



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
FACULTAD DE HUMANIDADES
DIVISIÓN DE POSTGRADO**

**“EL NARRADOR POSMODERNO EN:
EL HOMBRE QUE HABLABA DE OCTAVIA DE CÁDIZ”**

POR: RICARDO LAVIERY

**Diciembre de 1999
Panamá, República de Panamá**

T.M.

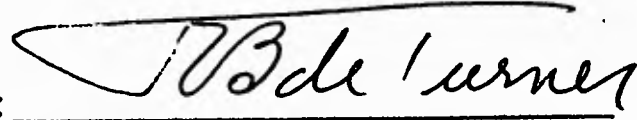
20 MAR 2000

Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana

El Narrador Posmoderno en:

El Hombre que Hablaba de Octavia de Cadi

Aprobado por la Dra. Isabel B. De Turner:



act. del autor

23473

Indice

Resumen	
Dedicatoria	
Introducción.....	I
Capítulo Primero	
Concepto o reflexión pragmática.....	2
Modernidad, etapa agotada o contrapuesta.....	10
Posmodernidad: presente prometedor o transición indefinida.....	17
Posmodernismo: la Posmodernidad cultural	28
Capitulo Segundo	
Posmodernidad y Posboom en la literatura latinoamericana.....	38
La intertextualidad, signo distintivo de la Posmodernidad.....	56
Capítulo Tercero	
El narrador figura tutelar en las novelas.....	59
Preámbulo.....	59
Tipos de narración.....	67
Evolución de la figura del narrador.....	73
Exilio definitivo del autor.....	82
Capítulo Cuarto	
El narrador posmoderno en “El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz”.....	90
Conclusiones	
Bibliografía	

Resumen

Resumen

Este trabajo busca demostrar que la Posmodernidad ha influido en la literatura latinoamericana, como es el caso de la obra de Alfredo Bryce Echenique, que en **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**, ha creado un narrador que responde a los esquemas estéticos de esta nueva visión del mundo.

El humor del narrador en esta novela, resemantiza la visión latinoamericana a través de una introspección tan sutil, que se vale de la revisión de una relación amorosa para poner en tela de duda la condición humana del ser de nuestra parte de América ante la inestabilidad de su destino y la búsqueda ardua de su propia razón de ser.

Se muestran algunas de las reflexiones a las que obliga la Posmodernidad como nueva configuración cultural y sociológica del hombre de nuestro tiempo, su expresión en el arte. Para hacer el análisis de la obra proponemos enfocar la atención en la figura retórica del narrador. Finalmente, se hace evidente que el narrador de esta novela es una propuesta posmoderna de resemantización de la visión novelística latinoamericana.

Summary

This thesis seeks to demonstrate the influence that the post-modernity philosophy has had on Latin American literature as is the case in Alfredo Bryce Echenique's work, **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz** (The man who spoke of Octavia de Cádiz). In this work, he creates a narrator who responds to the aesthetic schemes of the world's new vision.

The narrator's humor in this novel gives new meaning to the Latin American vision through a subtle introspection of a love affair in order to cast doubt on the human condition of man, from this part of America, who faces his destiny's uncertainty and his arduous search for his reason for being.

This work shows some of the ideals that establish the Post-Modernity philosophy as the new cultural and sociological configuration of man in modern times, man's expression of art. In order to effectively analyze the novel, we propose to focus our attention on the narrator's rhetorical figure. Finally, it is evident that this novel's narrator is the post-modern proposal of giving new meaning to the Latin American vision of novels.

Dedicatoria

Para Andrea y Piero, por supuesto.

Introducción

Estamos frente a un fenómeno que quizá recomponga nuestra percepción del presente y de lo por venir. Esta propuesta ha llegado a imponerse, por lo menos actualmente, e incluso ha marcado la estética de nuestros tiempos. La literatura latinoamericana, una de las mayores expresiones de nuestro multirracial conjunto etnológico, ha sido permeada por esta renovación o por esta visión temporal o coyunturalmente necesaria. Se trata de una propuesta, pero más bien de una eliminación de propuestas.

El postulado del agotamiento que propone Gitlin lleva en sí la descalificación, por vía de la eliminación, de toda una construcción socio-cultural, sobre la base de la cual el hombre propuso su visión de futuro y, sobre todo, la percepción de sus presentes.

Nos alerta Josep Picó cuando sitúa la polémica sobre la Posmodernidad "en el reto que ha tenido que afrontar el desarrollo de la razón occidental".

Entre la afortunada (por abundante) reflexión sobre el tema, Gitlin propone un esquema personal sobre la evolución artística de momentos de la cultura occidental: el premodernismo (realismo), el modernismo y el posmodernismo. La individualidad tiene gran importancia para la Posmodernidad. Encaminada a llevar

los límites entre arte y vida a un punto agudo, la Modernidad se apropia de fragmentos selectos de la cultura popular, los cita. En vez de un solo centro hay un pastiche, una recombinación cultural. La cultura superior no se sirve de la cultura popular, se confunde con ella.

La Posmodernidad define el momento cultural presente como una secuela, aunque no sea cierto. Difiere de la Modernidad aparentemente apenas por un prefijo.

Los lineamientos de la Posmodernidad ya se encuentran presentes en una y otra versión de la Modernidad. Así la Posmodernidad es la personificación actual, o fase, de una Modernidad que sigue desarrollándose. Sin embargo, la Modernidad hizo pedazos la unidad y la Posmodernidad ha gozado con los jirones. Sin duda, nada carece de antecedente; seguramente, la Modernidad tuvo que partir en pedazos lo que la Posmodernidad está mezclando y asociando.

La multiplicación de perspectivas de la Modernidad condujo a la total dispersión de voces de la Posmodernidad; el collage modernista hizo posible la unión de géneros posmodernista. La yuxtaposición posmoderna es diferente: hay una autoconciencia deliberada.

Cuando se habla de la Posmodernidad obligatoriamente surge la conciencia de su relación con el complejo cultural que significa el modernismo.

La revisión de la Modernidad se hace en referencia a la que puede ser su sucesión o su negación, la Posmodernidad.

La Modernidad, en el caso de los hispanoamericanos, formó parte de nuestra cultura desde que entraron en contacto con el mito del mundo por la conquista hispano-portuguesa. Desde entonces participaron de los códigos y paradigmas de la Modernidad.

En esta búsqueda surge de manera inesperada el concepto de decadencia asociado al de Modernidad. Se trata de una perspectiva más profunda que la actual y que se proyecta a contextos ya remotos.

Cuando se insiste sobre lo moderno en cuanto tal, sobre lo posmoderno, cuando se especula sobre las simples relaciones cronológicas, se hace hincapié, la mayoría de las veces, en interpretaciones simplistas de las realidades que se quieren poner en contraposición, dice Viano.

Para muchos el proyecto moderno es sinónimo del proyecto de la Ilustración, el cual se fundamentó en la idea de que la fuente de la miseria humana era ignorancia y que la felicidad y el progreso solamente podían obtenerse mediante el conocimiento de la ciencia y la razón.

Hacemos una distinción entre los aspectos culturales de los aspectos sociales de la Modernidad, es decir distinguiremos este último concepto del Modernismo, que es considerado como el precipitado cultural de la Modernidad. En un sentido estrecho, el

modernismo se refiere a ciertos movimientos o estilos artísticos en la literatura, pintura y arquitectura, mientras que en un sentido más amplio se refiere a toda la cultura de la Modernidad.

Dice Lyotard que con seguridad lo posmoderno forma parte de lo moderno. Para él en el plano cultural la Posmodernidad no es el fin de la Modernidad sino su estado naciente, y este estado es constante.

Hemos llegado al límite del arte. Posmodernidad en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas.

Se busca romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro.

La Posmodernidad en el mundo del arte ha conducido así, en los años más recientes, a un rechazo de los términos y condiciones de la Modernidad, a un repudio de la ideología del progreso y de la originalidad. La Posmodernidad mezcla de esta forma el lenguaje moderno con el clásico, deja atrás su período experimental y se deja absorber por las fuerzas del mercado.

Lyotard sustenta la Posmodernidad sin ocultar lo que inevitablemente puede diagnosticarse como un período decadente respecto de la Modernidad o respecto de otros referentes culturales precedentes.

Para algunos la Posmodernidad está retrocediendo y se habla de ello porque está en boga. Destruídas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, se trata de mirar el mundo con

ojos nuevos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento.

Dice Giardinelli que ser moderno es una manera de rebelarse, de ser cuestionador y contestatario frente a lo establecido. De lo cual se desprende que la Posmodernidad vendría a ser algo así como la modernidad de la modernidad.

Si la Posmodernidad se entiende como una actitud de rebeldía y disconformidad propositiva. Si Posmodernidad es la modernidad permanente. Si tiene esa carga de recuperación y propuesta algunos la reclaman.

Posmodernidad, Posboom como quiera que se llame, es en literatura una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volverse profesionales del desdén o de la suficiencia. Ser posmoderno es ser moderno siempre, disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.

La escritura posmoderna abandona ciertas líneas ya clásicas de la literatura latinoamericana. La Posmodernidad evidentemente está alejada de discursos "comprometidos" y no quiere hacer una literatura al servicio de ideología o revolución alguna. La escritura posmoderna no parece incursionar en lo mágico, en lo real-maravilloso. Hay un retorno al realismo y a la oralidad que delata la presencia fuerte de la literatura policial como vehículo de descripción de nuestras sociedades.

La escritura de la Posmodernidad trabaja con materiales bastante desagradables, que son tratados de manera nada

agradable. No hay tanto divismo en los autores contemporáneos. No hay grandes figuras, y si bien hay obras interesantes nadie se atreve a postularse como alimentador del mito de escritor.

La mayoría de los escritores que componen este llamado Posboom, ya no tienen aquella vocación por ser exótico y mostrarse exótico que parecía tan usual a los escritores del Boom.

Si descalificamos el Boom solo como un fenómeno de mercadeo, vamos a ver que el Posboom implicaría asumir esta carga semántica, por su relación de relevo cultural frente a esa propuesta. Los propios autores del Boom, siguen evolucionando y diseñan sus obras de acuerdo con las nuevas propuestas estéticas de la Posmodernidad.

El Posboom, en realidad, ~~remite~~ más que a un movimiento generacional o a una propuesta ideológica, remite a un proceso de desarrollo, de derivación de las propuestas estéticas del Boom. Tiene una carga más relacionada con propuestas estéticas incluso que el propio Boom.

Por lo que el Boom no se podía caracterizar como un tendencia estética, sino como una renovación general del modo narrativo, que tampoco era propia del Boom.

El Posboom no remite a una propuesta de mercado, tampoco a una propuesta generacional; no remite a una propuesta ideológico-política, pero sí caracteriza una evolución de propuestas estéticas, de concepción de la literatura, posterior a la década

del sesenta. El Posboom, por otra parte, se relaciona con la Posmodernidad. Si bien algunos elementos del constructo del Posboom ya se encontraban en el Boom, así también elementos de su propuesta estética tienen correspondencia con el momento actual de la Posmodernidad.

En esta nueva propuesta estética se prefiere al hombre de la cotidianidad, de patrones de conducta, de patrones de relaciones que identifican al ser común de nuestro entorno. Hay una fragmentación hacia lo interior del texto, en el sentido de buscar otros ángulos. Trata de resemantizar formas narrativas tenidas como marginales, como subgéneros: la novela rosa, novela de misterio, la novela policiaca. El Posboom concibe como realidad y como forma válida de construcción de la realidad el juego intertextual. Vale aclarar que los textos no tienen que ser todos literarios ni escritos.

Capítulo Primero

Posmodernidad ¿Concepto o reflexión pragmática?

El debate intelectual, elegante y a veces muy distante, acerca de lo que es la Posmodernidad, sus alcances y efectos sobre la vida actual, no es tan reciente; aunque algunos lo hayamos percibido hace apenas un año o dos. Sus inicios pueden fijarse en los albores de la década del ochenta y la orientación de su análisis toma como punto de partida de este fenómeno, sobre el cual no están todos de acuerdo, los finales de la tormentosa y fructífera década del sesenta.

Sin que haya todavía un dictamen definitivo y definitorio sobre la Posmodernidad, lo cierto es que ha servido para encarar una reflexión que se profundiza a medida que avanza y que, a pesar de sus contornos equívocos, no deja de manifestarse en el debate sobre las características y dinamos culturales del presente, y las esperanzas y los temores de las visiones puestas hacia lo que está por venir.

Lo más certero, aunque impreciso en sí, es que el postmodernismo es el término más frecuente que se utiliza para definir el ambiente cultural de nuestro tiempo. Su reiteración ha fundado una bibliografía y una corriente de reflexión que oscila en un espectro tan amplio que se mueve entre la sociología y la política, en el Norte y el Sur; y la arquitectura y la literatura, en el Este y el

Oeste. Amén de las combinaciones de estos puntos cardinales, y las repercusiones en otras artes y oficios del quehacer humano.

Si nos atreviésemos a iniciar la adopción de dictámenes sobre el tema partiendo de Todd Gitlin, Profesor de sociología en la Universidad de California, en Berkeley, antes de definir el concepto, nos pondríamos a pensar acerca de dos de sus características: la repetición y la yuxtaposición --mezcla de cultura superior y popular-- y una actitud reiterada de ironía. Con más amplitud, Gitlin asegura (en medio de tantas otras seguridades opuestas de diversos autores) que el postmodernismo, por lo general, "se refiere a determinada constelación de estilos y tonos en el trabajo cultural: el pastiche, lo vacío, un sentimiento de agotamiento; una mezcla de niveles, formas, estilos; el ingenio que sabe disolver el compromiso en la ironía; una profunda autoconciencia de la naturaleza formal, fabricada, de la obra; un placer en el manejo de superficies; un rechazo de la historia".¹

En fin, habiéndonos atrevido a elegir de manera aleatoria este primer paso, pasemos a desconstruir la propuesta de Gitlin, al menos como punto de partida para una reflexión que proponemos de cara a entender el entorno que ha llegado a influir en la elaboración del narrador de novelas en la literatura latinoamericana.

¹1 Revista Facetas 4 - 1990 número 90, pág. 13.

La opción del pastiche es precisamente la no opción, el poder para decidirse por optar por todo aquello que puede ser útil o quizá el revalorar todas las posibilidades o, más bien, disminuir su valor colocando las opciones en un cierto nivel de indiferencia que se identifica en la equivalencia.

La infravaloración también se la puede sospechar en el sentimiento de vacío, porque implica un relato de descarga cognoscitiva y semántica respecto a las herencias culturales e históricas. Devuelve, como respuesta al diálogo que parte del pasado, una desautorización del legado, por la vía de la frustración que reside en la falta de efectos que produce el legado. El sentimiento de vacío no solo se desarrolla intensamente en el individuo postmoderno, sino que establece un relato de ineficacia del campo semántico creado por el legado cultural.

El pastiche y el sentimiento de vacío se conjugan con el sentimiento de agotamiento. Puede interpretarse esta congruencia de pesares, hastío e indiferencia precisamente con nuevas certezas o el desgaste de las certezas acreditadas hasta fechas recientes en la mentalidad de hombre de nuestro tiempo. El postulado del agotamiento que propone Gitlin lleva en sí la descalificación, por vía de la eliminación, de toda una construcción socio-cultural, sobre la base de la cual el hombre propuso su visión de futuro y, sobre todo, la percepción de sus presentes.

La mezcla de niveles, formas y estilos es la puesta en diálogo del argumento postmoderno de reclamo a toda la herencia, pero reeditando la propuesta cultural testada por las generaciones precedentes y utilizando en ese "mix" (concepto de una actitud característica de la Postmodernidad) todo lo que se adecúe a su cuestionamiento, incluso parte de los mismos códigos de legitimación de realidades y propuestas culturales ahora casi enfrentadas o quizá simplemente incomprendidas.

Es esta una mezcla de propuestas que hasta ese momento eran inconfundibles, incluso autónomas por sus diferencias y hasta incompatibilidades, pero el hombre postmoderno en su descreimiento recombina la cultura y la actitud y pretende una nueva interpretación por medio de una nueva mixtura de elementos. Se trata tal vez de una insospechada ventaja de la posteridad o de la posterioridad cultural decepcionada o que prescinde cómodamente del compromiso con las formas de percepción autenticadas por las formas de vida precedentes. Ventaja que podría describirse si para algo fuera útil solo en un inusitado ámbito de oscilaciones que propone esa percepción ilimitada de la nueva condición humana.

Aventura Gitlin que la inteligencia, perspicacia y el talento para disolver el compromiso en la ironía es una característica de la actitud postmoderna. Se trata del ingenio que produce el ser heredero de una larga enciclopedia universal de interpretaciones del hombre y de su entorno. El individuo de

hoy parece creer que no necesita construirse y construir un futuro comprometido. Su percepción de la relatividad de la eficacia de las propuestas de compromiso desacreditadas políticamente lo obligan a evitar la ingenua esperanza de que otro compromiso depare resultados mejores.

Pero ni siquiera hay un compromiso en evitar el compromiso, se trata apenas de relativizarlo en la ironía, poner en entredicho la sustancia del mismo ironizándolo. El hombre postmoderno contesta los relatos más serios de la cultura precedente con la retórica de la ironía, desconstruyendo el compromiso con la sentencia de un nuevo bienestar que se fundamenta en la tranquilidad de no tener obligaciones impuestas desde un pasado abolido por la nueva percepción de la condición humana.

