión” que hace que el lector, con cada vez más *ansiedad* se pregunte: ¿qué va a *suceder* aquí? ¿Qué clase de *acontecimiento* se aproxima? ¿Qué justifica este enorme *misterio*? “Sucesos”, “acontecimientos” que ya no poseen la forma de un crimen o de un engaño, como en los cuentos clásicos y un “misterio” que al parecer ya no va a “revelarse” en la dimensión de “lo real”, sino en el intrincado mundo de la “condición humana” —enorme preocupación en los tiempos modernos—.

De este modo, esa tensión se va *acumulando* y sólo puede ser *resuelta* por

aquel que *la posee*: A-1, y que *al parecer*, en el momento de la diégesis en el que “vuelve a chocar” con su “paralelo”, A-2, va a “revelarla”. Ahora bien, aquel “recurso narrativo” inaugurado por el narrador del relato (mezcla de narración de acontecimientos “clave”, pausas descriptivas de aliento más o menos largas e intromisión de “pasajes epifánicos”) es “heredada” por A-1, como una forma de “cohesión” con la totalidad del relato; pero también como una forma de “coherencia” con esa visión subjetiva que antes lo ha *dibujado*. Este “recurso narrativo”, incluso, se ve exagerado y amplificado, después de todo, nos encontramos ante una narración “personal” que es la “reconstrucción” de unos *hechos* no materiales, en primera persona, todavía más subjetiva. Esto último puede resumirse en la explicitación y práctica de un recurso que ahora puede ser llevado a cabo bajo los auspicios de la primera persona: la “autoconciencia narrativa”, que como forma de “autorreflexividad” discursiva adquiere *usos* y *maneras* determinadas que permiten el establecimiento de muchas más formas de intertextualidad, al ser un tipo muy específico de práctica metafictional.

La metafiction inicia diciendo: “—¿Sabías que cuando yo dejé la Universidad me fui a Europa y estuve más de año ahí? Fue la experiencia más importante de mi vida, mejor dicho: ésa ha sido la única experiencia en mi vida. Supongo que diría la verdad si afirmara que he vivido sólo para eso y por eso soy diferente a casi todo el mundo” (García Ponce, 1982: 212). Y es que ahora, al presentarse estos “pasajes epifánicos” en voz de A-1, pareciera que antes, en la diégesis, ya se había manifestado “esta voz” en “boca” del narrador y esta “metafiction” había estado ahí desde el inicio—incluso en un “inicio” anterior al de la diégesis—. La *predestinación* en este metarrelato también se ve exagerada, a la par que otros códigos, como el *fatalismo*. Códigos que en conjunto conforman una relación intertextual que oscila entre el “pastiche” y el “simulacro” genérico, mediante un discurso que va tomando forma en una “arqueología” que a veces recuerda al Realismo, otras al Costumbrismo y en muchas más al Romanticismo literario: “Yo no esperaba ni deseaba nada y lo encontré todo; pero como no se puede vivir con la totalidad porque no se la reconoce, la perdí. Sólo que esa pérdida es imposible. Algo de ella permanece, un fragmento minúsculo que encierra la misma totalidad y yo voy a volver a verlo antes de morir y a reconocerlo” (García Ponce, 1983: 212-213). Ahora, además, este fragmento, ubicado casi al principio de la metafiction, más allá de aquello “que dice” (en donde

encontramos “temas” de esos códigos mencionados como la “vida”, la “muerte”, la “totalidad”) y de “cómo lo dice” (aspecto que refuerza lo anterior mediante construcciones altamente metafóricas y alegóricas), nos adelanta, mediante ese nivel “referencial” que hace del mensaje literario una “fuerza heurística” capaz de *contener* una “alta densidad de información”, el *significado* total del relato, bajo la forma de un *resumen* que de algún modo **anticipa** el sentido y cierre del metarrelato y de la diégesis. Y es que al lector ya se le ha *sugerido* el sentido de la historia; pero, como sucede en esta clase de narraciones, éste sólo podrá saberlo hacia el **final**.

La metaficción “oral” va avanzando y los “pasajes epifánicos” van sucediéndose unos a otros, siempre referidos a ese *problema* del relato que es la “vida” de A-1, y ahora con una *fuerza* determinativa y aleccionadora mucho más explícita: finalmente son frases referidas al “yo”, enunciados destinados a describir los recuerdos, sensaciones y *vivencias* del hablante mismo y aunque a veces *parezca* que estos fragmentos *detienen* el curso de la historia que se está narrando, en realidad están, en suma, construyendo ese *motivo* que sostiene a la narración entera. Así, si antes, en la diégesis *informaban* acerca de ese núcleo temático (“la vida”) del relato, aquí, en la metadiégesis su función es mostrar el *qué*, el *cómo* y el *dónde* de dicho núcleo y de igual manera que en la “historia 1”, algunos resultan ser más *reveladores* que otros, unos poseen una extensión mínima y otros se convierten en *reflexiones* de gran aliento; pero casi siempre se distinguen por poseer *asomos* de “auto-conciencia”, “pistas” que en *crescendo* van aproximando la develación de ese “prodigio” largamente anunciado (y que en uno de estos “pasajes” es nombrado literalmente) y paralelismos con la *ficción*. Este es un buen ejemplo que viene justo después de un fragmento “novelesco”, mezcla de narración y descripción de los parientes del pueblo español, sus particularidades y *costumbres*: “Pero todo eso no tiene importancia. Siempre se dan rodeos antes de llegar a lugar que se desea. Siempre se leen libros inútiles antes de encontrar el que uno necesita” (García Ponce, 1982: 214), en el que se insiste en ese lenguaje construido a partir de *generalidades* con una fuerte carga filosófica del tipo: “todo”, “nada”, “siempre”, “nunca”, se compara la “vida” con un “libro” y además se expresa ese *fatalismo* propio de aquellas vidas *sumidas* en un *destino* que ya *está escrito*. Recordemos aquella propuesta de Zavala que indicaba cómo una forma de metaficción posmoderna se da en la combinación de estrategias metonímicas, iterativas y metafóricas.