Nos alerta Josep Picó cuando sitúa la polémica sobre la Posmodernidad "en el reto que ha tenido que afrontar el desarrollo de la razón occidental". Se ha convertido en un terreno interdisciplinario que, a pesar de su nivel de abstracción, ha tenido la virtud de clarificar conceptos y posturas, así como de orientar buena parte de la investigación técnica contemporánea.

Hay que ponerse de pie y alertas para que no transcurra el acontecimiento sin que participemos en él. Quizá se esté reordenando el mundo, y privamos a nosotros mismos de entrar en su nueva definición sea privarnos de crear un hábitat cultural

más cónsono con nuestra perspectiva particular de la vida, con nuestro metabolismo cultural. Digamos un humilde quizás porque también es probable que sin darnos por enterados el resultado sea el mismo: se estará fundando una nueva percepción o interpretación del mundo que determinará las condiciones de la existencia y la coexistencia en las próximas décadas.

El peligro que persiste es que sigamos siendo meros consumidores de esquemas culturales fundados e implementados en otros ámbitos, otros climas sociales.

Entre la afortunada (por abundante) reflexión sobre el tema, Gitlin propone un esquema personal sobre la evolución artística de momentos de la cultura occidental: el premodernismo (realismo), el modernismo y el posmodernismo.²

Según este esquema, la premodernidad aspiró a una unidad de visión, tuvo inclinación por la continuidad y se manifiesta en una sola voz narrativa o aborda el asunto desde un centro visual único. También respeta la secuencia y la casualidad en el tiempo y el espacio. La premodernidad siente que representa la realidad mediante un hilo consecutivo y lineal.

La individualidad tiene gran importancia para la premodernidad. Frente a lo popular guarda su distancia.

Posteriormente, la obra moderna también aspira a la unidad, pero la construye a partir de fragmentos, choques o

² Picó, Joseph, **Modernidad, posmodernidad**, Alianza Editorial, Madrid, 1988, Madrid, p.9. Aunque citaremos el esquema que presenta Gitlin, corregimos la denominación, pues se trata de Premodernidad, Modernidad y Posmodernidad.

yuxtaposiciones de elementos diferentes. Se desplaza abruptamente entre una multiplicidad de voces, perspectivas y materiales. Se interrumpe la continuidad con gran vigor. Los órdenes de la realidad convencional --exterior versus interior-- se cuestionan.

Esta sensibilidad tiene una crítica al orden establecido. Propuesto a llevar los límites entre arte y vida a un punto agudo, la modernidad se apropia de fragmentos selectos de la cultura popular, los cita.

En la propuesta posmodernista la búsqueda de unidad aparentemente se ha abandonado por completo. En su lugar, tenemos la textualidad, el cultivo de superficies que se refieren sin cesar a otras superficies, que rebotan contra ellas.

La obra hace hincapié en la arbitrariedad, en su edificación; se interrumpe a sí misma. En vez de un solo centro hay un pastiche, una recombinação cultural.

Cualquiera puede yuxtaponerse a otra. Todo tiene lugar en el presente, aquí; es decir, en ningún sitio en particular. No solo se ha desvanecido la voz dominante, sino que todo sentido de pérdida se vuelve imperturbable. Se concede enorme valor a las crisis; todo se ha hecho ya. La cultura superior no se sirve de la cultura popular, se confunde con ella.

La Posmodernidad define el momento cultural presente como una secuela, aunque no sea cierto. Difiere de la Modernidad aparentemente apenas por un prefijo..

Entre otros, Gitlin señala que los lineamientos de la Posmodernidad ya se encuentran presentes en una y otra versión de la Modernidad, que la Posmodernidad es la personificación actual, o fase, de una modernidad que sigue desarrollándose. Sin embargo, agrega que la modernidad hizo pedazos la unidad y la Posmodernidad ha gozado con los jirones. sin duda nada carece de antecedente; seguramente la Modernidad tuvo que partir en pedazos lo que la Posmodernidad está mezclando y asociando.

La multiplicación de perspectivas de la modernidad condujo a la total dispersión de voces de la Posmodernidad; el collage modernista hizo posible la unión de géneros posmodernista.

La yuxtaposición posmoderna es diferente: hay una autoconciencia deliberada. Picasso, Pound, Joyce, Wolf, vituperaron y anhelaban. Su trabajo estuvo lleno de pasión por un mundo nuevo y una obra nueva. Los posmodernistas, en cambio, están hastiados, lo han visto todo. Se encuentran absortos. Lo que distingue a la Posmodernidad es su carácter intencional y su sentido de agotamiento.

Cuando se habla de la Posmodernidad obligatoriamente surge la conciencia de su relación con el complejo cultural que significa el modernismo.

Como señala el profesor Roberto Hernández-Claramount, la Posmodernidad no es un concepto claro, sobre todo, porque se

apoya en otro que tampoco tiene una claridad percibida y mucho menos consensuada, la Modernidad.³

Modernidad, etapa agotada o contrapropuesta

La revisión de la Modernidad se hace en referencia a la que puede ser su sucesión o su negación, la Posmodernidad. Se trata de un deleite, un encuentro de versiones del mundo, de la comunicación de la vida.

Nicolás Casullo plantea que el debate Modernidad-Posmodernidad se puede entender y él parece recomendarlo - como la controversia de una época que se siente en mutación de referencias, debilidad de certezas, e impulsada hacia una valorización de la historia, ya sea por comercios y miserias sociohumanas, ya sea por su contracara: la aceleración de "la abundancia" para un futuro definitivamente deshumanizado.⁴

La Modernidad, en el caso de los hispanoamericanos, formó parte de nuestra cultura desde que entraron en contacto con el mito del mundo por la conquista hispano-portuguesa. Precisamente en el despertar de lo moderno, y la obligación del poder y la seducción de la cultura quedan plenamente involucrados en esta

³ Fernández-Claramount, Roberto., **Modernidad, Posmodernidad: una introducción**, Conferencia presentada en la primera jornada filosófica sobre modernidad y posmodernidad. Universidad de Panamá 17-21 de febrero de 1997.

⁴ Casullo, Nicolás., **El Debate modernidad/posmodernidad**, Compilación y prólogo, ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, p. 11.

perspectiva, desde nuestras especificidades. Desde entonces participaron de los códigos y paradigmas de la Modernidad.

Muchas tesis historiográficas plantean el albor de la condición moderna en el renacimiento, en los siglos XV y XVI. Los fuegos de la libertad, la individualidad creadora, las alquimias que buscaban saberes prohibidos por el poder teocrático preanuncian y promueven las representaciones de la cultura burguesa: un sujeto camino a su autonomía de conciencia frente al tutelaje de Dios; un libre albedrío alentado por la experimentación científica frente a los dogmas eclesiásticos; un conocimiento humanista de la naturaleza regido por ansias de aplicaciones, de utilidad y hallazgo de verdades terrenales, en un marco de estudio trastocado por los conocimientos copernicanos.⁵

Este itinerario del saber moderno esplende en el siglo XVIII, cuando comienzan a fundarse, de manera definitiva, los relatos y representaciones que estructuran el mundo moderno. El siglo de la Ilustración, el siglo de las Luces, que intentará transformar sus rupturas en lenguaje del proyecto moderno, en narraciones utópicas de lo nuevo; "su razón" es otro idioma para reinstitucionalizar al mundo. "La modernidad es el despegarse de una escritura civilizatoria que conquista y fascina por sus certezas y profecías. Que propone la idea de maduración de la

⁵ Casullo, Nicolás,, Op. Cit., p. 15.

biografía humana, a partir de un presente que pasa a sentirse como radiante. Que inscribe, por lo tanto, la narración de otra Historia como su cifra clave, para postular el pensamiento como, vanguardia y el acontecer desde sus leyes.⁶

Esta misma modernidad envolverá las gestas emancipadoras de la América hispana apenas 20 años después de la Revolución Francesa.

En esta búsqueda surge, de manera inesperada, el concepto de decadencia asociado al de Modernidad. Se trata de una perspectiva más profunda que la actual y que se proyecta a contextos ya remotos. Como señala Viano, los griegos se consideraban modernos respecto de los egipcios, y a veces hacían esto reconociéndoles un áurea de superioridad aquello proveniente de los antiguos.

Aunque estas eran reflexiones provenientes de ambientes cultos y es difícil conjeturar que excediera estos ámbitos, los investigadores nos ofrecen referencias sobre esta variante, inesperada y novedosa, al menos para nosotros.

Nos apoyamos en Viano para inferir que las interpretaciones sobre la Modernidad de los griegos se colocaban sobre el fondo de una teoría de la decadencia.

Además de esta idea, prosperó también entre los griegos lo moderno relacionado con lo cíclico y con la renovación. Pero se insiste que más allá de los esquemas complejos, como aquellos cíclicos usados por la filosofía, la interpretación de la

⁶ Ibidem, pp. 16-17.

Modernidad como decadencia ha dejado huella profunda, presente en la base del clasicismo, del mismo clasicismo antiguo que tiende a aislar momentos del pasado como momentos áureos, de los cuales los tiempos modernos se han separado. Cuando se insiste sobre el progreso de estos nuevos tiempos respecto de los antiguos, al menos en la acumulación del saber, se utiliza la metáfora de los antiguos como gigantes, sobre la espalda de los cuales los modernos se han encaramado. Los modernos son más pequeños que los antiguos.

Pero evolutivamente debe entenderse la relación con el pasado para articular el concepto de decadencia con el de recuperación. La antigüedad clásica es un momento lejano, cancelado, perdido, pero al mismo tiempo ella es recuperable y se la debe hacer revivir. La Modernidad se configura como retorno, pero esta vez la imagen cíclica no emerge en primer plano. "La fusión de lo antiguo y lo nuevo, la presentación de lo antiguo como nuevo, la ruptura con el pasado reciente caracteriza la Modernidad de los humanistas, y la primera localización relativamente estable del concepto de moderno."⁷

Entonces, de diversos motivos emergen diversas imágenes de la Modernidad: como repetición y decadencia; renovación, y aquella que la proyecta como progreso, la más utilizada y fácil.

⁷ Viano, Carlo Augusto. , **Los paradigmas de la modernidad**, en **El debate Modernidad/Posmodernidad**, Op. Cit., P. 179.

Los usos valorativos del término "moderno" se presentan siempre de un modo fácilmente criticable. Ellos tenderían a dar una ingenua valoración positiva en función de algún orden cronológico para considerar el presente siempre mejor que el pasado. Pero es obvio que en la realidad las teorías del progreso nunca son tan simples y procuran considerar el presente producto del pasado, con algún contenido preciso: el conocimiento científico, el mejoramiento económico, la ampliación de la libertad, etc. Lo mismo hacen las teorías sobre el fin de la Modernidad: intentan trasladar el acento sobre el futuro, sobre la edad que sucederá a la Modernidad.

Viano reclama: para apostar por la Posmodernidad se puede insistir en la teoría del progreso o sobre la crítica de ella, sobre el desplazamiento de la atención hacia el presente como fruto del pasado, o hacia el futuro como superación del presente y de sus problemas. Pero no son estos los aspectos importantes. Cuando se insiste sobre lo moderno en cuanto tal, sobre lo posmoderno, cuando se especula sobre las simples relaciones cronológicas, se hace hincapié, la mayoría de las veces, en interpretaciones simplistas de las realidades que se quieren poner en contraposición.

Para lo que valdrá más adelante en este trabajo, la propuesta posmoderna de visión estética o de apenas percepción y punto de vista puede no ser la más acertada, quizá solo sea la más actualizada, y por tal la estudiamos. Sin buscar su

justificación como perspectiva correcta o de más acierto sobre las bases que han sustentado anteriormente la construcción de los narradores de novelas que han precedido al actual.

Es necesario, antes de cerrar la referencia, obligatoriamente limitada, sobre la Modernidad (punto de partida para la negación o contrapuesta de la Posmodernidad) hacer algunas delimitaciones sobre el concepto utilizado hasta el momento. Nos parece importante delimitar el concepto de Modernidad frente al de modernismo. Para ello tomaremos como punto de partida el didáctico discurso del profesor Hernández-Claramount.⁸

La biografía del concepto es bastante amplia. Su nacimiento se remonta al latín "modernus" y su significado sugería la conciencia de algo presente y nuevo. Posteriormente, en el siglo V se usó el término para distinguir el presente cristiano del pasado romano y pagano.

Al contrario de lo que hemos visto sobre las connotaciones de decadencia, en la propuesta de Fernández-Claramount el término moderno aunque varía señala el profesor que siempre se ha usado para expresar la conciencia de una época nueva, que es el resultado de algunos cambios importantes que han ocasionado una transición de lo viejo a lo nuevo.

⁸ Hernández-Claramont, Roberto., *Op. Cit.*

También se le asocia al poder de la razón humana para dominar la naturaleza y producir la libertad y la felicidad. Para muchos el proyecto moderno es sinónimo del proyecto de la Ilustración, el cual se fundamentó en la idea de que la fuente de la miseria humana era ignorancia y que la felicidad y el progreso solamente podían obtenerse mediante el conocimiento de la ciencia y la razón.

La Modernidad es un concepto multifacético referido a importantes cambios ocurridos en el orden social y cultural desde el renacimiento hasta hoy.

El concepto implica aspectos positivos como progreso, libertad, felicidad, desarrollo económico, ciencia, tecnología y democracia, pero también tiene su lado oscuro, señalado por varios autores del siglo XIX y XX. La Modernidad es por lo tanto, ambivalente. Tiene un lado constructivo pero también tiene una dimensión destruida

Aquí vale la pena hacer una distinción entre los aspectos culturales de los aspectos sociales de la Modernidad, es decir distinguiremos este último concepto del Modernismo, que es considerado como el precipitado cultural de la Modernidad. En un sentido estrecho, el modernismo se refiere a ciertos movimientos o estilos artísticos en la literatura, pintura y arquitectura, mientras que en un sentido más amplio se refiere a toda la cultura de la Modernidad.

Tomemos estas propuestas como referencias para establecer esta necesaria distinción, aunque Octavio Paz, ha dicho que "la literatura moderna es una apasionada negación de la era moderna".⁹

Asegura Paz que lo nuevo no hasta con ser nuevo para ser moderno, salvo si es de la doble carga explosiva: ser negación del pasado y ser afinación de algo distinto. Afirma que la Modernidad es otra tradición. Propone que es una tradición polémica que desaloja a la tradición imperante cualquiera que ésta sea, para después ceder sitio a otra tradición, nueva manifestación momentánea de la actualidad.¹⁰

Posmodernidad:

presente prometedora o transición indefinida

Dice Lyotard que con seguridad lo posmoderno forma parte de lo moderno. Para él en el plano cultural la Posmodernidad no es el fin de la Modernidad sino su estado naciente, y este estado es constante. Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto

⁹Paz, Octavio., *Los Hijos del Limo*, Seix Barral, España 1981, p. 165.

¹⁰ Paz, Octavio., *Op. Cit.*, p- 18.

que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas, sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable.¹¹

Con esto Lyotard quiere contestarle a Jurgen Habermas, quien mostrando primero preocupación por lo que consideró un diagnóstico de nuestro tiempo: "La posmodernidad se presenta, sin duda, como Antimodernidad", sustenta que la Modernidad es todavía un valioso proyecto incompleto.¹²

Según Lyotard, el filósofo alemán, en defensa de la Modernidad arremete contra los que llama neoconservadores y los acusa de querer desembarazarse del proyecto de las Luces. Habermas excusa: si la Modernidad ha fracasado, ha sido porque ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades. Aspira a que las artes y la experiencia que procuran sean capaces de tender un puente por encima del abismo que separa el discurso del conocimiento del discurso de la ética y la política, abriendo así un camino hacia la unidad de la experiencia.

Frente a ello Lyotard se pregunta a qué tipo de unidad aspira Habermas; si el fin que busca es la constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de

¹¹ Lyotard, Jean F., **Que era la posmodernidad**, en la obra: El debate Modernidad / Posmodernidad, pp. 155-166.

¹² Lyotard, Jean F., **Op. Cit.** , p. 156.

la vida cotidiana y del pensamiento encontrarán su ubicación como un todo orgánico y funcional.

En este contrapunteo de defensas Rubert De Ventos también contradice al sustentador de la Modernidad, amparándose para ello en Kant. Al contrario de lo que dice Habermas sobre el haber permitido la fragmentación en especialidades como el defecto de la Modernidad, De Ventos afirma que esa parece ser precisamente la esencia de la Modernidad, "la ruptura de un mundo simbólico donde las esferas de la ciencia y la moral, del arte y la política, constituían un todo coherente y posibilitaban una concepción global del mundo: donde la literatura era a la vez pedagógica, la moral era política".¹³

Para sustentar su tesis, afirma que ya en el mundo helénico clásico se inicia la desarticulación de esto todo armonioso y eficaz en un nuevo cosmos artificial funcional: la ciudad en la que cada una de las esferas de interés del hombre adquiere una autarquía propia, en cuanto a orientación y velocidad de autoejecución de sus proyectos.

Habermas asegura que la Modernidad es enfrentada desde tres perspectivas que deben ser distinguidas: la antimodernidad de los jóvenes conservadores; el premodernismo de los viejos conservadores y el posmodernismo de los neoconservadores.

Los jóvenes conservadores, como él los llama, recuperan la experiencia básica de la modernidad estética. Reclaman como

¹³ Rubert de Ventos, Xavier., **Kant responde a Habermas** en la obra **El debate Modernidad/Posmodernidad** Op. Cit., p. 145.

propias las revelaciones de una superioridad descentrada, emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad, y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno. Señala Habermas que sobre la base de actitudes modernas justifican un irreconciliable antimodernismo.

Por otra parte, sigue caracterizando Habermas, los viejos conservadores no se permiten contaminación con la Modernidad cultural. Observan con tristeza la declinación de la razón sustantiva, la especialización de la ciencia, la moral y el arte, frente a lo que recomiendan retirarse hacia posiciones anteriores a la Modernidad.

En su apremio por solventar el proyecto moderno, se refiere a los neoconservadores que, según él, celebran el desarrollo de la ciencia moderna en la proporción que posibilitan el avance técnico, el crecimiento capitalista y la administración racional. Y además les recrimina que recomienden una política que diluya el contenido explosivo de la Modernidad cultural.

Señala que una de sus tesis afirma la inmanencia pura del arte, no le reconoce un contenido de utopía y subraya su carácter ilusorio para limitar la experiencia estética a la esfera privada.¹⁴

Con todo lo citado hasta el momento y todo aquello a lo que todavía se podría acudir queda una mezcla de ingredientes tan

¹⁴ Habermas, Jürgen., **Modernidad: un proyecto incompleto**, Op. Cit., p. 143

abundantes en la discusión que el sabor final no tiene referencialidad conocida en la historia cultural desarrollada o más bien estudiada hasta el momento.

En esa línea, Albrecht Wellmer nos alerta que el concepto de Posmodernidad se ha convertido en uno de los conceptos más esquivos en la discusión estética y sociológica de la última década. Esto hablando del primer mundo, no ya de lo que ocurre en nuestros ámbitos, en los que, como ya se ha señalado en este trabajo, la discusión ni siquiera se inicia, quizá porque las prioridades estén ubicadas sobre asuntos más elementales, más cercanos al estómago que al cerebro.

Explica Wellmer que el término Posmodernidad pertenece a un grupo de conceptos y pensamientos "post" (sociedad postindustrial, postestructuralismo, postempirismo, etc.) en los que, según parece, trata de articularse a sí misma la conciencia de un cambio de época, conciencia cuyos contornos todavía son imprecisos, confusos y ambivalentes, pero cuya experiencia central, la de la muerte de la razón, parece anunciar el fin de un proyecto histórico: el proyecto de la Modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o finalmente, también el proyecto de la civilización griega y occidental.¹⁵

Se repite con insistencia, y casi sin necesidad de sustentarlo porque ya es un lugar común, que el salto evolutivo que ha dado la humanidad en el campo tecnológico ha provocado la

¹⁵ Habermas, Jürgen., **Modernidad: un proyecto incompleto**, Op. Cit., p. 143

crisis del arte y de otras áreas de expresión y comprensión de la condición humana en los tiempos actuales.

Así, con la Posmodernidad desaparece uno de los mayores impulsos de la vanguardia revolucionaria que consistía en desmontar la autonomía institucional del arte y erosionar fronteras entre cultura y sociedad política y devolver la producción estética a su lugar humilde y no privilegiado dentro de las prácticas sociales.¹⁶

Ya no se requiere otra ruptura estilística ni otro salto radical en la forma. Hemos llegado al límite del arte. En la medida en que consideramos que cualquier cosa es arte la innovación ya no es posible. Posmodernidad en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. El artista es libre para expresarse a sí mismo en cualquier forma que él desee.

La Modernidad siempre hablaba del futuro como la llave que ordenaría las cosas, purificaría lo malo y dejaría lo bueno. Se trataba de romper con el pasado y su historia, de conquistar el futuro. Ahora hemos visto que el futuro no resuelve nada y se vuelve la mirada hacia el pasado; hay que aprovechar todo lo que hemos dejado atrás, recuperar elementos, ideas, recoger los aspectos formales; pero con una yuxtaposición marcada por nuestro antojo o lo que creemos nuestra necesidad.

Teniendo en mientes, y aceptando la propuesta de Gitlin, revisemos también con él su propuesta sobre las causas por las

¹⁶ Picó, Joseph., Introducción. **Modernidad, postmodernidad**, Op. Cit., p.35.

que surgió la Posmodernidad; el porqué ahora y el porqué en Occidente. El autor hace cuatro propuestas para perfilar una respuesta. Son propuestas no incompatibles, puesto que, al contrario, diversas fuerzas convergen para ocasionar el momento de la Posmodernidad.

La primera fuerza convergente es la desoladora descripción esbozada con fructíferos resultados por el crítico literario Fredric Jameson. Según este autor de orientación marxista, el espíritu de la Posmodernidad tiene relación con la cultura multinacional actual, en la que el capital ha abolido la particularidad como tal junto con el yo coherente a quien la historia, la profundidad y la subjetividad se unen. El auténtico valor de uso ha sido superado por la universalidad del valor de cambio. La máquina característica de este período es la computadora, que entroniza el fragmento, el "bit", y en el desarrollo da mayor importancia al proceso y reproducción que es imitada por el arte posmodernista.

Los posmodernistas esculcan la historia en busca de jirones porque aquí no hay "aquí"; porque la revolución permanente que es el capitalismo despedaza la continuidad histórica. El arte expresa esta abstracta unidad y la enorme e ingrátida indiferencia mediante sus monótonas repeticiones, su actitud de "lo he visto todo", luchando en el mejor de los casos por una especie de superficie que lo abarca todo.¹⁷

¹⁷ Gitlin, Todd., Op. Cit., pp.16-17.

El autor dirige su atención hacia el momento político para esbozar su segunda propuesta. Bajo esta perspectiva, la ubicación crucial de lo posmoderno es después de los años 60. La Posmodernidad es una consecuencia, resultado porque eso es lo que estamos viviendo: la prolongación de un momento cultural insustancial, ensombrecido por revueltas incompletas, acosado por ausencias: una contrarreforma que se lanza contra una reforma inacabada, de hecho apenas iniciada.

Desde este punto de vista, argumenta Gitlin, la Posmodernidad rechaza la continuidad histórica y establece su residencia en algún sitio lejano a ella porque la historia fue fracturada por la visión alimentada gracias a la bomba de un posible fin material de la historia, por Vietnam, las drogas, las revueltas estudiantiles los movimientos a favor de los derechos femeninos y homosexuales; en general, por el desgaste de esa falsa y abrumadora universalidad piramidal del Padre, la Ciencia y el Estado. La contradicción cultural hace sucumbir la fe en un régimen de progreso sustentado sobre un orden lineal, en una estructura moral tambaleante, si bien la cultura aún no ha encontrado un lenguaje para articular las nuevas interpretaciones con las que tratamos, inseguros, de convivir. Así, la Posmodernidad prescinde de referentes porque las viejas certezas se han desintegrado.¹⁸

¹⁸ Gitlin, Todd., Op. Cit., pp.17-18.

Una tercera tentativa que nos ofrece Gitlin sobre el surgimiento de la Posmodernidad establece el argumento no sobre la historia, sino sobre una generación característica de nuestros tiempos, los "yuppies": productos jóvenes, urbanos, profesionales de las postrimerías de la explosión natal, nacidos a fines de los 50 e inicios de los 60.

La Posmodernidad aparece como una perspectiva cultural para estos privilegiados ciudadanos de las metrópolis. La suya es una experiencia consecutiva, de privatización, insustancial: pueden recordar el compromiso político pero no se sienten impulsados por el; hasta sospechan que puede crearles problemas. No tienen referencias anteriores a la televisión, a los suburbios, a los centros comerciales. Están acostumbrados a los cortes rápidos, a las discontinuidades, a las rupturas de atención, a una cultura para ser complaciente y desdeñoso al mismo tiempo. Se manifiestan a través de la indiferencia, pero al mismo tiempo están decepcionados de la autoridad. Les fastidia la asociación de pasión y política y su idea de gobierno está ensombrecida por los escándalos.¹⁹

A pesar de lo interesante de esta propuesta de Gitlin y del peso específico que tienen los "triunfadores" en las metrópolis, resulta un tanto difícil aceptar que su peso cultural sea tal que haya provocado el surgimiento de un fenómeno cultural de tanta trascendencia como lo es la Posmodernidad. Quizás se trate, a lo

¹⁹Gitlin, Todd., Op. Cit., p. 18.

sumo, de un ingrediente incidental y no determinante de este génesis.

La marca de fábrica de la Posmodernidad es la cuarta propuesta sugerida por Gitlin para sustentar su respuesta ante la interrogante del surgimiento de la antedicha "estructura de sentimiento". Esta surge del hecho de que la Posmodernidad es específicamente, aunque no de manera exclusiva, estadounidense. El crítico literario alemán Andreas Huyssen propone un argumento interesante en esta perspectiva. La Posmodernidad no pudo haber surgido en Alemania porque los alemanes estaban demasiado ocupados tratando de recuperar una Modernidad reprimida. Si se hubiera desarrollado en Francia, lo habría hecho sin ruptura o antagonismo respecto de la Modernidad. Pero en los Estados Unidos la vanguardia artística, con el propósito de alejarse de la ortodoxia de la guerra fría y de la pulcritud fomentada por las corporaciones, tenía que levantarse en contra de la Modernidad de la postguerra que se veneraba oficialmente: tenía que derrumbar ese ídolo llamado Arte Moderno.

Añade Gitlin que la Posmodernidad nació en Estados Unidos porque una de las características más preponderantes en este país es la yuxtaposición y que esta es una de las marcas que identifican este momento. La falta de una cultura estadounidense, como se ha señalado desde hace mucho tiempo, el ser una federación de culturas, es su condición. Dice que Hollywood, las cadenas de radio y la TV estropearon la cultura.

Pero desde este punto de vista, la Posmodernidad está ligando el gran arte a lo estridente, cualidad irrespetuosa que acompaña a la cultura popular norteamericana desde sus orígenes. Y de hecho, la contribución fundamental del arte posmodernista es que borra los límites que separan lo superior de lo inferior.

Argumenta que esta es la Posmodernidad, cuyo arte vive de la erosión. Hacen el máximo de inactividad y la entregan con gracia. Este es quizá su rompimiento definitivo con la Modernidad que estaba conformada por una serie de declaraciones de fe. Lo que no queda claro para el autor es si la Posmodernidad, que vive de materiales prestados, tendrá los recursos para seguir renovándose. Por eso le parece que la Posmodernidad está condenada a ser un entreacto, pero el tiempo es engañoso para valorarlo, y además los entreactos pueden prolongarse.

A pesar de lo sómero de este recorrido, apenas digno de un buen cubero es claro que los teóricos y críticos del pensamiento no están de acuerdo sobre lo que es o implica la Posmodernidad, incluso algunos cuestionan su existencia. Adolfo Sánchez Vázquez sugiere independientemente del grado de validez teórica de este conjunto de proposiciones, valores o actitudes, no puede negarse que existen, y funcionan ideológicamente como parte de la cultura, la sensibilidad o la situación espiritual de nuestro tiempo. Incluso aunque no fuera cierto que existe la realidad posmoderna o aunque lo que plantea la visión posmodernista no

correspondiera con lo que ésta es, la Posmodernidad "con todas sus vaguedades y variantes es un hecho".²⁰

Posmodernismo: la Posmodernidad cultural

La Posmodernidad y el posmodernismo se diferencian en base a los mismos criterios diferenciadores de la Modernidad y el modernismo. La Posmodernidad tiene su acento sobre el plano social y se refiere a ciertos cambios sociales que se consideran importantes y significativos como para dejar de seguir utilizando la calificación y la óptica de Modernidad para nuestro entorno de convivencia; mientras, el posmodernismo coloca su énfasis en la configuración cultural de la sociedad contemporánea. En términos simples, dice Hernández-Claramount, el posmodernismo es la cultura de la Posmodernidad. Generalmente, continúa el profesor panameño, no siempre se hace esta diferenciación porque no es fácil distinguir lo cultural de lo social.²¹

En cuanto a lo cultural, el posmodernismo se puede entender en un sentido amplio y también en una acepción restringida. En el sentido restringido se entiende en lo relativo a las artes,

²⁰ Sánchez Vázquez, Adolfo., **Posmodernidad, posmodernismo y socialismo** en Revista Casa de las Américas, La Habana, XXX #175, julio-agosto de 1989, p.137.

²¹ Hernández-Claramount, Roberto., **Op. Cit.** En lo atinente a las diferenciaciones entre Posmodernidad y posmodernismo, seguimos este discurso.

mientras que en el sentido amplio involucra a toda la cultura de la Posmodernidad, con sus múltiples implicaciones y laderas.

Hernández-Claramount señala que tanto en el sentido social como en el cultural el concepto de lo posmoderno empieza a estar en vigencia en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. El concepto posmodernismo se usó por primera vez alrededor de 1930 en una Antología poética realizada por Federico de Onís. Luego apareció también en la obra de Arnold Toynbee de 1947, en el que el autor utiliza la palabra para hacer referencia a un ciclo histórico nuevo que comenzó en 1875. A pesar de estas prematuras alusiones, la disyuntiva entre posmodernismo y Posmodernidad vino a tener vigencia a partir de los últimos treinta años del siglo XX.

Orientados por el ilustrativo discurso de Hernández-Claramount, examinemos la configuración cultural e intelectual que proyecta el concepto posmodernismo. Quizá la forma más sencilla de caracterizar la visión del posmodernismo es revisando su rechazo a las propuestas ideológicas del Iluminismo.

Uno de estos presupuestos es la idea del progreso o de que la humanidad ha ido mejorando sus condiciones de vida a medida que avanza la historia. Otro ideal del Iluminismo es el del poder de la razón: ésta es capaz de conocer lo que tradicionalmente ha sido llamado la Verdad, el Bien y la Belleza y que dichos conocimientos se basaban en principios universales, válidos y útiles a todos.

El posmodernismo comenzó a tener presencia cuando la fe en el ideal del progreso quedó afectada drásticamente con las dos guerras mundiales, el holocausto, el totalitarismo soviético y los problemas ecológicos. Además los traumas sociales como la alienación, el sentimiento de soledad y de la falta de dirección normativa en el hombre contemporáneo, así como la creciente burocratización de la sociedad reforzaron las dudas de los posmodernistas sobre el supuesto progreso de la humanidad.

Sobre las poderosas fuerzas de la razón la incapacidad de los hombres de lograr un consenso con respecto a los valores estéticos y morales o en cuanto a los principios metodológicos de la ciencia constituía para los posmodernistas motivo válido para desconfiar de las virtudes de la razón. Las tendencias ideológicas que movieron siempre la razón se constituyeron en otro motivo de desconfianza. De igual forma los valores fueron percibidos por los posmodernistas como máscara que utilizaba el hombre para proteger sus intereses y ejercer dominio sobre los demás.

Frente a la visión Modernista de la ilustración, el posmodernismo sostiene que no hay nada parecido a una verdad universal a la que se puede acceder a través de la razón, puesto que la razón siempre está guiada, incluso en su búsqueda de la verdad por prejuicios sociales e intereses particulares y por un ansia desmesurada de poder. El posmodernismo recupera como conocimiento el hecho de que la razón no opera en el vacío y esta

condicionada por fuerzas no racionales, de las que no puede librarse.

Esta crítica posmodernista del progreso y la razón desemboca en el colapso de todas las jerarquías del conocimiento con respecto a las esferas del arte la moralidad y la ciencia y provoca un interés que simpatiza más en lo particular que en lo universal.

Habiendo cuestionado y removido toda referencia con la que podamos medirnos ya no sabemos qué reglas debemos seguir y mucho menos por qué habría que seguirlas. Los artistas encuentran que el único sendero para lograr algo nuevo es pedirlo prestado al pasado, copiar de lo precedente. La Posmodernidad en el mundo del arte ha conducido así, en los años más recientes, a un rechazo de los términos y condiciones de la Modernidad, a un repudio de la ideología del progreso y de la originalidad. La Posmodernidad mezcla de esta forma el lenguaje moderno con el clásico, deja atrás su período experimental y se deja absorber por las fuerzas del mercado.

Parece que va quedándose sin resonancia el llamado de Habermas: "Me parece que, en lugar de abandonar el proyecto de la Modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que trataron de negar la Modernidad".²²

²² Habermas, Jürgen., **Modernidad: un proyecto incompleto**, Op. Cit., p. 141.

Ya la intelectualidad y la práctica artística parecen estar en otros linderos. Y aunque sus más insignes conceptualizadores señalen que la Modernidad es un proyecto ya precedente y señalen las implicaciones del nuevo momento cultural, al describir la nueva realidad no parecen asignarle solvencia: "El eclecticismo es el grado cero de la cultura general contemporánea: oímos *reggae*, vemos un *western*, comemos una hamburguesa de MacDonald a mediodía y un plato de cocina local por la noche, nos perfumamos en Tokio a la manera de París, nos vestimos al estilo retro en Hong Kong; el conocimiento es materia de concursos televisivos. Es fácil encontrar un público para las obras eclécticas. Haciéndose *Kistch* el arte halaga el desorden que reina en el "gusto" del aficionado".²³

Lyotard sustenta la Posmodernidad sin ocultar lo que inevitablemente puede diagnosticarse como un período decadente respecto de la Modernidad o respecto de otros referentes culturales precedentes.