Como ya mencioné, estos “fragmentos epifánicos” dan luego paso a “citas” a códigos bajo la forma de un cierto “pastiche” discursivo. Por ejemplo, este fragmento *recuerda* a la novela costumbrista:

Vivir en el pueblo en verano era navegar en una barca de vela por la ría, llegar hasta el mar, pescar y bañarse en los ríos, emborracharse con un vino oscuro en la oscura cava de la casa del padre de uno de los amigos de mis primos, comer calamares, mejillones y toda clase de pescados fritos en una tasca que estaba en el segundo piso de una casa de madera, ver desde una montaña el panorama con los techos de pizarra negra del pueblo, los árboles de la plaza, las huertas... (García Ponce, 1982: 214-215).

Y como secuencia descriptiva (rica, minuciosa, adjetivada) aporta la *verosimilitud* que le haría falta al texto si sólo tuviera esa “otra historia”, la de las cuestiones de la “vida” de A-1 que van *apareciendo* una y otra vez, y con mucha mayor *frecuencia* cuando en el metarrelato aparece “ella”, la muchacha de diecisiete años que es “la imagen del amor”. Aquí la narración vuelve a dar un “giro”, aquí ya “todo” se dirige hacia la *existencia* de este “personaje” de metaficción que, sin embargo, no es todavía ese “prodigio”, pero sí el *vehículo* para llegar a la “revelación” del mismo. Y antes hablé de la “tensión”, misma que con la introducción de este código (el del amor) va haciéndose más y más compleja. Ahora los acontecimientos están en *función* de la *reconstrucción* de ese breve periodo, unos meses, que luego culminará en un *instante* que cada vez está más cerca. En este punto, la narración se emparenta directamente con “lo romántico” como un tipo de *pastiche*: “Dejé mi disponibilidad, dejé de estar por entero en los lugares entregado a ellos. Sólo era ella, sólo existía ella, sólo vivía para sentirla vivir” (García Ponce, 1982: 216). Y a este nuevo código se suman los anteriores: “Nunca lo hice. Nunca he vuelto a verla. Y no logro recuperar la imagen de nuestra despedida en la estación de ferrocarril. Sólo sé de mi devastadora necesidad de verla al principio, de mi incredulidad ante el hecho de que no fuera posible, de la absoluta presencia de su ausencia que no hacía de mí más que una pura nostalgia” (García Ponce, 1982: 218) en un intrincado juego de códigos temáticos, genérico, retóricos y narrativos que siguen “jugando” a desvelar ese “algo” que casi desde el inicio del relato se *anuncia* y que en las digresiones de A-1, ahora más intensas y repetitivas, lo cual aumenta la tensión (dentro del paradigma clásico

estaríamos en el clímax), se vuelve el *objetivo* principal: “Luego se produjo el prodigio, el que no puedo precisar en qué momento al cabo de los años se me ha revelado como el prodigio” (García Ponce, 1982: 219) y es nombrado ya de forma directa, explícita (aunque siga sin *aparecer*), en este punto de la metaficción en el que ella vuelve al pueblo tras unos días de veraneo con su familia. Lo que viene entonces es un *intenso* cierre en el que este fluir de conciencia “oralizado”, bajo la forma de una metaficción, se hace cada vez más reiterativo y complejo hasta otro punto clave, el de la “anticipación” del momento en el que volverá a verla, antes de su muerte, e intentará “resucitar” esa imagen “eterna” que en aquel *instante* lo hizo, por vez única en su vida, “ser feliz”.

En esta última parte he resumido el **final** de la metaficción, expresando el porqué del título del cuento y también lo que se *revela* como el verdadero *tema* y *sentido* del relato: la felicidad de un instante. Instante que en la forma en la que es narrado es casi “esquizofrénico” ya que recuerda esos pasajes clínicos –volvemos a esa minuciosa observación psiquiátrica— en los que episodios esquizoides sufridos por personas reales narran cómo un instante que es vivido con esa fuerza única e inexplicable, casi siniestra: “No era posible y por eso era posible que en algo tan sencillo, tan común, tan cotidiano se encerraran tantas cosas y yo no lo advirtiera porque su sola presencia borraba todas esas cosas, las hacía también sencillas y comunes, las convertía en lo que en verdad son: todo y nada, algo inagotable, sin término, cuya forma de existencia es una pura inexistencia y que sin embargo no puede dudarse de que existen porque su presencia las hace manifiestas” (García Ponce, 1982: 220-221). Ahora, más allá de “citas” a códigos específicos del mundo real, este último pasaje epifánico antecede el momento en el que por única vez es nombrado, en primera persona, lo que parece ser el *acontecimiento principal*, ese que da sentido al metarrelato y que establece el punto de *retorno* a la diégesis: “fui feliz”, dice A-1, en ese punto en el que “debió haber entrado *al tiempo*”.

Entonces la “narración”, la reconstrucción de ese *instante* largamente esperado, *intuido* desde el inicio de la lectura, actúa como un “exorcismo” que le permite a A-1 “liberarse” de ese *momento* –el único de felicidad plena—que se le quedó “atrapado” y que tanto antes de que *aconteciera* como después, constituye el *sentido* de su vida (y el del relato). La “comparación” entre la “vida” y el “relato” se

mantiene hasta el **final**, el cual es ya un rápido desenlace, de vuelta en la diégesis, en el que ese narrador —ahora *descargado, liberado*— vuelve a ver “desde fuera” una serie de cosas que resultan evidentes: la incomodidad, inquietud y extrañeza de A-2, que sin embargo no importa, ya que, lo verdaderamente importante es esa última frase con la que A-1 confirma lo que el lector ya sabía, acaso como una hermosa iteración: “Supongo que para hacer aparecer esa imagen que recuperé una vez y ponerla fuera antes de que entre en el lugar en el que encontrará para siempre la plenitud que le corresponde” (García Ponce, 1982: 221): esa muerte “anticipada” de A-1.

En cuanto a la manera en la que funciona este **final**, pareciera que aquel *recurso* de hibridación sigue cumpliéndose. Por una parte, si intertextualmente consideramos que el relato *desenlaza* desde el **final** de la metaficción, podemos observar la revelación, incluso “explícita” de una *epifanía* con la apariencia de una “verdad narrativa” que aunque no *transforma* al protagonista en el “ahora”, lo hace en “el pasado”. En este sentido, *todo* (texto, metatexto, códigos) está orientado hacia el desenlace. Por otra parte, y tal vez para muchos así sea, el **final**, tomado como esas “últimas líneas” de la diégesis, *parece* ser “abierto”, es decir, ¿Qué concluye exactamente de lo narrado en la diégesis? Lo que me lleva a asegurar que el desenlace de “Anticipación” *sólo* “es” en función del desenlace de la metaficción, esto es, es “aparentemente epifánico” y su “epifanía” es “estrictamente intertextual” (vamos, una forma de posmodernismo). Ahora bien, veamos qué otras “características”, tras una “lectura posmoderna”, parecen cumplirse: es “rizomático” porque en su arqueología intertextual se superponen “y suceden” una serie de estrategias de epifanías genéricas, es “itinerante”: oscila entre lo convencional —lo clásico— el pastiche, la metaficción y, finalmente, “presenta realidades textuales”, más que “representar” la realidad o “negarla”, que sólo adquieren sentido bajo las competencias de lector. Sin embargo, en cuanto a esta “clasificación”, considero que aquí, más que en el otro relato, se aplica esa premisa de que no existen relatos posmodernos sino “lecturas posmodernas de los mismos” y creo, también, que de todos estos aspectos *identificables* el más rico y complejo es aquel que tiene que ver con la configuración híbrida e itinerante del relato, lo que logra una arqueología textual que hace que el texto, en su totalidad, sea un complejo tejido de tiempos, códigos (de género, discursivos), recursos, estrategias y “connotaciones alegóricas y arquetípicas”, a pesar de que en su totalidad, en la superficie, *aparente* una extrema *convencionalidad*. De algún modo, este relato

sugiere una cierta forma estética que es resultado de una experimentación temporal, del uso de la memoria como tema y del juego híbrido entre pastiches y epifanías como propuesta narrativa contemporánea.

8. Conclusiones. La experimentación intertextual y metaficcional: nuevas fronteras del relato mexicano.

A continuación, me propongo desarrollar algunas ideas y llevar a cabo una serie de procedimientos y actividades que me permitirán establecer resultados, aseveraciones y descripciones relacionados con los relatos que he analizado y con el tema general de este trabajo de investigación. Así, de la generalidad que refleja la noción de unos relatos *ubicados* dentro de un “posmodernismo mexicano” de la segunda mitad del siglo XX, ahora es posible acotar mucho más agregando rasgos que tienen que ver con la “experimentación”, la “intertextualidad” y la “metaficción” en un plano general, manifestados en aspectos formales, estilísticos y discursivos como lo “intergenérico”, la superposición de “códigos” y la “yuxtaposición” de elementos clásicos y modernos dentro del universo textual de los mundos ficcionales creados por Sergio Pitol y Juan García Ponce en “Vals de Mefisto” y “Anticipación”, respectivamente. Con esto quiero decir que la aplicación de determinadas nociones teóricas y metodológicas a estos relatos ha arrojado una serie de “resultados” y ha permitido una aproximación formal a los textos seleccionados de ese determinado contexto de enunciación literaria: el del inicio de los años 1980 en México. Entonces, en primer lugar, creo conveniente el recapitular aspectos de la realidad “intratextual” de estos relatos, es decir: formales, genéricos, textuales, estructurales y discursivos, principalmente, para después realizar un comentario general, “extratextual”, que relacione dichos relatos con códigos y constructos más amplios de carácter histórico, sociocultural, ideológico o filosófico; aspectos, ambos, que creo será posible aplicar al análisis de otros relatos del mismo periodo, o de periodos posteriores, a la manera de un “modelo” de interpretación textual y discursiva de “relatos posmodernos”.

Así, en primer lugar, parece que los aspectos más destacados en ambos relatos tienen que ver con el fenómeno textual –y literario—conocido como “Intertextualidad”, o dicho de manera más precisa: con prácticas y mecanismos que se incluyen dentro de una realidad discursiva que establece la *construcción* de un texto literario a partir de *otros* textos, bajo ese “dialogismo” identificado por Bajtín que establece una “... relación necesaria de todo enunciado con otros enunciados” (Heath, 1996: 406), pero mucho más allá de una sencilla relación de “influencia” (de un autor a otro, de una obra a otra), sino a través de un complejo sistema de relaciones

discursivas que se establecen entre un texto determinado (enunciado en un punto de la “historia” literaria único y en un contexto específico) y producciones textuales heterogéneas de carácter literario, cultural o discursivo.