Agrega el filósofo francés que, por ejemplo, el público, el crítico y el galerista, se complacen conjuntamente en el "qué-más-da" y que el relajamiento es la norma actual. Se trata un nuevo realismo, el realismo del dinero: a falta de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se pueda sacar de ellas.

²³ Lyotard, Jean F., *Qué era la posmodernidad*, Op. Cit., p.160.

Pero esto no se previó, sino más bien se buscaba distancia respecto de la "pérdida del silencio", que es la definición más sencilla para Modernidad, según Lyotard. El discurso moderno, asegura, había sufrido el empobrecimiento de su lenguaje y con éste la pérdida de su sentido. El discurso moderno se había hecho repetitivo y por eso generaba en la sociedad humana un profundo malestar.²⁴

Para algunos la Posmodernidad está retrocediendo y se habla de ello porque está en boga. Ya parece que no se premian pastiches en columnas, capiteles y cornisas. En contrapartida, sugiere Gitlin, este movimiento va más allá de la moda en arquitectura, pues gran parte del impulso recombatorio, el vacío, la ironía sobre sí misma, el juego de superficies, la autorreferencia y el ensimismamiento que lo caracterizan aún están entre nosotros en gran medida, porque lo que interesa no es un conjunto de tropos arquitectónicos, sino lo posmoderno como una "estructura de sentimiento" -un complejo cultural entrelazado.²⁵

Dice Lyotard que un artista, un escritor posmoderno está en una condición similar a la de un filósofo: la obra que crean, en principio no está gobernada por reglas preestablecidas y además no pueden ser juzgados tomando como referencia un juicio determinante invocado por la aplicación de categorías anteriores

²⁴ Lezama Q., José., **Lyotard y la pérdida del silencio**, en Internet.

²⁵ Gitlin, Todd., Op. Cit., p.16.

a su texto. El artista y el escritor trabajan sin reglas y más bien buscan establecer las reglas para lo que realizan.²⁶

Para llegar a ello hubo de ocurrir una serie de transformaciones que produjo la Modernidad. En el campo de las artes plásticas y la novela muchos escritores y artistas -- durante las dos últimas décadas del siglo pasado y las primeras del actual--, rompieron con la estética mimética y encontraron con su creatividad e imaginación personal las fuentes internas de su inspiración y el objeto central de su trabajo, compartido solamente por un grupo reducido de iniciados.

Nos enseña Picó que Lunn ha subrayado que la Modernidad tuvo aquí algunas características comunes. Los artistas, escritores y compositores modernos se interesaron por los medios y materiales con los que trabajaban y por los procesos de su propia creación, poniendo así el acento en la autorreflexión estética. En el arte, la estructura narrativa o temporal, que había dominado hasta ese momento, se debilita dando paso a una estética basada en la simultaneidad o sincronidad. En algunos casos, como Grosz, se llega a la unidad yuxtaponiendo perspectivas diversas, del ojo, de los sentimientos, la clase social o la cultura. Al explorar la simultaneidad los modernistas estaban aceptando el presente efímero y transitorio como el espacio del arte.²⁷

En el campo de la novela, en lugar de narrar el tiempo secuencial, los novelistas modernos exploran la simultaneidad de

²⁶ Silva, Erwin., *Ética, Posmodernidad y Globalización*, en internet.

²⁷ Picó, Joseph., *Op. Cit.*, pp. 27-30.

la experiencia en un momento del tiempo psicológico, donde se concentra el pasado, el presente y el futuro, como ocurre en los casos de Proust o Joyce. Además hay el reclamo de que el anterior realismo mimético es más bien irrealista.

El arte se libera del pasado y es dueño de sí mismo, motivo por el cual será rechazado por la composición clásica. El cuadro *Impresión* de Monet (1874) fue motivo de risa para la crítica del momento, la cual manifestó que este tipo de pintores modernos no procedían mediante un conocimiento riguroso de las reglas del arte y la impresión de un momento que realizaban no era suficiente para que la obra recibiera el nombre de cuadro. Manet, por ejemplo, en su *Carrera de Caballos en Longchamp* (1872) nos quiso transmitir una impresión simultánea de luz, velocidad y movimiento a través de un simple indicio de formas surgiendo de la confusión.

En la literatura ocurre lo mismo y desaparece el narrador único, se rompe la continuidad del relato, se mezcla lo imaginativo y lo real que dan una sensación de simultaneidad.

A los problemas de contenido, que en la pintura había angustiado tanto a los artistas realistas como a los románticos, les sustituyen los problemas de la técnica, de la luz y sobre todo del objetivismo que tienden a sustituir. Van Gogh dirá que su gran deseo es aprender a hacer deformaciones, mutaciones de lo verdadero, que salgan de su pintura hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal.

Destruídas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, se trata de mirar el mundo con ojos nuevos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento. El movimiento más representativo de toda esta corriente es el Dadaísmo, que lleva la protesta contra los falsos mitos de la razón hasta sus últimas consecuencias.

Todos estos logros quedan en entredicho con las propuestas de la Posmodernidad que plantea el nacimiento de un tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad. Entendamos, como señala Jameson, que todas las posiciones de la Posmodernidad en lo referente a la cultura --ya sea a favor o en contra-- son también, al mismo tiempo y necesariamente, declaraciones políticas implícitas o explícitas sobre la naturaleza del capitalismo multinacional de estos días.²⁸

²⁸ Jameson, Fredric., **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío**, en Casa de las Américas, 155-156, La Habana, marzo-junio de 1986, p. 143.

Capítulo segundo

Posmodernidad y Posboom en la literatura latinoamericana

Vamos a acudir a la propuesta de Mempo Giardinelli sobre el Posboom y la Posmodernidad, puesto que se trata hasta ahora, de la más completa oferta teórico-literaria al respecto, y además la única que encontramos en dos ocasiones. Se trata de un texto leído en 1990 en la Tercera feria internacional del libro en Bogotá.

Giardinelli comienza preguntándose qué es la Posmodernidad, qué la define: el minimalismo, la intensidad, el existencialismo, desaliento, desdén por los valores morales o serán las y 85, y en formas comprimidas y la oposición a lo barroco, la presencia de los aparatos audiovisuales,, la disminución de la lectura en nuestras sociedades y su sustitución por un pensamiento más simplificado y simplista; acaso la pérdida de la revolución latinoamericana y la llamada muerte de las utopías. Sentencia que todo esto y mucho más, como la decadencia general de nuestras sociedades, el deterioro de la calidad de vida, el desprecio por la propia vida, el resentimiento social generalizado, el no creer en la política ni en la ética, etc. son todos elementos de la Posmodernidad.¹

¹ Giardinelli, Mempo., **Así se escribe un cuento**, 1992, Buenos Aires, Beas Ediciones, pp. 69-82.

El posmodernismo, entonces, sería una summa, una acumulación de circunstancias existenciales, de cotidianidad, que va delineando su propia estética. Y también su filosofía. ¿Por qué no pensar entonces que acaso la Posmodernidad sea el grito de rebelión posible de este fin de milenio? ¿Y por qué no pensar, también, que como todo grito lo es a la vez de impotencia y de dolor, y es pedido de auxilio, anhelo de redención?

Este asunto de la Posmodernidad también parece, por momentos, un poco tramposo, porque pareciera pretender establecerse un límite innecesario y fútil: se está de un lado o del otro. Se pretende que lo posmo sea *in* y lo moderno devenga antiguo y por lo tanto *out*. Eso no parece una actitud intelectual legítima. Recortar, segmentar, esquematizar, puede ser un buen método para la investigación, el análisis y la crítica, pero no parece válido para comprender una estética. Y mucho menos válido cuando toda estética debe ser considerada y mirada en su totalidad, globalidad y universalidad.

Ser moderno es una manera de rebelarse, de ser cuestionador y contestatario frente a lo establecido. Ser moderno es cuestionar y protestar y transgredir, y esto ha sucedido en todo tiempo y lugar porque hace a la naturaleza del intelectual y del artista. Por lo tanto, sospecho que cómo nadie puede evitar la sensación de asombro que nos

produce el mundo en que vivimos, que es de una modernidad apabullante, acongojado y desesperante, entonces pareciera que tenemos que ser posmodernos. De lo cual se desprende que la Posmodernidad vendría a ser algo así como la modernidad de la modernidad, amplía el escritor argentino.

La idea de lo moderno es ahora tan, tan vieja, que ha tenido que ser re-etiquetada como lo posmoderno, y con la garantía de que el nuevo producto es aún más árido, más cínico, más abismal que el producto al que estamos acostumbrados.

Giardinelli presenta una variación sobre una problemática que le preocupa, pero como a todos los demás le cuesta lograr un juicio definitorio: "Me preocupa porque, me guste o no es la estética de mi tiempo, el tiempo en el que vivo y escribo. Y porque mi propia obra está inmersa en esa estética, la acompaña, la recorre, independientemente de mi propósito".²

El autor se confiesa posmoderno y acepta sus postulados si la Posmodernidad se entiende como una actitud de rebeldía y disconformidad propositiva; si Posmodernidad es la modernidad permanente.

Es, en este sentido, que desde algunos años se entiende el llamado Posboom, designación acaso poco feliz. Así se ha declarado en varias ocasiones entre 1984 conferencias en

² Giardinelli, Mempo., Op. Cit., p. 72

universidades norteamericanas desde entonces hasta ahora. El autor se refiere a que esta escritura contiene una elevada carga de frustración, de dolor y de tristeza por todo lo que pasó en los 70s y 80s; una carga de desazón, rabia y rebeldía (es decir, modernidad) por el mundo al que desembocamos y en el que estamos y nos desagrada. Pero literatura, también (y éste es un aspecto central) en la que no se sostienen ni la burla ni la humillación.

No hay autocompasión ni guiños cómplices, ni exageración ni mucho menos exotismo para que Norteamérica y Europa lean de Latinoamérica lo que ellos quieren ver y ya saben --prejuiciosamente-- de nosotros: que somos desordenados, holgazanes, corruptos, machistas, racistas, perseguidores de mulatas, autoritarios e incapaces de vivir en democracia.

Posmodernidad, Posboom como quiera que se llame, para Giardinelli es eso: en literatura una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio ni de nada. Es decir: ser posmoderno es ser moderno siempre, joven siempre y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética.

En una mesa redonda Giardinelli intentó definir la escritura posmoderna, para lo que esbozó algunas observaciones que ayudan a redondear el concepto. Estas observaciones, son las siguientes:

1. La escritura posmoderna abandona ciertas líneas ya clásicas de la literatura latinoamericana: la escritura a lo Borges, a lo Cortázar, a lo García Márquez. No hay ahora tanta orfebrería verbal, ni esa retórica narcista (como la ha llamado Juan Manuel Marcos) que atrae y seduce al lector y lo deslumbra más por lo artificio del autor que por la materia narrada. Alejada del virtuosismo, procura instalarse más en la recuperación de las voces de la oralidad, en cierta sencillez expositiva y en la no exageración forzada de los rasgos de los personajes. El estilo posmoderno es menos sofisticado.

2. El exilio --exterior o interior-- es producto del desgarramiento de nuestras naciones y presencia casi ineludible en nuestras prosas. Esto produce una escritura más tímida y cautelosa, donde campean el dolor, la rabia y la impotencia por los muertos que sufrimos. Y a la vez se propone como una exhortación a la reflexión, a revalorizar la vida lejos de miradas dogmáticas. La Posmodernidad evidentemente está alejada de discursos "comprometidos" y no quiere hacer una literatura al servicio de ideología o

revolución alguna. Quizá por eso los escritores se han vuelto tan solemnes sin parecerlo, menos capaces del juego verbal. Y quizás por eso el sentido del humor es a veces paródico, y en el fondo tan triste. Así como otras generaciones se definieron por las grandes guerras mundiales, por los dictadores de la belle époque o por la revolución cubana, creo que la escritura del posboom se define políticamente por la democracia, por la convivencia pacífica y por la justicia social como lenta construcción. Cautelosos y menos rimbombantes, los escritores latinoamericanos actuales han simpatizado de modo casi unánime --aunque no dogmático-- con la Nicaragua Sandinista, del mismo modo que condenan atropellos y desapariciones (ese eufemismo maldito de nuestro tiempo) y bregan por el retorno de los exiliados a sus patrias.

3. La escritura posmoderna recibe y delata una marcada influencia de los medios audiovisuales masivos. Hay una casi ineludible visión cinematográfica en la literatura actual, y eso se ve en el retorno a la frase corta, el encuadre preciso, a la metáfora no rebuscada, al tono poético directo y a la pintura de climas. En

esto, hay que decirlo, hubo algunos precursores en los años 70, y aun a finales de los 60. Pienso que lo menos en tres: Manuel Puig en Argentina; Antonio Skármeta en Chile; y José Agustín en México. Quizás podríamos agregar aquí al malogrado colombiano Andrés Caicedo.

4. La escritura posmoderna no parece incursionar en lo mágico, en lo real-maravilloso. Al menos, no se ve como signo determinante. Formas y estructuras parecen hoy más sencillas y comprimidas (minimalismo), del mismo modo que los contenidos suelen estar más arraigados en el recuerdo cercano, en la vivencia compartible con el lector. Hay un retorno al realismo y a la oralidad que delata la presencia fuerte de la literatura policial como vehículo de descripción de nuestras sociedades. El género negro inculca de algún modo su código expresivo, basado en lo vertiginoso de la acción, en la secuencia continua, en el constante uso de diálogo y en la dureza y/o carencia de sentimientos de los personajes. Menos fincadas en mitos y leyendas (aunque parece contenerlos), esta escritura está bastante lejos de lo ilimitado y la exageración. La escritura del posboom no se ocupa del viejo y

literariamente mítico dictador decimonónico, personaje casi caricaturesco, paternalista, involuntariamente simpático al frente de una república bananera, juguetón y graciosamente arbitrario y corrupto. No, ahora nuestros dictadores son asesinos fríos e inteligentes, bien educados, que saben hablar en público y se resisten a ser juzgados. Ya no son esos simpáticos canallas que maravillaban a los lectores europeos, sino represores de carne y hueso, autoritarios reconocibles. Y ahora las dictaduras son presencias sombrías que campean sobre los textos sin explicitación, sin descripción.

5. En el Posboom se asiste a la terminación de la literatura machista. Han cambiado modelos y preocupaciones y ya no se inventan --ni se admiten--mujeres literarias al servicio del macho y la cocina. El machista tradicional es un verdadero símbolo de las generaciones anteriores. Pero en la Posmodernidad de ninguna manera aparecen los personajes mujeres estratificados como prostitutas --infieles-sometidas-autoritarias-castradoras-ambiciosas-esnob-objetos de placer-brujas. Y mejor aún, ahora las

escritoras tienen lugar en la literatura como no lo tuvieron en ninguna generación anterior. María Luisa Puga y Ethel Krauze en México; Angélica Gorodischer, Reina Roffé y Ana María Shúa en Argentina; Cristina Peri-Rossi en Uruguay; Isabel Allende en Chile; Rosario Ferré y Ana Lidia Vega en Puerto Rico, y muchas más que seguramente ocupan hoy un sitio que se les negó a escritoras como Rosario Castellanos, Eunice Odio, Herminia Brumana o Silvia Ocampo décadas atrás.

6. La escritura de la Posmodernidad trabaja con materiales bastante desagradables, que son tratados de manera nada agradable. La muerte, la violencia, la violación, el genocidio. También la desesperación, la alienación, el embrutecimiento, la contemplación indiferencia del derrumbe mundial. Todo es más real y tangible (a la manera de Carver); la muerte es algo sufrido, visto y palpado. Es una escritura que devuelve una imagen de espejo donde contemplar un rostro horrible en el que destaca el pesimismo. La corrupción, el crimen de estado, el rebaje ético, la perversión, la ventaja y la transgresión, son constantes. Pero no siempre hay una condena insoslayable en estos

textos. Muchos se resisten a admitir que las cosas no pueden cambiar, o que el gobierno de las calamidades y la exuberancia es inamovible.

7. Nos marcan nuevos temas finiseculares: la cibernética, las guerras encubiertas llamadas "de baja intensidad", la mentira política convertida en estilo y en virtud, la alienación televisiva, la simplificación del mundo actual que todo lo divide en buenos y malos, en blanco y negro, en comunistas. Nos abruma la deuda externa, la pérdida de lectores, el racismo y el sexismo. Por eso en la escritura de la Posmodernidad, hay resignación y pesimismo, pero se ha abandonado aquella docencia de algunas narraciones de algunos maestros cuyas obras parecían alertar la posibilidad de cambios cuando en realidad confirmaban el desaliento. La alusión literaria que todo texto narrativo es, en el Posboom que se ha vuelto más sutil, es decir, menos evidente, menos moralizante, menos sentenciosa. Se ha perdido --a Dios gracias, diría-- aquella insoportable necesidad de escribir "La-gran-novela-latinoamericana" que parecía desvelar a los maestros del boom y de poco antes.

8. Ha cambiado el papel mismo del escritor. No hay tanto divismo en los autores contemporáneos. No hay grandes figuras, y si bien hay obras interesantes nadie se atreve a postularse como alimentador del mito de escritor. Hoy la inmensa mayoría de los 200, 300, 500 o más escritores que componen este llamado Posboom, ya no tienen aquella vocación por ser exótico y mostrarse exótico que parecía tan usual a famosos escritores que eran jóvenes hace 30 años, y que disfrutaron las mieles del Boom.