De este modo, el estudio de estos relatos como *productos culturales* adscritos a una “red” de significación mucho más amplia que la realidad textual misma, ha revelado que esa práctica general que establece relaciones entre un texto y su intertexto es un aspecto *privilegiado* en los relatos seleccionados, bajo una forma específica de *experimentación* con los *límites y fronteras genéricas* tanto del relato “clásico” como del “moderno”, a la manera de una “intertextualidad” general y explícita que relaciona obras reales *precedentes*; dentro de lo lindes del relato mismo, como un tipo de experimentación “intra-genérica” o con otras formas de escritura (otros “códigos” literarios), mediante una experimentación “inter-genérica”. Esta “experimentación” es identificada por Lauro Zavala y le lleva a determinar un “nuevo cuento” surgido en los años 1980 (Zavala: 204: 31) y para los fines que el presente trabajo de investigación propone, establece la identificación de una práctica de *procesos intertextuales* concientes que pueden considerarse como “posmodernismos” literarios.

Y es que si en conjunto, nos detenemos a observar estos procesos discursivos intertextuales subyacentes en los relatos escogidos, se puede determinar que ambos comparten un afán de experimentación mediante características formales –narrativas, retóricas—que de forma más o menos evidente (en “Vals de Mefisto” este recurso es mucho más explícito; en “Anticipación” todavía predomina una *intención de convencionalidad*), buscan situar al relato en un “más allá” de las fronteras genéricas establecidas bajo los paradigmas anteriores, proponiendo, tal vez, una serie de *rasgos*, una *escritura*, que conforman una *tipología* posmoderna de creación de mundos ficcionales, otorgando además, una forma de creación “metaficcional” que se distingue de la “metaficción historiográfica” practicada por la novela hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Así, la compleja estructura “en abismo” de “Vals de Mefisto” con la que da

forma a un intrincado juego *metaficcional*; la red de procesos intertextuales que establece con obras literarias representativas de un determinado código literario (el del Romanticismo, por ejemplo), así como el *uso* paródico y de *pastiche* que hace de los mismos; la *yuxtaposición* que lleva a cabo con las *formas* del relato clásico y las propuestas del moderno y la constante *invitación* a “relecturas” para ir descubriendo un horizonte mucho más profundo cada vez, cargado de *referencialidades* e *ironías*, establece una relación directa con una noción del “género relato” que *escapa* a definiciones y modelos de análisis anteriores. Del mismo modo, el juego de *apariencias* de *convencionalidad* que subyace al tejido de significación de “Anticipación”, sumado al peculiar carácter autenticador de ese narrador que “juega” a la omnisciencia moderna, pero que sin embargo siempre va *un poco* “más allá”; la creación de un “tipo” determinado de “escritura” experimental que combina secuencias narrativas y descriptivas con *pasajes epifánicos* constituidos a partir de *pastiches*, los cuales a su vez se conforman mediante códigos literarios románticos, costumbristas o realistas; el marcado carácter “itinerante” que va de lo “clásico” a lo “moderno”, del *pastiche* a la *epifanía*, lo inscribe dentro de una “tradición” que posee *alcances* mayores, y distintos, que los de aquellos relatos enunciados en décadas anteriores (a los cuales, sin embargo, debe su existencia).

De forma general, ambos relatos representan un tipo de “producción simbólica posmoderna” que adquiere forma bajo “la presencia paradójica, en un mismo texto, de elementos de la tradición clásica (que siempre es única y estable) y elementos de las vanguardias y las formas de ruptura frente a esta tradición” (Zavala: 2004; 46). “Tradición de ruptura” que Octavio Paz identificó como una constante temática y discursiva en “lo mexicano” y que Zavala observa en esa “yuxtaposición” que genera textos de “naturaleza estructuralmente paródica” y que constantemente está *combinando* tradiciones literarias, mediante la **fragmentación del tiempo** –en metaficciones explícitas y “literarias” en el caso de Pitol; bajo la constante presencia de *pausas* temporales en García Ponce—; a través de la **construcción de espacios virtuales** –relatos, narraciones, anécdotas que sólo pueden materializarse mediante procesos discursivos: el de la lectura, el de la oralidad—; con la **experimentación de la voz narrativa** –ese narrador que se *solapa* en sus propias creaciones de ficción o que se *toma* todas las ventajas de su *posición* hasta el grado de interrumpir la

narración con sus *puntos de vista* de la historia y del “mundo”—; llevando *al límite* la **hibridación de convenciones genéricas** —de las características mismas del género relato como una “metaficción”, pero también mediante la *creación* de fragmentos *codificados* según los gustos y preceptos de *lenguajes* literarios tradicionales—; recurriendo constantemente a **estrategias intertextuales**, al grado de que la *estructurara* (el tiempo y el espacio del relato) es una suerte de “arquitectura architextual”; presentando **simulacros de epifanías** —a través de “verdades narrativas” que sólo “son” en relación con la textualidad misma y que sólo adquieren sentido bajo procesos “metaficcionales” o que sólo pueden “ser” si el lector es capaz de identificarlas— y que *se emparentan* con una serie de relatos más o menos contemporáneos (muchos de estos rasgos y prácticas son *tomados* de relatos muy anteriores) que en general poseen “diversos planos de verosimilitud narrativa, como otros tantos juegos con las condiciones de posibilidad del sentido literario” (Zavala, 2004: 59). Ahora bien, en este nivel “clasificador”, Zavala propone un “criterio” aglutinador que resulta bastante interesante y que proviene de un “sistema de paradojas” (de distintos planos: el lógico, el semántico, el ideológico y el discursivo), y que a su vez puede ser nombrado como una **itinerancia textual**, “... ya que está construido a partir de la pregunta común: ¿existe otro tiempo y otro lugar y puede ser narrado con otras perspectivas y otras voces?” (Zavala, 2004: 59).

Y es que finalmente, dicho “sistema de paradojas” resulta ser el aspecto más “rico” en ambos relatos. Por ejemplo, la *subversión* del sistema *lógico* en “Vals de Mefisto” a través de un sistema *metaficcional* que hace del *acto de crear historias* un tema y un elemento *generador* de *sentido* mediante el *acto de leer* y el *acto de escribir* (lo que Zavala llama “verosimilitud lógica”) y que en “Anticipación” se da a través del *pastiche* genérico y de códigos literarios arquetípicos, en relación con un plano, paradójico también, que constantemente “entrecruza” fronteras, creando textos “híbridos”, conformados por más de un *sistema* o *tipo* de *escritura*. Del mismo modo, la presencia de una o más “verdades narrativas”, con carácter “epifánico” (textual o virtual), a lo largo de la trama de ambos relatos propone un sistema de “paradojas” con cierto alcance “ideológico” que de manera general contraponen *visiones del mundo* (el arte y la creatividad *versus* lo práctico, en “Vals de Mefisto”; la vida “común” en contraposición a una “vida literaria”, por así decirlo, en “Anticipación”)

pero siempre bajo esa *ambigüedad* que al estar “entretejida” con la *yuxtaposición* de lo tradicional y lo moderno, resulta ser no la *presentación* de una *verdad*, sino la *propuesta* de una *posibilidad* que adquiere la forma de una *ironía* (estrechamente relacionada con el *contexto ideológico real*) bajo la cual, además, “... se radicaliza el cuestionamiento de todo fundamentalismo, de toda posibilidad de verdad y de todo sistema de creencias fijo y predeterminado” (Zavala, 2004: 66), siempre, claro está, en relación con las *competencias* de ese lector al que se le *exige* lo contrario a la *suspensión de sus creencias*: se le pide esa “cooperación textual”, como argumenta Eco, bajo la que debe ser capaz de “actualizar” *todas* las estructuras discursivas, haciendo *uso* de *códigos* y *subcódigos* de la lengua; pero también de una *competencia enciclopédica* y lo que es más, de una *avanzada competencia intertextual* sin la cual el *texto literario* no “puede ser” del todo.

Ahora bien, de entre todos los fenómenos de “intertextualidad”, sin lugar a dudas la “metaficción” es el más destacado en ambos relatos, otorgando la posibilidad de *abordar* los textos en varios niveles y de *comentarlos* a partir de numerosos *frentes* teóricos y discursivos. De este modo, en primer lugar, el marcado carácter metaficcional de estos relatos los sitúa dentro de esa “Intertextualidad reflexiva” bajo la cual se “tematizan las condiciones que hacen posible al texto” (Zavala, 2003: 7), fenómeno *explícito* en “Vals de Mefisto” (la protagonista lee un relato en el que a su vez un hombre *crea* historias de ficción) e *indirecto* en “Anticipación”: trama constituida por una linealidad que es *interrumpida* por microrrelatos y en la que una metaficción *monológica* es introducida. En este nivel, la “metaficción” es un *tema* del relato, pero también un *modo de organización* del discurso del mismo; es una *manera* de *estructurar* el tiempo y el espacio. Sin embargo, en segundo lugar, encontramos que esta “metaficción tematizada” también se encarga de desempeñar otras *labores*: crea un universo de códigos provenientes de distintos *lenguajes literarios* (ya se ha dicho: el “romántico” para “Vals de Mefisto” y para “Anticipación”, al cual se suman el “realista” y el “costumbrista”) que hacen “posible” las “condiciones semióticas del texto” en tanto que lo *inscriben* en esos “cuadros intertextuales” que para Eco se definen como una suma de *conocimientos* y *competencias* que el autor y el lector comparten a la manera de *constructos* (como diría Van Dijk) que provienen del mundo real. Aquí, el proceso “metaficcional” se convierte en un *modo discursivo* con

un alto nivel *comunicativo* y *pragmático* de “cooperación” interpretativa, ya que *propone* la *existencia conjunta* de *estrategias metonímicas* y *metafóricas* ligadas a esa *superposición de planos referenciales* (en una suerte de “metalepsis”), como el de la diégesis y las “metahistorias”. En el relato de Pitol, esta relación de “cooperación interpretativa” inmersa en un *intricado mundo metafictional*, exige unas determinadas “competencias intertextuales”: el conocimiento de Goethe, de la figura de Fausto y de Mefisto, etc.; pero también de las *posibilidades* del “género relato” en sí y además, de las características de ese “código romántico” que posee cierto “estilo” y determinadas *formas* temáticas, retóricas y semánticas. Por otra parte, en “Anticipación”, la relación de “cooperación” autor-lector *exige* el conocimiento (o debería decir la “activación”) de códigos literarios extras: el del “realismo” con sus largas pausas descriptivas que en realidad *pretenden* funcionar como “códigos de verosimilitud” y los de ese “costumbrismo” que aporta un poco más de lo mismo, pero incluso propone una serie de *convenciones* que *anclan* históricamente —temporal y espacialmente— a los mundos metafictionales: la *descripción* de las *costumbres* del pueblo español en el que nació el padre, por ejemplo, *le dicen* al lector la ubicación geográfica pero también el *tiempo histórico* en el que transcurren esos acontecimientos metafictionales. Ahora, en tercer término, la completa *dimensión metafictional* que presentan ambos relatos también aporta una “experimentación retórica con elementos formales” (Zavala, 2003: 9) del texto mismo y de *esos otros* textos con los que se *interrelaciona*, ya que la “estructura metafictional” es creada a partir de *iteraciones*, *hiperbolizaciones* y *combinación de reglas de género*, aspecto más que evidente en “Anticipación”.