9. Finalmente, como ha señalado Ricardo Piglia, en América Latina se escribe hoy contra la política. Parece indudable que esto también hace la diferencia: hoy se trata de quitarla de nuestras ficciones, se procura impedirle que irrumpa en las páginas vírgenes. Hay respeto por la política: la practicamos, la hemos sufrido, por ella nos hemos exiliado. Y por eso mismo no se quiere que se infiltre en la obra. Se busca que las ficciones sean sólo eso: expresiones de la imaginación, invención pura. Y sin embargo, esto es imposible y se diría que es un conflicto cotidiano: el autor admite como escritor que aunque suele prohibirse que la política entre a

su obra, es casi inevitable que se infiltre. Y agrega que en América Latina hoy también se está escribiendo para sacar el miedo, para vencerlo, por lo cual se contempla la formulación diciendo que se escribe no sólo contra la política, sino también contra el miedo y el olvido. Para decirlo de una vez al contrario del boom, ya no se escribe para halagar o para agradar, ni para ser queridos. Hoy se escribe para indagar, para experimentar, para conocer, para descubrir.

Para ayudar a esquematizar el enfoque que pretendemos hacer acudiremos también a la propuesta del profesor cubano Rogelio Coronel,^{*} quien señala que el término Posboom es tan confuso que tuvo en su momento diferentes consideraciones. Primero parte del hecho de que es la manifestación regional, latinoamericana, de la Posmodernidad. Luego señala que parte de la confusión se debe al prefijo que pareciera indicar: lo que viene después, en términos temporales, pero aunque como tendencia dominante viene después, muchos de los elementos que jerarquizan al Posboom ya se encontraban presentes en la novelística latinoamericana de la década del sesenta.

Es decir, vamos a ver una serie de rasgos que ya se han en la narrativa precedente, aunque no como tendencia

• Clase del Profesor Rogelio Coronel, 16 de enero de 1997, Panamá.

dominante. Por ejemplo, en la obra de Cortazar están presentes elementos fundamentales que luego definirán al Posboom.

Si descalificamos el Boom sólo como un fenómeno de mercadeo, vamos a ver que el Posboom implicaría asumir esta carga semántica, por su relación de relevo cultural frente a esa propuesta. Lo cierto es que el Posboom goza de preferencia en el mercado, pero no en el grado que lo tuvo el Boom; no goza de las mismas prerrogativas de promoción.

Tampoco es un fenómeno generacional. En la novelística que se desarrolla en las décadas del setenta y ochenta hay miembros de distintas generaciones. Los propios autores del Boom, algunos incluso hegemónicos, como García Márquez y Vargas Llosa, siguen evolucionando y diseñan sus obras de acuerdo con las nuevas propuestas estéticas de la Posmodernidad. En los autores citados, se nota una evolución dentro de las coordenadas de la nueva estética.

El Posboom en realidad remite más que a un movimiento generacional o a una propuesta ideológica, remite a un proceso de desarrollo, de derivación de las propuestas estéticas del Boom. Tiene una carga más relacionada con propuestas estéticas incluso que el propio Boom.

Recordemos que, en la década del sesenta, se dieron varias propuestas como el realismo mágico de Gabriel García Márquez;

el neorrealismo o neonaturalismo de Mario V²rgas Llosa y la de ruptura de Julio Cortazar.

Estéticamente era un abanico muy diverso, que tenía en un extremo el realismo y en otro una carga de imaginación y de fantasía. Por lo que el Boom no se podía caracterizar como un tendencia estética, sino como una renovación general del modo narrativo, que tampoco era propia del Boom, pues venía de la década del cuarenta. La renovación de este modo narrativo fue el resultante de un proceso, pero no una ruptura, pues la ruptura se da en el cuarenta, y lo que hace el Boom es usufructuar conquistas de la novela latinoamericana. De ahí que no pueda decirse que este momento de la narrativa hispanoamericana sea una propuesta estética, sino tan solo una propuesta de renovación.

Tampoco era una propuesta generacional, porque Cortazar y García Márquez pertenecen a generaciones distintas. Tampoco se trata de una propuesta ideológico-política porque es muy variopinta. En consecuencia, el Boom puede ser considerada un fenómeno de mercado, basado, indiscutiblemente, en la calidad de la novela latinoamericana.

El Posboom, es el movimiento literario que sucede al Boom, no establece una ruptura, sino que fundamentalmente enfatiza determinados elementos estéticos que se encontraban

ya presentes en éste, como por ejemplo en la obra de Cortazar.

Para defendernos de lo engañoso de los términos delimitemos: El Posboom no remite a una propuesta de mercado, tampoco a una propuesta generacional; no remite a una propuesta ideológico-política, pero sí caracteriza una evolución de propuestas estéticas, de concepción de la literatura, posterior a la década del sesenta. Es decir, si el Boom no tiene ese énfasis en lo estético, sino en el mercado, el Posboom puede tener énfasis en lo estético y no tanto en el mercado.

El Posboom por otra parte se relaciona con la Posmodernidad. Este movimiento es producto de las condiciones culturales precedentes a nivel regional y es también nuestra respuesta continental al fenómeno mundial de la Posmodernidad. Si bien algunos elementos del constructo del Posboom ya se encontraban en el Boom, así también elementos de su propuesta estética tienen correspondencia con el momento actual de la Posmodernidad.

Tal como lo hemos hecho con la propuesta de Giardinelli, ahora vamos a citar el esquema de Coronel para enriquecer lo parámetros de percepción de la estética del Posboom.

Los señas de identidad de este movimiento, que ya tenía manifestaciones a mediados de la década del sesenta en las

obras del escritor argentino Manuel Puig, pueden resumirse en los siguientes aspectos:

1- A partir de la nueva novela latinoamericana se pretendía ofrecer un diagnóstico global del ser latinoamericano y de su entorno. Esto hacía que la novela se convirtiera en un cronotopo mítico. Ese cronotopo mítico servía de base para una propuesta general panorámica de toda la realidad latinoamericana. Esta característica épica desaparece en la propuesta de la novela del Posboom, la que va a preferir seleccionar espacios más cotidianos, más inmediatos, más fragmentados.

2- Si la nueva novela latinoamericana concebía héroes de una cierta trascendencia tipológica y psicológica, la novela del Posboom va a preferir al hombre común y corriente, sin esa dimensión heroica. En esta nueva propuesta estética, se prefiere al hombre de la cotidianidad, de patrones de conducta, de patrones de relaciones que identifican al ser común de nuestro entorno. Desde ese punto de vista, también hay un interjuego con el habla de esa cotidianidad, el habla llana, el habla llena

de motivos, pletórica de motivo, de lugares comunes que perfilan no a héroes, sino al hombre de todos los días.

3- Hay una fragmentación hacia lo interior del texto, en el sentido de buscar otros ángulos. Esa novela va a tratar de recuperar, de resemantizar a los sectores marginados o periféricos de esa realidad. Incluso trabajará con temas tradicionalmente tabúes, tenidos como ajenos a los grandes temas, como puede ser el homosexualismo, masculino y femenino, el mundo de las drogas, el travestismo, etc. En otras palabras, todo lo que en el modelo anterior era lo marginal, lo transgresor.

4- Otro punto temático es el desarrollo de la novela histórica, en la que se van a controlar documentos históricos y ficción para ofrecer una imagen contraria a la oficialmente establecida acerca de la historia latinoamericana: **Yo el Supremo, La guerra del fin del mundo, Palinuro de México.** Se ficcionalizan personajes históricos, relacionándolos con personajes no históricos, con el objetivo de ofrecer una nueva lectura de la historia y desautorizar la imagen tradicional y oficial de la historia o de

momentos cruciales de ésta. No hay el afán de reconstruir un momento histórico *per se*, sino e ofrecer una lectura distinta. En esta perspectiva, Carpentier sería el antecedente más destacado.

5- Trata de resemantizar formas narrativas tenidas como marginales, como subgéneros: la novela rosa, novela de misterio, la novela policíaca. Tal como lo hace Isabel Allende, que es una mezcla de Corín Tellado con García Márquez. Hay también toda una tendencia a incorporar letras de bolero, tangos, y no sólo las letras, sino además la atmósfera de estas, la presencia del campo semántico de estas canciones y la sicología del melodrama, del ambiente de la medianía. Todo esto se incorpora a la novela, se remantiza, se revaloriza y entra en la obra reestetizado.

6- El Posboom concibe como realidad y como forma válida de contrucción de la realidad el juego intertextual. Tiene como prioridad hacer relevante la textualidad, la escritura a través del juego paródico y el pastiche. La resemantización de los subgéneros y de los mitos citadinos, como las letras de canciones, se logra

a través de la intertextualidad que es una de las principales características del Posboom.

La intertextualidad

signo distintivo de la Posmodernidad

Vale la pena aquí señalar dos principios de la intertextualidad para una mejor comprensión de esta característica:

a- Parte del hecho de que nuestro conocimiento de la realidad es una imagen discursiva. Asimilamos la realidad a través de estructuras lingüísticas, no podemos pensar sino a través de la lengua. Pero este discurso de la realidad participa de toda una historicidad, de modo que toda organización textual nueva, no hace sino que recomponer en el intertexto, es decir, en el interior del nuevo texto, formas discursivas precedentes

b- Lo que organiza y reorganiza esos textos en el intertexto es la visión y la perspectiva del autor. Porque la realidad textual siempre existe, lo que se hace es

seleccionar, reorganizar, jerarquizar a partir de la visión del autor. Vale aclarar que los textos no tienen que ser todos literarios ni escritos.

Con este recorrido por los parámetros de la Posmodernidad y las consecuencias que este fenómeno cultural ha ocasionado en el ámbito literario, queremos presentar los contornos entre los que evoluciona el narrador como figura literaria y organizador de la narración novelística.

Capítulo Tercero

El Narrador

figura tutelar en las novelas

Preámbulo

Vamos a estudiar al narrador como el ordenador del mundo de la novela, como la figura retórica que crea el campo semántico de una obra narrativa de gran extensión. Primero ofrecemos un preámbulo sobre diversos aspectos del narrador y posteriormente se ampliará cada uno de dichos temas.

Partimos de que una ficción novelística es "una creación cuyo poder de persuasión depende exclusivamente del empleo eficaz de unas técnicas de ilusionismo y prestidigitación".¹ Y cuando hablamos de técnicas en este aspecto, la figura del narrador es clave para eficacia de lo narrado.

Para muchos escritores y estudiosos del tema el personaje más importante es el narrador. Hasta se asegura que de él depende el resto de los personajes. Con esto se quiere señalar que el narrador no es el autor. Y se hace este señalamiento, pues sobre ello hay muchos malentendidos, porque se identifica la figura del narrador con el novelista, con el escritor de la obra.

Quien cuenta la historia es una creación del autor, no es el autor, ni siquiera cuando el novelista decide narrar en primera persona y utiliza sus propias experiencias como tema. Un autor

¹ Vargas Llosa, Mario., *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Editorial Planeta, 1997, p.29.

es un ser real, mientras que un narrador debe su existencia a las palabras.

Como señala Vargás Llosa, el narrador vive solo en función de la novela que cuenta y mientras la cuenta (los confines de la ficción son los de su existencia), en tanto el autor tiene una vida más rica y diversa, que antecede y sigue a la escritura de una novela, y que ni siquiera mientras la está escribiendo absorbe totalmente su vivir.

Estamos refiriéndonos a un ser creado, inventado, ficcional, al igual que el resto de los personajes, a los que él cuenta, pero con más relevancia dentro de la estructura de la novela porque de la manera como actúa depende que éstos nos persuadan de su verdad o nos disuadan de ella, y parezcan irreales o caricaturas.

El poder persuasivo de una novela depende de la coherencia interna de ésta, la cual es determinada por la conducta del narrador, por sus aciertos o desaciertos.

Desde 1954 una autoridad como Wolfgang Kayser parecía decidido a poner en claro la figura del narrador, al señalar en su obra, de obligatoria referencia, "la técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del narrar: existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre

ambos".² Agrega que a través de un artificio técnico puede concretarse e intensificarse dicha situación al ocultarse el autor detrás de un narrador, en boca del cual coloca la narración. Señala que esto se usó para ciclos narrativos como **El Decamerón, Las mil y una noches, los cuentos del Cantenbury**, pero también para narraciones sueltas. También hace énfasis en la narración enmarcada, que consiste en la interrupción del relato básico para contar una segunda o tercera historia. Se produce cuando en una obra el discurso de un personaje, previamente introducido por el narrador básico, adquiere, por extensión y contenido, el carácter de narración, trasladándose de este modo las propiedades lógicas y de verdad del discurso del narrador básico al discurso del personaje.

Queda entonces claro que cuando estamos hablando del narrador, en ningún momento debe confundirse con él con el autor. El autor es nuestro prójimo, forma parte de nuestra contemporaneidad y simultaneidad física o de nuestra característica especie, sin importar su época, mientras que el narrador solamente es nuestro contemporáneo cultural-ficcional o nuestro antecesor, dependiendo de la época de su surgimiento.

Es necesario tener claro y presente esta distinción para no

² Kayser, Wolfgang., **Interpretación y análisis de la obra literaria**, IV reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 261.

confundir aspectos relativos a la persona que escribe la novela con los propios (inventados) del personaje que nos la cuenta a los lectores.

Pero cuando se va a contar una historia, las posibilidades del tipo de narrador que puede ejecutar esta tarea son tres:

- a- **Narrador personaje**, que participa en lo que se cuenta. Se trata de una figura ficcional que realiza una narración subjetiva.
- b- **Narrador omnisciente**, se encuentra en un plano exterior y ajeno a la historia que cuenta. También es una figura ficcional, pero hace una narración con pretensiones objetivas, aunque puede tratarse de un dios que lo sabe y ve todo, pero es tanto o más subjetivo que un personaje.
- c- **Narrador ambiguo**, es una figura retórica de la que no se tiene certeza si narra desde dentro o desde fuera del mundo narrado.

Mientras que el primero es producto de la novela moderna, los dos primeros son figuras clásicas de la historia de la literatura.

Existe un vínculo entre el tipo de narrador que cuenta la historia y las personas gramaticales, lo cual es un indicio para determinar la situación que ocupa el narrador en relación con el espacio donde asume la historia que nos refiere. Si lo hace desde la primera persona generalmente singular y algunas veces

plural) está dentro de ese espacio en el que ocurre la narración, alternando con los personajes de la historia. Si narra desde la tercera persona, un él, se encuentra fuera del espacio narrado y es, como ocurre en la mayoría de las novelas clásicas, un narrador omnisciente, un demiurgo que quiere imitar a Dios: lo ve y lo sabe todo, desde lo importante, hasta los detalles más insignificantes; sin embargo, no forma parte del mundo de la ficción, más bien nos lo va mostrando desde fuera, desde la perspectiva de su mirada privilegiada, desde el ángulo más abarcador de la novela.

El narrador que cuenta desde la segunda persona gramatical ocupa un espacio que no es posible dilucidarlo *a priori*, con solo descubrir la persona gramatical, solo se puede deducirlo por evidencias internas de la propia ficción. Podría ser un narrador omnisciente exterior, que comunica al mundo narrado, que impone que ocurra lo que él nos cuenta. Pero también podría ser que ese narrador sea una conciencia que se desdobla y se habla a sí mismo mediante el artilugio del tú, un narrador-personaje algo esquizofrénico, implicado en la acción pero que se disfraza mediante el desdoblamiento.³

Amplíemos más este tema de la novela apuntando al aspecto del espacio, es decir, la relación entre el espacio que ocupa el narrador y el espacio narrado. Podemos llamar **punto de vista espacial** a este vínculo que se puede percibir también en base a

³ Vargas Llosa, Mario., *Op, Cit.* p. 54.

la persona gramatical desde la que se narra. Relacionándolos con esta situación aparecen las tres posibilidades ya anotadas y que ahora esquematizamos y se amplían, para consecuentemente aumentar las herramientas para percibir las:

a- Narrador personaje: que narra desde la primera persona gramatical, punto de vista en el que el espacio del narrador y el de lo narrado se confunden. El narrador puede presentarse como protagonista de su propia historia o como testigo de la acción de los otros personajes, o mimetizarse con un personaje reflector hasta dar la impresión de que sus puntos de vista son idénticos. Este punto de vista también ha sido denominado posteriormente como *visión con*, que consiste en la fiscalización del grado de conocimiento según la norma de lo que puede ser visto, oído y pensado por uno o varios personajes. En este caso, el narrador es un observador corriente que puede describir el mundo objetivo en el cual están situadas y comprometidas las figuras, lo que hacen y lo que dicen; pero es incapaz de ofrecer una explicación de los acontecimientos o abundar en detalles interpretativos de los mismos antes que los personajes los hayan presentado con sus propias palabras. En algunas ocasiones cuando adquiere carácter objetivo este tipo de narración contempla la presencia de un narrador cuya función es similar a la de un lente

cinematográfico, que registra los hechos descritos y los presenta al receptor como si éste los viera en el mismo instante. Cuando no participa de manera ostensible en el plano de lo narrado su gestión se reduce a acotar manifestaciones externas referidas al actuar de los demás personajes. El método empleado es representativo, descriptivo, y supone la renuncia a toda interpretación sobre la interioridad de los personajes o sobre la naturaleza del acontecer. Desprovisto el relato de comentarios y explicaciones, los actos y palabras de los personajes se presentan en una especie de versión taquigráfica: se trata de mostrar el simple proceso de sus conductas en una situación dada.

b- Narrador omnisciente: Narra desde la tercera persona y ocupa un espacio distinto e independiente del espacio donde sucede la historia contada. Su grado de conocimiento de la materia narrada es absoluto. Recurre a menudo al método dramático o directo, en el cual el punto de vista se traslada al lector. La ironía es uno de los recursos más utilizados para conseguir la mediatización respecto de la materia narrada. Este narrador ha sido denominado posteriormente como *visión desde dentro* o *por detrás*. El narrador asume un papel tutelar de un dios que así como sabe todo, todo lo ve. Describe lo que los personajes ven, sienten, oyen o

piensan, incluso sus deseos secretos; puede acceder al conocimiento simultáneo de los pensamientos de varias figuras y a los antecedentes de sucesos que escapan a todos o a la mayoría de los personajes. De este modo se puede apreciar que la superioridad del narrador se manifiesta en diversos grados, sobre todo si se considera que puede relatar lo que sucedió en el pasado, adelantar acontecimientos futuros o reconstruir las creaciones imaginativas de uno o varios personajes.

c- **Narrador ambiguo**, se encuentra escondido detrás de una segunda persona gramatical, un tú que puede ser la voz de un narrador omnisciente y prepotente, que, desde fuera del espacio narrado, ordena imperativamente que suceda lo que sucede en la ficción, o la voz de un narrador personaje, implicado en la acción que, presa de timidez, astucia, deficiencia mental o mero capricho, se desdobra y se habla a sí mismo a la vez que le habla al lector de la obra. Esta variante de la narración personal que se realiza a través de la segunda persona configura un yo que habla de sí mismo. La situación producida por el enfoque hacia la segunda persona puede definirse como la de aquel a quien se cuenta su propia historia. Es un tipo de narración eficaz para la expresión de los procesos de conciencia de los personajes, puesto que al producirse el desdoblamiento

del yo en un tú, este último puede enjuiciar la actitud del otro que es él mismo y expresar con mayor claridad sus motivaciones. Su difusión en la narrativa contemporánea se debe principalmente al hecho de que este método de narrar consigue envolver activamente al lector, exigiéndole su participación y complicidad en el proceso de conciencia que se desarrolla.

Ahora bien, de acuerdo al dominio del mundo ficcional que tiene el narrador, realiza con frecuencia saltos o mudas, para cambiar la perspectiva espacial, que cuando se justifica, suele ser una muestra de maestría en el arte de narrar. Aquí la coherencia o la deficiencia puede afectar de forma determinante el poder de persuasión de la novela.

Tipos de narración

Si nombramos a tres o cuatro de los grandes narradores, por ejemplo, Cidi Hamere Benengeli o Tristram Shandy, comprendemos que describir a cualquiera de ellos en términos tales como primera persona y omnisciente no nos dice nada sobre cómo difieren uno del otro, o por qué tuvieron éxito mientras otras obras descritas en los mismos términos fracasaron.⁴

⁴ Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antonio Bosch editor, 1978, p. 141.

Para Booth, asegurar que una historia se narra en primera o tercera persona no nos indicará nada de importancia a menos que seamos más precisos y describamos cómo las cualidades particulares de los narradores se relacionan con efectos específicos. Es verdad que la elección de la primera persona está a veces indebidamente limitada; si el yo tiene acceso inadecuado a información más allá de la que puede percibir en la realidad, se pierde en verosimilitud.

Las mudas o saltos que se pueden dar de un personaje a otro sin cambiar el punto de vista espacial, como ocurre en **Mientras agonizo** de William Faulkner, en donde narran todos los personajes, pero desde el punto de vista espacial de narrador personaje. Estas mudas resultan invisibles al lector.

Debe acotarse que el punto de vista espacial es determinante para el nivel de conocimiento que tiene el narrador sobre lo que cuenta. Un narrador personaje no puede saber, y en consecuencia describir y relatar, más que aquellas experiencias que están verosímilmente a su alcance, mientras que uno omnisciente puede saber y relatar todo, porque puede estar en todas partes de lo narrado. Elegir estas posibilidades es elegir unos condicionamientos determinados a los que el narrador debe someterse a la hora de narrar, y que, si no respeta, tendrán un efecto lesivo, destructor, en el poder de persuasión.

Es común que las novelas tengan varios narradores que se suceden para contarnos la historia desde distintas perspectivas,

a veces desde un mismo punto de vista espacial o saltando, mediante mudas, de uno a otro punto de vista. En la novela epistolar, cada uno de los que escribe una carta se convierte en narrador.

Algunas veces estas mudas no ocurren de una manera general y por largos períodos, sino que pueden ser veloces y brevísimas, que duran apenas unas cuantas palabras, en las que se produce un sutil e inatrapable desplazamiento espacial del narrador.⁵

Claro que no nos referimos a actos fortuitos que ocurren en las narraciones novelísticas, puesto que la actividad estética es una transformación activa del material que se utiliza. No se aplica ni siquiera para el llamado realismo o naturalismo; la mirada selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, construye a su antojo o afinidad. El mito del arte meramente representativo de una realidad en sí no puede sostenerse ni para las artes figurativas o representativas.

Hay varias propuestas tendientes a crear una teoría definitiva de la narración. En este trabajo intentamos establecer una visión ecléctica que se alimenta de todos estos aportes.

A diferencia de la propuesta de Vargas Llosa, pero anterior a ella, Prada Oropeza utiliza una denominación diferente para la misma figura. Este estudioso del tema, conceptualiza el *sujeto narrador*, que señala, igualmente, que en muchas ocasiones se le

⁵ Vargas Llosa, Mario., *Op. Cit.* p .67.

confunde con el autor que firma la narración. Explica que el sujeto narrador "es un elemento funcional, un yo apersonal, que indica la suma de procedimientos técnicos narrativos; por lo tanto, puede ser descubierto y remarcado en el texto".⁶ Agrega que el sujeto narrador es impersonal y solo se puede reconstruir analizando sus procedimientos y recursos narrativos: el sujeto de la narración en este sentido se oculta en la narración misma, es un verdadero yo-no que se mueve impulsado por una lógica y un sistema propio, el juego de la narración; lo único que lo motiva es narrar bien -lo mejor que pueda dentro de los límites que se impone y le impone el sistema. El yo (no-yo) oculto en la narración a-personal es el verdadero emisor del discurso narrativo. Aunque muchas veces puede doblegarse en su intención y obedecer francamente a los impulsos ideológicos del escritor.

Como se puede apreciar, el narrador es un dispositivo del texto y, por tanto no puede ser identificado sin más con el autor en el sentido tradicional.

Argumenta Prada Oropeza que la identificación absoluta del autor con el narrador es consecuencia de una actitud simplista que al apoyarse en teorías mecanicistas pretende descubrir inusitadas causas de la génesis de ciertas narraciones en la vida o situación anímica de los autores o en la intencionalidad de los mismos.

⁶ Prada Oropeza, Renato., *El lenguaje narrativo*, Costa Rica, EDUCA, 1979, p. 32.

Partiendo de los formalistas rusos y ampliado por Barthes y Todorov, se han realizado estudios sobre la actitud del narrador frente al héroe o personaje. De estas investigaciones se ha logrado el siguiente esquema:

- a- **Narrador más que personaje:** El narrador conoce más que el personaje la red de sus relaciones y acciones. El personaje no tiene secretos para el narrador. Es el caso de la narración clásica y romántica: el narrador va a través de los muros y penetra al cerebro de su personaje. Los ejemplos abundan, aunque puede presentar diferentes matices y mecanismos de realización.
- b- **Narrador igual que el personaje:** El narrador sabe tanto como el personaje, no ofrece ninguna explicación de los sucesos antes que el personaje los haya encontrado. Domina en las narraciones en primera persona, pero se presenta también en la tercera persona.
- c- **Narrador menos que el personaje:** El narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes, nos puede describir solamente lo que ellos ven o escuchan sin tener ningún acceso a sus intenciones y pensamientos, al menos en forma directa. La utilización sistemática de este objetivismo se efectúa solamente en el siglo XX y no debe poco al notable florecimiento del género policiaco y a los aportes de Hemingway.⁷

⁷ Prada Oropeza, Renato., Op. Cit. , pp.35-36.

Se pueden encontrar más o menos combinadas en un texto, y no encontrarse como exclusivas o puras. Sobre todo la tercera visión es muy difícil de ser mantenida rigurosamente. También debe indicarse que la segunda visión puede dar origen a un tratamiento especial del texto que variaría en función del personaje.

A diferencia de autores consultados, Genette señala que la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (de las cuales las formas gramaticales son solamente una consecuencia mecánica): hacer relatar la historia por uno de sus personajes o por un narrador externo a la historia que se cuenta. La presencia de verbos en la primera persona en el texto narrativo puede referirse a dos situaciones bastante diferentes, confundidas por la gramática pero que el análisis narratológico debe distinguir: la designación del narrador en cuanto tal por el mismo: y la identidad de persona entre el narrador y uno de los personajes de la historia, como suele referirse la narración en segunda persona.⁸

En base a esta aclaración fundamental se establece una distinción entre dos tipos de narración en relación a que el narrador se encuentre o no presente en la historia (diégesis) que la relata:

⁸ Citado por Renato Prada Oropeza, *Op. Cit.* P. 250.

a- Heterodiegético: cuando el narrador está ausente de la historia que cuenta.

b- Homodiegético: cuando el personaje está presente como personaje en la historia que cuenta.

En algunos textos con narrador *homodiegético* éste puede ser el héroe principal de la historia; o puede ser simplemente un observador, tener un papel secundario.⁹

Evolución de la figura del narrador

Una de las características de la novela tradicional, quizá la más importante y la que con mayor claridad nota un lector no preparado, es la narración omnisciente. En ella el autor está constantemente presente de forma que pueda dirigir el relato y a la vez matizar y valorar las acciones del relato, porque la historia le pertenece y se sabe poseedor de la verdad --de la narrativa, conoce hasta los más ocultos pensamientos de los

⁹ Prada Oropeza, Renato., *Op. Cit.* p.250.

personajes, y también de la verdad moral-- y no está dispuesto a perder un ápice de su poder. Pero el relato omnisciente es un lastre para la agilidad narrativa y además, como se diría popularmente, se le ven las orejas al autor. Aunque esto se hace a través de la figura retórica de un narrador, es posible sospechar la presencia del autor a través de estas intromisiones. En la novela posterior éste ha empezado a ocultarse porque no siempre la verdad del relato es la verdad del narrador omnisciente.

Desde comienzos de nuestro siglo los novelistas renovadores empezaron su ataque contra el dios omnisciente, y paulatina y progresivamente contra aquellos elementos de más firme arraigo en la novela clásica. Aunque resulte difícil establecer un orden de prelación de los ataques contra estos elementos, es fácil sospechar que proceden o están íntimamente ligados con la gran desconfianza de nuestro siglo hacia el narrador omnisciente.

Es sorprendente cómo hasta avanzado nuestro siglo la crítica literaria no se había planteado un aspecto de técnica narrativa que hoy nos parece obvio y que durante siglos ha estado olvidado. Se trata del punto de vista o enfoque desde el que se hace la narración. Del anterior abandono se ha pasado a una nueva situación en la que el punto de vista se considera como el aspecto fundamental de la técnica novelesca, sobre el que ha recaído la atención de los críticos y estudiosos. Hoy a nadie le puede extrañar que se plantee que la única manera de penetrar, a

través de la técnica literaria, en el sentido de la novela de nuestros días es, precisamente, la de abordar la investigación de los distintos puntos vista narrativos que aquellos nos ofrecen, o que se asegure que narrar es tomar una posición un ángulo de enfoque si se quiere sobre lo que se narra.¹⁰

Capítulos enteros de libros abordan el problema a base de las personas narradoras. Wayne C. Booth¹¹ trata incluso de superar este enfoque. Y se llega hasta a descubrir, en tiempos recientes, la funcionalidad de un par de nuevos puntos de vista, que facilitan la expresividad de la nueva novela: la narración en segunda persona y el enfoque multivisional. Claro que conviene hacer una precisión ante el deslumbramiento de la crítica por estos hallazgos técnicos. Como ha señalado Booth, se consigue muy poco diciendo en cuál de las personas gramaticales está narrada una historia, si no se describen las cualidades particulares de los narradores y se relacionan éstas con aquellos efectos narrativos como se desean. Desde que Percy Lubbock lanzó al mercado de la terminología crítica este nuevo concepto, se han hecho de él más descripciones, que no sirven para otra cosa que para una clasificación de las obras según quién cuente la historia.

No es éste el momento, por mucho interés que la cuestión tenga, de describir las cuatro posibilidades funcionales del

¹⁰ Sanz Villanueva, Santos., *De la innovación al experimento en la novela actual*, en *Teoría de la novela*, Madrid Sociedad Española de Librería S. A., 1976 pp. 254-255.

¹¹ Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, editor, 1978, pp. 144-208.

narrador tal como lo concebía Foster,¹² o las cuatro personas narrativas que distingue Robert Stanton, ni tampoco la aguda distinción de Booth entre narradores que participan en la ficción o narradores que quedan excluidos de ella. Por esta ocasión nos basta con señalar que hay dos maneras principales con multitud de posibles variantes de narración en la novela tradicional: el relato hecho desde la primera o la tercera persona gramaticales. Y que a estos dos procedimientos hay que añadir otros nuevos, invención especial de la novela moderna.

En la novela moderna, aun en la de carácter innovador, se siguen utilizando la primera y tercera persona, pero éstas ya no son exclusivas y además han sufrido la conmoción del ataque general de nuestro siglo a la novela tradicional. Hablar ahora de la actual situación de la primera o tercera persona supondría casi tener que hacer una historia de las técnicas de la novela, lo que por el momento escapa a este trabajo de investigación.

La primera persona ha sido muchas veces, con anterioridad a nuestro siglo, una exigencia de las retóricas; la tercera supone casi siempre la omnisciencia del autor; pero ambas tienen, actualmente, un sentido distinto sin el cual no se puede comprender el avance de la narrativa. El **Lazarillo** está escrito en primera persona epistolar porque es la única forma posible en el siglo XVI de tratar un sujeto humilde. Pero las nuevas novelas narradas desde la primera persona --aparte de los textos

¹² Foster, E.M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 1983. pp. 84-88.

autobiográficos-- obedecen a razones mucho más complejas y quizá, en primer lugar, a la imposición actual de la objetividad, aunque no solo a esto.

El relato en primera persona aproxima al lector y al personaje al hacer que desaparezca ese molesto intermediario-narrador porque ahora ya no se trata, de la historia que se cuenta que sucedió, sino de la historia que sucede, con la aportación de una psicología inmediata. Es evidente que con esto el novelista se cierra la puerta para la construcción y organización del orbe, para disertar y pontificar sobre lo divino y lo humano, ya que ahora su personaje no puede hablar sino de aquello que sepa su conocimiento limitado de la vida y del mundo. Pero esta real limitación supone que existe un apoyo fundamental para la verosimilitud del relato (que con frecuencia no tiene nada que ver con ese largo proceso vital que establece la novela decimonónica en primera persona, sino con la plasmación de unas instantáneas de gran veracidad). Pero es necesaria una precisión, debido a que este narrador no solo se debe a la búsqueda de verosimilitud.

La narración en primera persona se presta bien al análisis de un yo en crisis, de un yo en conflicto con el medio social. Cuando el héroe se encuentra arrojado en una sociedad en la que no puede realizarse tiende a refugiarse en la soledad. Y el yo es el reducto máximo e inexpugnable. El héroe bizarro que aceptaba los supuestos de la sociedad en la que vivía ha venido

así a parar a un solipsismo del que no puede huir. La literatura confesional, el yo, es a la vez un alejamiento del mundo para clarificar posiciones, pero más frecuentemente es una deserción. El héroe huye de la acción y se refugia en un mundo reducido que no por ello le es menos hostil.

También habría que tener en cuenta que el yo narrativo se ha visto influido por el incontestable deseo actual de conceder al relato objetividad, de evitar la presencia del narrador omnisciente, cuya forma más frecuente de presentarse no es precisamente el yo sino el él. El narrador omnisciente en tercera persona es un auténtico demiurgo, que por encima del bien y del mal, por encima de la propia novela, que conoce no solo lo que ha pasado, sino también lo que pasará y se permite el gran lujo, incluso, de advertirnos de lo que va a suceder y de jugar con sus personajes, a la vez que nos amonesta sobre la verdad de la historia. Puede ser que este narrador se identifique o no moral e ideológicamente con el autor del libro, pero para el resultado del relato es indiferente. Es precisamente este narrador misterioso y molesto el que ha sufrido uno de los ataques principales de la nueva narrativa, de forma que sólo en novelas muy tradicionales o arcaizantes es posible encontrarlo hoy día (a no ser con efectos irónicos o paródicos). Lo normal en nuestros días es que este narrador se esconda. Aunque lo habitual sea que la parte puramente narrativa y descriptiva de cualquier novela esté tratada en una tercera persona, ésta, sin

embargo, no suele aparecer en el resto del relato (adelantar la acción, mostrar impudicamente la técnica narrativa,***** recordar sucesos o relacionarlos para que la historia no se pierda) o en el contenido del mismo. Todos estos procedimientos molestan al lector, pues como dice Julio Cortázar, irritan esos "(...) relatos donde los personajes tienen que quedarse al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esta cuenta sea la de la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra".¹³

Aunque la misma expresividad del relato sea la que ha impuesto estas variaciones en el "punto de vista", no debemos tampoco olvidar el influjo de la objetividad no sólo como meta sino como medio de expresión de la actual literatura realista, en especial de aquella filiación social (mezclada en dosis más o menos fuertes y contradictorias con el objetalismo estetizante del nouveau roman). Y ello ha hecho que el diálogo haya sustituido en buena parte de la novela moderna al narrador, de forma que todo lo que conocemos sobre la historia y sobre los mismos personajes nos llega a través de la charla, casi verborrea, de los protagonistas. Por eso se suele encontrar una parte narrativa o descriptiva --aquella con frecuencia de no mucha importancia-- en tercera persona y una forma de relato que radica en el diálogo. Con ello se busca la verosimilitud y tiene como finalidad, la vez, que el libro diga sólo lo que dice --

¹³ Cortázar, Julio., *Del cuento breve y sus alrededores*, en *EL Urogallo*, n. 0 1969. P.72.

aunque parezca una paradoja--, es decir, que en ningún momento conozcamos las apuntaciones del autor que suelen traslucir a través del narrador omnisciente.¹⁴

Pero la innovación mayor y principal de la novela actual a las viejas técnicas del punto de vista está en el descubrimiento de la narración en segunda persona y en el relato multivisional.