Pero, ¿es esta *metafictionalidad* privilegiada una forma de posmodernismo? El uso de esta *forma de escritura* no es novedad de las creaciones metafictionales, por supuesto, pero, lo que sí podría concebirse como *particular* en el contexto de enunciación en el que estamos trabajando, es su carácter de *estrategia* que *refleja* y *contribuye* (aquí transformo una idea del mismo Zavala) a que los límites “genéricos tradicionales” se diluyan, y que distintas *fronteras* entre *discursos* diversos se rompan. Y esto es gracias a que posee un altísimo grado de “interpretación particular” bajo la cual todo texto posee distintos *niveles* de metafiction (Zavala, 2004: 121), en clara relación con las *competencias* del lector. Ahora bien, se “rompen” fronteras de

manera *contextual* (en relación con la *realidad*) entre lo *literario* y lo *que es posible en la realidad* (ficción y no-ficción); entre las *posibilidades del arte* y las *necesidades del mundo real*; entre los *valores* de una época (el amor, la poesía, “los sueños) y los de la contemporaneidad (del texto): la incertidumbre, la imposibilidad de determinadas prácticas *ahora* “utópicas” y hasta la *caída* de aquellos “metarrelatos” totalizantes *cargados de respuestas* que hora resultan *incrédulos*. En este sentido, la “metaficcionalidad” aquí ejercida va un *poco más allá* que la “superposición de dimensiones” y la “experimentación formal” con la estructura narrativa de sus antecesores “modernos” ya que se convierte en un *proceso generador de sentido* en el “plano global” del texto y en la “extratextualidad”, gracias a su marcado carácter *alegórico*, a la vez que (y esto es una recapitulación) *rizomático, itinerante, híbrido e intergenérico*.

Ahora bien, continuando con aspectos de la relación de estos textos con otros textos, Zavala distingue una “intertextualidad neobarroca” (Zavala, 2003: 9) en la que se presenta una suerte de “simultaneidad de códigos excluyentes” con una clara *direccionalidad* hacia lo “latinoamericano”. Así, se puede decir que tanto “Vals de Mefisto” como “Anticipación” se inscriben dentro de una proceso “laberíntico” que presenta la *simultaneidad de una verdad y múltiples verdades* tanto en un nivel formal que interpone esa “historia 1” con una segunda trama (o tramas), como en un nivel de *sentido* en el que proponen diversos *puntos de vista* sobre la sociedad y la cultura (*la vida práctica* en contra de la *vida creativa del arte*; el mundo real en contra de un mundo “de sueños”; la *verdad* de la vida cotidiana frente a la *verdad* de los mundos de ficción; la vida en provincias en contraposición a las grandes ciudades) y en el caso del relato de Pitol destaca esa simultaneidad de verdades “de género”: “lo femenino” visto como necesidad de la protagonista de *aterrizar* en un *mundo real de trabajo* (*verdad* que funciona como un *anclaje* a un código a una realidad histórica: la liberación femenina), *compromisos* y *metas* sociales frente a la *ensoñación artística, “inmadura” y utópica* de “lo masculino”. Sin embargo, en ninguno de los textos es posible encontrar el resto de formas de *simultaneidad neobarroca* propuestas por Zavala, ya que ni el relato de Pitol ni el de García Ponce pretenden reflejar ese “conflicto” entre lo “marginal” y lo “central” como forma “asimétrica” de la sociedad mexicana, así como tampoco es posible identificar rastros que reflejen esa estructura

“carnavalesca” que subyace a la *simultaneidad* entre la *norma social* y su *transgresión* (ese “poder político” corrupto y tiránico no se critica ni se menciona). Ambos textos se sitúan en un “más allá” de esa realidad de su contexto de enunciación. Y lo que es más, en ambos, el llamado “primer mundo” Europeo desempeña un papel estructural y simbólico. Lo anterior puede querer *decir* dos cosas: que la “realidad sociopolítica” de México no interesa a *estos* “autores experimentales” a los que les preocupan *aspectos* más *universales* y *humanos*. En segundo lugar, podría haber un mecanismo discursivo de “omisión”, bajo ese fenómeno identificado por Pratt en el que *determinadas narrativas* son *omitidas* y otras, de carácter “europeizante” son privilegiadas. Ciertamente, en las realidades textuales reflejadas por los relatos pareciera que existe una época moderna funcional en la que los posibles *conflictos* poseen un carácter filosófico: hacia el interior del *yo* individual. Aquí habría, tal vez, una *pretensión posmoderna* más ligada a una *crisis* de lo *existencial* que de lo *socioeconómico*.

Esto me lleva a preguntar, en un nivel de *interpretación* y *comentario* “extratextual”, qué clase de compromisos adquieren estos relatos como *entes culturales* “inscritos” en una *red* más amplia de *significación*. El comentario anterior establece que no parece haber un “compromiso social hipertextual” (acaso sólo en esa forma de “liberación femenina” que en “Vals de Mefisto” es *representada* de forma *dinámica, fuerte, posible*. Y que en “Anticipación” es más bien *convencional*: ahí la mujer, lo femenino es *objeto de deseo* y *receptáculo de pasiones amorosas*). Pero, por otra parte, los dos textos –que a pesar de *ciertas* diferencias formales y temáticas son en realidad bastante *símiles*— manifiestan un marcado “compromiso estético”. Compromiso que estaría dado por toda esa *experimentación* “intertextual”, “metaficcional”, “intergenérica” y de “superposición de códigos” que he venido exponiendo desde los análisis. *Experimentación* tal que a través de distintos niveles –retóricos, estructurales, textuales y discursivos—hace que los relatos seleccionados funcionen como un tipo de *muestra* de creaciones ficcionales del género relato que *superan* los presupuestos de lo clásico y lo moderno a través de la práctica de una constante *yuxtaposición*, una recurrente *itinerancia* y una rica *hibridación*. En este nivel considero importante agregar el marcado *uso* que ambos relatos llevan a cabo del “pastiche” como forma intertextual posmoderna. Si recordamos, Jameson lo sitúa