El relato en segunda persona, que supone un desdoblamiento reflejo del yo, ha sido estudiado con detención y profudidad y utilizado en obras maestras, incluso, se trata de una innovación utilizada en nuestro hábitat cultural por Gloria Guardia e Isis Tejeira. Sí me interesa recalcar que el relato desde el tú implica una literatura de tipo confesional, normalmente de autorreproche (es curioso que los ejemplos de utilización esporádica de este recurso sean todos de este tipo) y que también --lo mismo que el monólogo interior, junto al cual se suele dar-- supone una desconfianza en la praxis política.

Señala Sanz Villanueva que el relato en segunda persona surge como forma sistematizada con **La modification** de Michel Butor, con la gran ventaja que para este aspecto posee el vous francés (al igual que el you inglés) sobre el tú castellano, de ser un pronombre de mayor flexibilidad y un más amplio campo semántico: tú, usted, vosotros, ustedes. También **Rayuela**, dentro de las obras técnicamente significativas de nuestro siglo, utiliza con gran fortuna este procedimiento, lo mismo que sucede

¹⁴ Sanz Villanueva, Santos., *Op. Cit.* pp. 258-259.

en **La muerte de Artemio Cruz**, de Carlos Fuentes, donde la alternancia de las tres personas narrativas supone diferente tiempo de lo narrado y a la vez distinto grado de lucidez en el protagonista. El tú tiene también un amplio efecto temporal sobre el relato, ya que a la vez que el pasado sirve para poner de relieve con gran expresividad la conciencia del presente. Y junto a esto, a niveles simbólicos, pero en mayor o menor grado innegables, supone también en refugiarse el personaje en sí mismo, el establecimiento de un diálogo entre el yo y ese alter ego dramático, cuando el desarraigamiento del protagonista o las estructuras sociales no lo hacen viable.

También hay que advertir como un punto de vista nuevo, al menos en su utilización sistemática, el enfoque "multivisional", consistente en la narración de un mismo acontecimiento desde diversos puntos de vista --diversos personajes--, cada uno de los cuales nos da la interpretación que a él le es posible por su conocimiento parcial. De esta forma la suma de interpretaciones da el auténtico sentido de la historia y con ello se evita la unilateralidad de un solo narrador, en cualquiera de las posibles personas narrativas, en que se encuentra.

Quizá el ejemplo más expresivo y logrado sea **Mientras agonizo** de William Faulkner (obra citada en lo relativo a las mudas del narrador), donde la dramática y angustiosa historia está contada por los sucesivos monólogos de cada uno de los protagonistas: Darl, Jewel, Cash, Addiel. Y como una variación

muy interesante Sanz Villanueva cita la obra **Tres pisadas de hombre** de Antonio Prieto, en la que no es la misma historia la que está narrada por sus tres protagonistas, sino que está contada progresivamente por estos personajes y el relato de cada uno supone un avance sobre el anterior.

Exilio definitivo del autor

Uno de los principales problemas a nivel técnico de la novela contemporánea es el de la limitación del autor. La novela clásica apenas se lo planteaba. Por el contrario, en una novela inglesa del siglo XVIII (**The History of Charlotte Summers, the Fortunate Paris Girl**) se hace así la alabanza del narrador omnipotente: "Somos dueños de una especie de arte mágico, pues sólo tenemos que decir la palabra y, presto, te ves transportado en la posición que tenías en aquel tiempo, al lugar justo donde nos esperan.

La novela clásica presentaba a un autor omnisciente, cuasidivino (todavía en 1930 afirma Julien Green: "Es necesario que el novelista sea como Dios Padre para sus personajes"), que sabe todo de sus personajes en cualquier momento: dónde están, qué hacen e, incluso, lo que piensan.¹⁵

¹⁵ Amorós, Andrés., **Introducción a la novela contemporánea**, Madrid, Cátedra, 1979, p.95.

El narrador omnisciente incluye también en su relato lo que piensan sus personajes de sus interlocutores. No hace falta ser un feroz vanguardista para advertir la falsedad y el convencionalismo básicos de estos procedimientos.

Se acumulan, en el siglo XX, los juicios condenatorios sobre este tipo de narrador. Se ha dicho, de un modo pintoresco, que el novelista clásico planea como un gran pájaro sobre sus personajes, cuyo cerebro está oportunamente abierto para que él lo vea todo. Sin embargo, no aprovecha estas facilidades para percibir íntegramente la realidad. Se le escapa el mundo más o menos inconsciente e inconexo, así como casi todo lo que supone referencia a hechos o situaciones poco agradables.

Reclama Amorós que no se quiere hoy, en general, que el novelista sea un dios omnisciente y todopoderoso, sino que, conforme a nuestra experiencia de la realidad, sea un hombre esencialmente limitado. Para ello, es indispensable que adopte una determinada perspectiva. Esta selección será decisiva para el éxito de la novela.

Jamás se exagerará la importancia que esto del punto de vista puede tener en la armonía y en la economía de una obra narrativa. El que sea el novelista o su héroe el que relate cambia totalmente la perspectiva de la novela.

Un novelista como Sábato nos dice lo mismo, desde la actitud complementaria: "Vacilé mucho en la elección del punto de vista

de la narración, problema siempre decisivo en el arte de la ficción, pues según la elección que se haga puede darse más intensidad y verdad al relato, o quitárselas hasta el punto de malograrlo".¹⁶

La crítica anglosajona, en general, ha insistido mucho sobre este tema, proclamando la supremacía del novelista limitado, que muestra simplemente, sobre el omnisciente, que dice. Conviene, sin embargo, no olvidar un prudente relativismo. Las soluciones no son nunca, en novela, universalmente válidas.

Lo que produce el éxito de una obra sería en otra impertinente y aburrido. Una determinada técnica puede ser útil en un momento dado de una obra concreta y con cierta finalidad, pero no en otro pasaje de la misma obra, ni mucho menos en otra obra, con finalidad distinta.¹⁷

Coincide esto con la idea de que la obra de arte debe ser una sucesión afortunada de clímax y anticlímax. Es decir, que sería artísticamente contraproducente mantener indefinidamente al lector en situaciones de máxima tensión emocional.

En la práctica, los modos de omnisciencia del narrador pueden ser muy variados. Un episodio *dicho* a lo mejor nos impresiona más que otro *mostrado*, por tanto, *decir* puede ser productivo para la economía general de la obra; o alternar el *decir* con el *mostrar*. De igual modo, no se puede afirmar

¹⁶ Sábato, Ernesto., *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p.14.

¹⁷ Amorós, Andrés., *Op. Cit.*, p. 98.

rotundamente que los comentarios del narrador arruinen su relato, aunque hoy estén pasados de moda, porque nuestra simple experiencia de lectores nos informa de que, en ocasiones, de ellos extraemos un peculiar placer.

Desde el punto de vista descriptivo y simplificador que aquí estamos siguiendo, no cabe duda sin embargo, de que la novela de nuestro siglo ha tendido a prescindir del narrador omnisciente y a plantearse el problema de su autolimitación, para acercarlo más a nuestra experiencia cotidiana sobre los relatos y los modos de adquirir información en la vida. Este cambio de perspectiva da origen a una serie de procedimientos narrativos concretos.

El primero de ellos es la narración en primera persona que supone el perspectivismo absoluto. El autor se limita a ver y comprender lo que caería verosímelmente dentro de las posibilidades de un personaje. Conoce muchas cosas exteriores y toda la interioridad (siempre que no sea demasiado ilógica o desagradable) de sí mismo. Se da esto ya en ciertas novelas clásicas (la picaresca, por ejemplo) que tienen, gracias a eso, lo que podría considerarse un aspecto bastante moderno. Se trata evidentemente, de un recurso técnico que facilita mucho la narración, pues resuelve con sencillez el problema del punto de vista y hace que la novela aparezca de un modo convincente a los ojos del lector. Sin embargo, estas ventajas se pagan caro. Es muy difícil mantener a la figura protagonista en un humano término medio entre el pedante orgulloso y el tipo vulgar cuya

historia no nos interesa. No olvidemos que una narración en primera persona también puede ser implacablemente objetiva, contando sólo lo que un tercero podría saber.¹⁸

El monólogo interior o corriente de conciencia abrió un mundo nuevo para la novela. Llevó a sus últimas (y lógicas) consecuencias la narración en primera persona. Significó el triunfo total de un subjetivismo sin límites.

El autor desaparece por completo detrás de un personaje. Seguimos con toda minuciosidad el universo complejo que se encierra en solo día de la vida ordinaria de un personaje vulgar. Lo más interesante es que éste no nos entrega sus pensamientos y afecto en forma elaborada conforme a la lógica, el decoro y la gramática, sino en su forma primitiva y auténtica de reacciones instintivas, inconexas. La corriente de pensamiento de este personaje (de cualquiera), es, desde luego, algo muy poco racional, que se manifiesta discontinuamente, por cortos fragmentos, y se repite muchas veces, con bastante monotonía. En lo hondo de la conciencia, como es lógico, no hay censura ni barrera alguna, salvo las inconscientes: la realidad completa, incluyendo también la más desagradable o la puramente fisiológica deja su huella (si no existe alguna represión inconsciente) en la conciencia humana.

Se pretende, en cierto modo, instalar al lector en el interior mismo del personaje que monologa. En vez del relato

¹⁸ Amorós, Andrés., *Op. Cit.*, p.99.

habitual, asistimos con la máxima inmediatez que sea posible al desarrollo de la corriente conciencia. El lector presencia el momento en que el pensamiento está naciendo y formándose, confuso todavía. Es esencial, por tanto, el método de asociación de ideas, puente que lo enlaza con la investigación psicoanalítica y con la técnica surrealista de la "escritura automática".¹⁹

El monólogo, interior, como todo monólogo, es un discurso del personaje de que se trate y tiene por objeto introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor intervenga con sus explicaciones o comentarios; y, como todo monólogo, es un discurso sin auditorio, un discurso no pronunciado, pero se diferencia del monólogo tradicional en lo siguiente:

- 1) En cuanto a su materia, es la expresión más íntima del pensamiento, la más cercana al inconsciente.
- 2) En cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a toda organización lógica, que reproduce este pensamiento en su estado naciente.
- 3) En cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas al mínimo sintáctico, y así responde esencialmente a la concepción que nos hacemos hoy de la poesía.

Son innegables la novedad y el interés de este procedimiento, que permite una fusión más concentrada de la forma

¹⁹ Amorós, Andrés., *Op. Cit.* , p.100.

de novela y de la confesión. Pero su justificación profunda, como siempre, excede el campo de lo puramente técnico. Así lo afirma Sábato: "Al volver el hombre del siglo XX la mirada hacia un mundo hasta ese momento casi desconocido, como es el subconsciente, era inevitable y legítimo del empleo monólogo interior".²⁰

Otra posible técnica, derivada en parte de ésta, es un perspectivismo múltiple y sucesivo. Es decir, que el narrador se identifique sucesivamente con una serie de personajes. Este procedimiento es compatible con el empleo del monólogo interior (Faulkner: **Mientras agonizo**), pero no lo exige necesariamente (Dos Passos).

La pluralidad de perspectivas plantea algunas nuevas dificultades al lector. Pero responde más ajustadamente, sin duda, a la complejidad de la vida.

Cabe, por último, adoptar un punto de vista objetivo, relacionado con la técnica cinematográfica y la psicología behaviourista o del comportamiento: considerar como real sólo aquello que tiene existencia objetiva, lo que percibe un observador imparcial. Alcanzamos así el punto máximo a que hasta hoy hemos llegado en la radicalización de la teoría de la separación, la antítesis del subjetivismo absoluto que significa, en general, el monólogo interior.²¹

²⁰ Sábato, Ernesto., *Op. Cit.*, p.23.

²¹ Amorós, Andrés., *Op. Cit.*, pp. 110-101.

Capítulo Cuarto

El narrador posmoderno en

“El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz”

La figura retórica del narrador en **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz** es un ejemplo canónico del nuevo constructo del Posboom, en otras palabras más precisas, de los efectos de la Posmodernidad en la producción novelística de nuestra parte de América.

La oralidad es un elemento preponderante en ésta, así como ha sido en otras de sus principales novelas. Es precisamente el narrador el conducto por el que se ejecuta esa mimesis de la realidad reflejada y sobre todo, re-creada en los campos semánticos de la novelística de Bryce Echenique.

Junto con **La vida Exagerada de Martín Romaña**, la obra analizada forma un díptico cuyos elementos comunes son el narrador: Martín Romaña, quien escribe sobre un sillón Voltaire y utiliza primero un cuaderno de navegación azul y luego uno rojo para narrar las experiencias de su vida en Europa. Pero sobre todo sus formidables frustraciones de tipo amoroso que mueven este examen de su vida.

Barthes destaca que hoy día la única forma de superar la tradición moderna, de ir más allá de su transgresión y de sus propuestas estéticas, es cometiendo una transgresión de la transgresión, la cual retornando al pasado, le devuelva al amor sentimental el sitio que una vez ocupara. Nos atrevemos a sostener que la novelística de Alfredo Bryce Echenique, particularmente en estas novelas citadas, lleva a cabo esta transgresión con respecto a la tradición hispanoamericana que le

antecede. Precisamente en esto reside una de sus contribuciones más importantes y amplias al desarrollo de nuestra ficción novelística.

Como ya se ha dicho en este trabajo, gran parte de la narrativa del Boom de los años sesenta dejó de lado la exploración y evocación de los sentimientos humanos a favor de un proyecto novelístico más vasto, más abarcador, que algunos estudiosos han identificado con la creación de una metáfora totalizadora de nuestros entornos culturales, históricos y geográficos.

Lo sentimental no tenía cabida, al parecer, en novelas cuyo propósito era el de aclimatar los recursos de la narrativa de vanguardia en Europa y Estados Unidos al ámbito hispanoamericano, a la vez que el de lidiar con los enigmas y perplejidades de la identidad cultural del continente. Los elementos sentimentales de las obras canónicas del Boom aparecen subordinados a preocupaciones mayores de índole sociocultural y estética, así como a un evidente machismo, que era la norma de la época, aún entre intelectuales de avanzada y de discurso político libertario.

A principios de los setenta, comenzó a aparecer una nueva propuesta estética, denominada por algunos como Posboom, se trata fundamentalmente de una nueva promoción de escritores. Pero sus diferencias no son tan solo cronológicas; también se manifiestan

en sus intereses, técnicas y temáticas; es decir, en el plano estético.

Los escritores de esta promoción han tendido a rechazar las colosales narraciones de la novela total y en cambio han dirigido su atención hacia una crítica directa de los postulados ideológicos de ese género o hacia áreas descuidadas por los novelistas del Boom.

La novelística de Bryce Echenique se distingue de entre las de este período por estar ligada más abierta y orgánicamente a la estética de lo sentimental. Se trata de una modalidad que tuvo gran preponderancia en la narrativa europea del siglo XVIII.

En la ficción sentimental de esta época, los personajes no solo despliegan abiertamente sus emociones, sino que lo hacen de un modo ejemplar, como modelos de virtud y bondad. El personaje sentimental se proyecta siempre como un individuo frágil, delicado, de naturaleza amistosa y confiada. Es un ser errante y desamparado.

En materia económica, el personaje sentimental es anticapitalista, si tiene dinero, lo regala a sus amigos o lo gasta en obras benéficas, y cuando no lo tiene no lo anhela ni se encamina en su búsqueda.

El lenguaje de la ficción sentimental procura evitar toda ironía, pues su intención es la de suscitar en el lector las mismas emociones que evoca. De ahí su tendencia a describir

minuciosamente los sentimientos y los gestos de que van acompañados. Esta tendencia genera a menudo una disparidad excesiva --e involuntariamente jocosa-- entre el gesto, que suele ser instantáneo y pasajero, y el torrente verbal con que el narrador intenta capturarlo.