como una “experiencia posmodernista” de creación ficcional en el espacio de las obras de la segunda mitad del siglo XX, que va “más allá” de la parodia, imitando *formas y estilos* peculiares, apoderándose de determinadas “idiosincrasias” y “excentricidades” y que en el caso de “Vals de Mefisto” y “Anticipación”, al ser incluido dentro de complejos mundos metaficcionales, funciona no sólo como una “cita” a discursos precedentes, sino como una forma de *cuestionamiento* —de *compromiso estético*— mediante el cual se someten a juicio algunos aspectos muy interesantes: la incapacidad de creación de “mundos literarios únicos” y la necesidad de “lo literario” de hacer *uso* de estos “estilos” pasados, de *mezclarlos y transformarlos*, para *crear* nuevos universos de significación y sentido. De hecho, Christopher Domínguez Michael, en los ensayos incluidos en su valiosa “Antología de la literatura mexicana del siglo XX”, sitúa la creación cuentística de estos dos autores —enmarcados en un *contexto histórico* que él llama: “suspensión de la modernidad”—dentro de dos apartados que nada tienen que ver con lo histórico, ni con lo social y mucho menos con lo político. A Pitol lo incluye dentro de una cierta “tendencia” de autores *preocupados* por la “fabulación del tiempo” y a García Ponce dentro de aquellos a los que les *interesa* la “invención de creaturas”. Nada más cierto si pensamos en los relatos aquí escogidos.

Hasta aquí he intentado aportar una serie de *ideas concluyentes* para ambos relatos desde la recuperación de distintos aspectos formales que subyacen en la textura de dichos textos. Ahora, y a manera de una conclusión general que intentará dar *cohesión y coherencia* a la labor general del presente texto, intentaré establecer relaciones de carácter más general, aunque discursivo, entre los relatos y aquellas características que fui encontrando en las ideas y aportaciones de distintos autores en la parte inicial de este trabajo.

Así, puede decirse que tanto la creación ficcional de Pitol como la de García Ponce representan dos “prácticas” literarias que “emergen” como una forma de “superación” de un paradigma “moderno” —“superación” que *paradójicamente* “funciona” *recuperando* elementos de la tradición moderna y clásica—de creación literaria y que en México estaría representado por los relatos de un “modernismo

superior” del que forman parte Rulfo –en cuanto a la experimentación temporal, por ejemplo—, Fuentes –en cuanto al concepto de *mexicanidad* contemporánea que ni a Pitol o García Ponce parece preocupar—, Arreola –con toda una propuesta metaficcional lúdica e irónica—y un largo etcétera de autores centrados en temas relacionados con “el individuo” con “lo existencial”, con “la soledad del ser contemporáneo”, “el aislamiento” o “la identidad”. En este sentido, sus creaciones poseen un “afán” posmoderno que es, como ya lo dije, franco y abierto en Pitol y menos “vistoso” en García Ponce (de hecho, en cualquier antología, este último es incluido dentro de la tradición clásica; pero, creo, he demostrado que su relato *puede leerse* desde el posmodernismo).

Otro aspecto que puede *observarse* ya en este punto, es que el “posmodernismo” no es un *todo coherente* y como ejemplo se presenta el hecho de que ni en uno ni en otro de los relatos fue posible encontrar esa “erosión” de los límites de la cultura superior y la de masas (un “posmodernismo” muy *característico*, según afirmaban varios autores) y esto tiene que ver con el *contexto de enunciación* de los textos escogidos, inmersos, puedo decirlo, en un “posmodernismo inicial”, preocupado todavía por encontrar *formas sugerentes y novedosas* de “narrar historias” y no por reflejar un *tiempo histórico* (un “nuevo orden económico o social”). Aquí no interesa esa “lógica cultural” ante el proyecto “inconcluso” de la “modernidad” y ni la “desilusión” ni el “engaño” son *tematizados*; sin embargo, ese “agotamiento de la razón” sí puede *intuirse* a través de una cierta *negación* del “camino dejado atrás” (esas utopías, esos “relatos” de una *humanidad* que “vive” para el amor, por ejemplo o que “vive” para el arte). El pasado es “fábula”, el presente es “realidad”.

Ahora bien, los dos relatos, *leídos* como “posmodernismos”, cumplen aquello de “mantener”, “retomar” y “promover” determinadas prácticas y principios de la “vanguardia”, como puede ser la *necesidad artística* de “experimentar con la realidad” bajo formas textuales que “superan” una *tradición anterior*, aunque “esto” signifique establecer una “lógica de contradicción” y de “ambigüedad” y es que más que una “narrativa posmoderna” hay un “autor posmoderno” que *sintetiza* “modos” clásicos y modernos en un juego *ambivalente* de *ruptura y continuidad*. Tanto Pitol

como García Ponce “rompen” con la linealidad y la noción de “verosimilitud” realista; pero, reivindican *rasgos* de ese mismo código, sólo que desde otra óptica: la de un *uso intertextual* con fines determinados. Aquí el autor ya no “practica”, sino que “escoge” lenguajes.

De este modo, si se tuviera que *definir* una forma de relación entre lo *ficcional* y lo *real* en estos universos, esta sería la del “pastiche” como una “actitud” ante las fábulas, relatos y discursos que constituyen al “mundo de los hombres”, forma que hace que el *autor* posmoderno ya no *pretenda* desarrollar “códigos únicos”, sino ejercer una práctica *intertextual* que es capaz de destacar componentes de dicho mundo que en otro contexto habrían resultado contrarios o imposibles. En este sentido, el “compromiso ético” que este par de relatos ejerce con la realidad en la que se inscribe no es la de ser “discursos de resistencia” ante formas de “poder”, “dictaduras”, o fenómenos relacionados con el “centro” y la “periferia”, ni siquiera *desean ser* “reflexiones” de “su propia modernidad” y bajo una lectura teórica más comprometida –de tipo *marxista*—hasta podrían ser ubicados dentro de aquellos relatos que se encargan de ejercer un cierto “privilegio epistemológico” emparentándose con las *formas* y *prácticas* del “centro”, pero “esto”, creo, tendría que ser *argumentado* desde otra *perspectiva*. En cambio, me gustaría cerrar *privilegiando* la enorme riqueza discursiva y textual que estas dos manifestaciones contienen, ligándose más con aspectos *formales* que buscan *transformar* las prácticas artísticas, bajo un *sentimiento* que busca la *renovación* “a pesar” de cualquier *drama* o *fatalismo* contemporáneo, histórico. ¿Muerte del sujeto “moderno”? Sí, pero “nacimiento” del “sujeto posmoderno”.

9. Bibliografía general.

BARTHES, Roland y otros (1966), *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, D.F., 1998.

BAUDRILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*, Kairos, Barcelona, 2005.

CALSAMIGLIA, H. y TUSON, A. (1999), *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Ariel, Barcelona, 2007.

CONNOR, Steven, “Postmodernism”, en: Payne, M. (editor) (1996), *A dictionary of cultural and critical theory*, Blackwell Reference.

DE MORA, Carmen, “La herida del tiempo. Lectura de «Vals de Mefisto» de Sergio Pitó, en: www.lehman.cuny.edu/ciberletras/, *Ciberletras*, 2008, No. 19.

DE TORO, Alfonso (Ed.), [El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano](#), TCCL / TKKL vol. 18, 1999.

■ *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, TCCL / TKKL vol. 11, 1997.

■ “Postmodernidad y Latinoamérica (Con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en: *Revista Iberoamericana*, 1991, núm. 155-156, p. 441-467.

DOMÍNGUEZ, Christopher (1991), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, México, D.F., 1996.

DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan (1974), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo Veintiuno Editores, México, D.F., 1995.

ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen, Barcelona, 1993.

GARCÍA PONCE, Juan (1982), “Anticipación”, en: *Obras reunidas I. Cuentos*, Fondo de cultura económica, México, D.F., 2003.

GARCÍA-BEDOYA M., Carlos, “Posmodernidad y narrativa en América Latina” (1993), en: <http://celacp.perucultural.org.pe> Página web del Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”.

- GARRIDO, Antonio, *El texto narrativo*, Editorial síntesis, Madrid, 1996.
- GENETTE, Gérard (1962), *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989.
- HEATH, Stephen, “Intertextuality” en: Payne, M. (editor) (1996), *A dictionary of cultural and critical theory*, Blackwell Reference.
- HUYSSSEN, Andreas, “Vanguardia y postmodernidad”, en: Picó, Josep (comp.), *Modernidad y Posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- INESS, Paul, *Metalaguage*, en: Payne, M. (editor) (1996), *A dictionary of cultural and critical theory*, Blackwell Reference.
- JAMESON, Fredric. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en: FOSTER, Hal. (1983), *La postmodernidad*, Editorial Kairos, Barcelona, 1985.
- JAUSS, *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986), Taurus, Madrid, 1992.
- LOTMAN, Yuri (1970), *Estructura del texto artístico*, Ediciones Istmo, Madrid, 1988.
- MAURO, María del Carmen. “Literatura latinoamericana: Abordaje del tiempo en dos momentos literarios”, en: *Revista Estudios*, 2007, Escuela de Estudios Culturales, Universidad de Costa Rica, No. 20.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana IV. De Borges al presente*, Alianza editorial, Madrid, 2004.
- PICÓ, Josep (comp.), *Modernidad y Posmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- PIGLIA, Ricardo, “Tesis sobre el cuento” en: *Freudiana: Revista psicoanalítica publicada en Barcelona bajo los auspicios de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis*, No. 46, 2006.
- PITOL, Sergio, *Todos los cuentos*, México, D.F., Alfaguara, 1998.
- PRATT, Mary Louise, “La modernidad desde las Américas”, en: *Revista Iberoamericana*, 2000, vol. LXVI, no. 193.
- ROSS, Waldo, *Nuestro Imaginario cultural. Simbólica literaria hispanoamericana*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- VALESINI, Aldo Oscar. “El postmodernismo en Donde van a morir los elefantes de José Donoso”, en: *Rev. signos*, 2000, vol.33, no.47.
- YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama*, Munchink Editores, Barcelona, 1984.

ZAVALA, Lauro, “Ética y estética en la narrativa posmoderna: un modelo axial para cuento y cine” en: “[El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve](http://ElCuentoEnRed.xoc.uam.mx/)”, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>, ISSN 1527-2958, N°. 12, 2005.

- “Un modelo para el estudio del cuento” en: *Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México D.F., Vol. VIII, núms. 90 – 91, Julio / Agosto, 2006.
- “Elementos de análisis intertextual” en: *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM - Xochimilco, México D.F., 2003.
- “Una tipología estructural. Metaficción y vida cotidiana” en: <http://cecad.xoc.uam.mx/>, libros en línea, Universidad Autónoma Metropolitana, México, D.F., 1995.
- *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo*, Nueva imagen, México, D.F., 2004.
- *Relatos mexicanos posmodernos* (2001), Alfaguara, México, D.F., 2006.