Un rasgo preponderante en esta retórica de la ficción sentimental es el anacoluto, que como se lo define, es un solecismo que consiste en la inconsecuencia o falta de ilación en la construcción de una frase u oración, o en el sentido general de la elocución. Según Barthes, el anacoluto es a la vez ruptura de la construcción y despegue de un sentido nuevo. Por medio del anacoluto, el narrador propicia la digresión y el perspectivismo narrativo, y utiliza la incoherencia como medio para expresar la circunstancia sentimental inatrapable, todo con el fin de introducir al lector en las complejidades de los vínculos nacidos del amor.

Martín Romaña, el narrador de la obra analizada, exhibe muchas de las características de la ficción sentimental; es un ser bondadoso, frágil e inocente, arrojado a un ambiente insensible y áspero. No busca el dinero ni le concede mayor importancia. A pesar de estas analogías, el narrador no busca el sentimentalismo lacrimoso que era tan común en las obras del siglo XVIII. Este personaje llora, lanza sarcasmos, incluso ironiza, rabia, se emborracha y vomita; todo esto sin abandonar

la ingenuidad y la bondad características en el héroe sentimental.

Por eso detrás de su lenguaje a veces agresivo e inconexo, plagado de anacolutos, no se esconde una pasión que puede llegar al crimen, como en la ficción romántica o en las novelas que ironizan lo sentimental. En cambio, el sufrimiento amoroso en este narrador está matizado por el humor complementado de sorpresa, y la tolerancia.

A través de las evoluciones de la figura retórica del narrador en **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**, también podemos percibir con claridad la propuesta estética de la Posmodernidad en nuestra literatura, o la que ha denominado el posboom.

Los guiones de comportamiento, las recetas extraídas de esta nueva propuesta por sus estudiosos se cumple plenamente en la figura de Martín Romaña. Además se trata de un logro artístico principal en la evolución de la novelística hispanoamericana posterior a las creaciones canónicas de la novela del Boom.

La recuperación de las voces de la oralidad; el exilio -exterior o interior--, alejamiento de los discursos comprometidos, para no hacer una literatura al servicio de ideología o revolución alguna; el no incursionar en lo mágico o en lo real-maravilloso; asistir al final de la literatura

machista; trabajar con materiales bastante desagradables; temas como la simplificación del mundo actual en buenos y malos, comunistas y buenos, etc.; la eliminación del divismo entre los escritores, para relativizar el supuesto papel superior del escritor; y que ahora se escribe contra la política y sus propuestas, son algunas de las características de la escritura del posboom que señala Giardinelli como distintivas y que se cumplen plenamente en el Martín Romaña-narrador que ordena y administra la materia narrativa en **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**.

Por otra parte, si utilizamos las señas de identidad que propone Rogelio Coronel, las cuales pueden resumirse en el abandono de los relatos globales (ya señalado por Giardinelli); la construcción de protagonistas a partir del hombre común y corriente, sin esa dimensión de heroicidad tan cara a anteriores propuestas estéticas; el interjuego con el habla de la cotidianidad; esta novela busca resemantizar a los sectores marginados; se concibe como realidad y como forma válida de construcción de la realidad el juego intertextual, también tenemos un esquema dentro del cual encaja casi exactamente Martín Romaña-narrador y las novelas que conforman el díptico aludido.

Comenzaremos por la intertextualidad, signo característico de la propuesta posmodernista del posboom. Debemos tener presente que lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del

texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien proseguir la lectura no viendo allí sino un fragmento como cualquier otro, que es parte integrante del texto o bien regresar hacia el texto-origen, ocasionando un diálogo intelectual en el que la referencia intertextual aparece como un elemento desplazado y proveniente de un elemento olvidado. Esta relación abre el campo semántico de la lectura para enriquecerla.

Esto que aparece como una cuestión altamente teórica y técnica es una realidad reiterada y común en el narrador de esta novela.

La referencia constante que hace el narrador crea un diálogo cuyo vocabulario en la suma de textos existentes y que son paradigmáticos de nuestra cultura, como ocurre con la música popular que en reiteradas ocasiones y circunstancias cita el narrador para expresar su condición, haciendo uso de referencias de la educación sentimental del ser latinoamericano de nuestros tiempos.

En esta como en muchas otras novelas de Alfredo Bryce Echenique, el narrador establece un amplio tejido de referencias musicales como un correlato necesario para la propuesta estética de su obra.

La canción popular a que acude Martín Romaña simboliza, por una parte, el deseo de superar la ironía y de lograr una comunicación inmediata con el lector mediante un sistema de referencias comunes.

Pero además estas alusiones a canciones populares se convierten en una suerte de guía para la educación sentimental de los personajes y del lector, quien presumiblemente comparte la referencialidad y asume y enriquece con sus experiencias el diálogo intertextual.

Este juego intertextual se enriquece con alusiones históricas plenamente justificadas en la estructura narrativa y el campo semántico de la novela. El narrador-personaje dice "No llores por mí, Octavia", recordemos a la alusión a la canción muy popular en Argentina y en toda América Latina. Bryce Echenique a través del mercenario narrador desacraliza un mito de nuestra historia y lo incorpora al devenir de la narración, sin hacer ninguna interrupción, porque la alusión intertextual está ahí para el que la quiera aprovechar y hacer sus propias lecturas en base a las referencias culturales atesoradas por cada lector.

Para aprovechar las lecturas plurisémicas que ofrece el diálogo intertextual, tomemos como también como escenario el interjuego que se establece dentro del ámbito de la novela entre el título de la obra, los títulos de los capítulos, las notas a pie de página y su relación con las mudas del narrador y sus puntos de vista.

Hacemos esta propuesta de análisis porque consideramos que en el contexto de una ficción narrativa en la que el narrador tiene tanta prestancia como ésta, los elementos paratextuales señalados ofrecen posibilidades muy útiles, más que todo

indicios, para la comprensión de la estrategia narrativa, así como de la propuesta estética que alimenta la creación narrativa.

El título **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**, no anuncia una narración en primera persona, como casi nunca ha ocurrido con los títulos. Sin embargo, al inicio de la novela, el narrador confiesa un presentimiento sobre el título que según él oscila entre *Octavia de Cádiz* y *Anota que soy un hombre*, y que termina siendo *Anota que soy un hombre, pro favor, Octavia de Cádiz* en el texto inicial de la novela. Junto a este supuesto título definitivo aparece una interesante nota, en primera persona del mismo narrador, en la que aclara que un tremendo oscilón, pero del destino, lo "llevó finalmente a optar por el título que aparece en la portada."

El título anuncia una perspectiva en tercera persona, la cual no se cumple, pues se trata de un narrador homodiegético, por lo tanto, personaje presente en la mayoría de los hechos que narra.

Quizá extrañe el análisis del título de la obra, pero por lo que se verá que hace el narrador con todo el material de su ficción, y como confiesa en el inicio de la obra que ocurrió con el título, es válida la observación de la plurisemia del título, que, a fin de cuentas, no es más que el reflejo de las mudas del narrador que ocurren a menudo y muy conscientemente en el desarrollo de la novela.

Este dominio del mundo de la ficción provoca un dinamismo narrativo que se expresa a medida que avanza la obra aún sacrificando la estructura del narrador.

La novela se divide en cuatro partes, a su vez subdivididas en capítulos cuyos títulos ofrecen indicios para la comprensión de los significados profundos del campo semántico creado a partir del narrador.

La primera parte comienza con una exhortación: *Imprima no deprima, o cuando suena el clarín*. Es obviamente un narrador que ordena hacia el mundo de la ficción y alude a un personaje utilizando en la segunda persona el tratamiento formal del usted, pero inmediatamente cambia de manera imperceptible la perspectiva hacia una tercera persona. El primer capítulo de esta parte: *Abriendo el cuaderno rojo*, inicia repitiendo la exhortación como parte del texto, pero en mayúscula cerrada, lo cual es un indicio que propone una diferenciación. Lo curioso de este caso es la utilización primero fuera y luego dentro del campo semántico de la ficción narrativa. Primero como elemento paratextual y luego como parte del discurso del narrador, que lo repite textualmente apenas inicial la ficción y en otros momentos posteriores.

Dos capítulos de esta primera parte nos muestran a un narrador mostrándose y narrando su existencia: *Mi nuevo departamento parisino*, y más evidentemente: *Y ahora me toca contarles algo sobre el lector de Nanterre*.

Hay aquí una agresión artística hacia los textos canónicos de la literatura hispanoamericana, una libertad en el desempeño del narrador que le permite "subir" hasta elementos paratextuales como los títulos, haciendo de toda la obra su ámbito de desempeño y creación. Los títulos parecían terreno prohibido, vedado al narrador; hasta ese momento cultural parecían más obra del autor implícito que de la figura retórica del narrador.

Un precursor interesante en esta renovación podemos encontrarlo en Macedonio Fernández a comienzos de siglo, pero sin la estructuración y sin estar motivado narrativamente como ocurre en esta novela.

Sin embargo, en la segunda parte titulada: *La mirada del príncipe*, parece haber un retorno a la perspectiva tradicional del narrador en tercera persona que administra los títulos como en la novela del siglo XIX.

Cada uno de los capítulos de esta parte también se encuentran en tercera persona, sin injerencia del narrador en su elocución; incluso, el último capítulo nombra al narrador: *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*. Mira al narrador desde fuera del campo semántico de la obra. Aclaremos que aunque ocurre esto con los títulos de los capítulos, no es lo mismo con el desarrollo de estos capítulos. Se mantiene el narrador homodiegético, mientras que parece haber también un narrador heterodiegético que formula el título, aunque obviamente, como

podemos sospecharlo, por sus apariciones, se trata de mudas que utiliza para ocultarse.

En la tercera parte se dan nuevamente algunas intrusiones del narrador en la elocución de los títulos: la voz del narrador evoluciona hasta "narrar" los títulos de algunos capítulos, mientras que en otros muestra una versatilidad que dialoga con el movimiento interno de la ficción narrativa. Sobresalen dos capítulos, esta vez en el estilo canónico de estos elementos.

El primero se titula *(1) Nota al pie de Octavia y de página por un Martín Romaña imaginario e imaginativo o el día que cerraron La Sopa China*, se trata en efecto de un pie de página, pues parte de una explicación a la última frase del capítulo anterior, narrado, como casi toda la obra en primera persona. Mientras, este capítulo, como lo anticipa el título, está narrado casi todo en tercera persona. Se trata de una explicación que da un narrador ficticio al crear un campo semántico paralelo y explicativo del desarrollo de la obra y fundamentalmente del capítulo precedente.

Aquel capítulo terminaba con una expresión de Octavia, citada por el narrador, quien la calificaba tiernamente y con misericordia, por supuesto que involucrado en el desarrollo del texto y en los acontecimientos que se daban en el ámbito del capítulo.

En la evolución de la novela en este momento se muestra la agilidad narrativa del campo semántico. Un largo período narrado

en primera persona, desde la perspectiva sentimental y esquizofrénica de Martín Romaña, termina con una muda hacia la segunda persona, cuando el narrador pregunta: *Pero cada quien con su cada quien, Octavia. ¿Me entiendes?*. Seguidamente Octavia parece responder diciendo tres veces un sobrenombre del narrador y de una vez se inicia el próximo capítulo con la perspectiva del narrador en tercera persona.

Estas mudas ofrecen un diálogo intertextual e intratextual que agrega significaciones y se enriquece a partir de las diferentes perspectivas con que se aborda el mismo hecho del mundo de la ficción. Se trata de señales narrativas cuyo papel estructurante se define a medida que avanza el discurso del narrador desde sus diversas perspectivas.

El otro capítulo que se nos muestra necesario destacar en esta tercera parte tiene un título que parece el desarrollo del mismo capítulo, y está formulado reestetizando las fórmulas de la novelas de caballería. Se trata de un título de seis líneas: *De cómo y por qué a Martín Romaña, Martír de una literatura que aún no ha escrito, le bloquean en dedo que le será indispensable para escribir, si algún día escribe. Y de cómo y por qué Octavia de Cádiz se aprovecha de la oportunidad para apropiarse hasta del tendón de Catalina L'Enorme. Todo, bajo los efectos de la anestesia.*

Obviamente no es solamente un título es narración, resumen en el espacio del título, pero con una muda interesante. El narrador vuelve a soltar las cuerdas y permite que un narrador heterodiegético, que está fuera del mundo de lo narrado, cuente lo que ocurre.

Claro que apenas se inicia la narración del capítulo el narrador-personaje Martín Romaña recupera la voz narrativa bajo los efectos de la anestesia.

El balance de la última parte en cuanto a las mudas del narrador que se presentan en la elocución de los capítulos, es proporcional a las tres partes precedentes.

La autonomía del narrador sobre todo el mundo de la ficción de esta obra parece obedecer al dominio que solamente el personaje posee, pues se trata de una relación amorosa que él mantiene con una ilusión. A fin de cuentas podemos presentir y argumentar que se trata de un narrador-personaje esquizofrénico que ha inventado una realidad paralela a su realidad, en la que Octavia de Cádiz no pasa de ser la mujer de la que él habla con tanta persistencia que parece que comienza a tener existencia propia y hasta lograr hacerlo sufrir hasta extremos indantes con el paroxismo y la locura.

Para lograr este malabarismo y versatilidad con la materia contada, el narrador aborda el campo semántico de su ficción superpuesto en la propuesta estética de la oralidad de su propia narración.

Se trata de un narrador exiliado, autoexiliado, no solo de su patria histórica y política, sino también de su tiempo. No congenia con la derecha ni con la izquierda. Es cuestionado y se distancia del discurso superficial y monótono de la izquierda latinoamericana estacionada en Europa. Cuando estuvo entre ellos, solo lo hizo por amor a su esposa Inés, la mujer con la que estuvo casado y apegado sentimentalmente hasta que conoció a Octavia, si es que la conoció alguna vez, como comienza a hacernos dudar su propio discurso.

Pero también la derecha, protagonizada por el matrimonio Forestier y su detestable concepción de la coexistencia. Las cenizas con que siempre se ensucia el Juez Forestier y a las que alude reiteradamente el narrador, colocan a la derecha francesa y europea en una especie de desfase con relación a su propio tiempo, expresado sutilmente en la obra y por encima de cualquier alusión vanalmente política.

El narrador cumple aquí con el constructo de la Posmodernidad que reenvía el posboom en nuestros ámbitos culturales. Su propuesta estética está más allá que el servicio a una ideología o movimiento literario. Además proyecta un descreimiento no solo en las ideologías y movimientos de redención social, sino que comprende las motivaciones psicológicas de muchas de estas actitudes radicales que marcaron la realidad en los ambientes intelectuales y académicos hasta las postrimerías de la cambiante

década del ochenta, cuando acyó el muro en muchas mentes del mundo.

En lugar de lo mítico de propuestas del Boom como el realismo mágico y lo real maravilloso, la propuesta estética de la Posmodernidad que se resemantiza con el posboom ofrece el recodo de la alienación para los fenómenos que salen de la normalidad y que alteran el discurso lógico de la realidad y su percepción.

Lo sobrenatural de la vida de Martín Romaña y de Octavia ocurre en la mente de Martín y no en la magia de su entorno, como ocurría en algunas ficciones narrativas canónicas del constructo del Boom.

El narrador de **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz** también arremete contra el machismo a través del mecanismo de ridiculizar el acto más simbólico del machismo: la erección. El personaje requiere inyecciones para poder lograr erecciones. Con notable tendencia al humor, el personaje arma el acontecimiento haciendo que sean unas monjas quienes le administren la dosis del medicamento antidepresivo que ocasionaba este efecto secundario y convertía en macho al esquizofrénico Martín, quien así podía enfrentar situaciones tan extremas y difíciles como la entrevista con Madame Forestier, para buscar la aprobación de los conservadores franceses con el propósito real de lograr el arrendamiento del apartamento, en el que encontrará el sillón Voltaire.

El narrador no cree en ni respeta su propia identidad. Martín Romaña es un "escritor sin estrella y estrellado" que termina siendo Maximus P. Camacho Sorle, el escribidor de guías turísticas. No solo el narrador acude a mudas para cambiar su perspectiva y ocultarse mientras ordena el discurso y la estrategia narrativa; también comienza a desdoblarse en otras denominaciones de su propio papel de narrador. El narrador es Martín Romaña, luego es Maximus, luego Maximuski; es Solre, hasta es Pedro Camacho, es Maximus García Márquez, Daniel Alcides Carrión, es por equívoco, José Faustino Sánchez Carrión; se desdobra, se refiere a Alfredo Bryce Echenique, y conversa con Julio Ramón Ribeyro y con Juan Rulfo. También es el collonelo, Richardo Cantwell, Hemingway, su bagaje, su biblioteca.

Por lo demás a Bryce Echenique solamente le hace falta, como a los demás escritores y escritoras de posboom, ir en contra de la propia "tradición de la ruptura" (para usar la frase de Octavio Paz en **Los hijos del limo**). Esta doble negación de la transgresión, sin embargo, desemboca en productos literarios de cierta índole a veces involuntariamente arcaica y de rasgos formales en apariencia más "conservadores" que los de la narrativa vanguardista y posvanguardista: novelas "sentimentales" escritas, en gran parte, en primera persona, repletas de alusiones a la cultura popular y musical, y de lectura menos retadora que los anteriores artificios del Boom. Sin duda, si la Posmodernidad se identifica no sólo con el colapso de las

metanarraciones (sin la fórmula de Lyotard), sino con este *impasse* de la tradición de la ruptura, la novelística de Alfredo Bryce Echenique es paradigmáticamente posmoderna, pues explora el límite extremo hasta donde puede llegar la tradición moderna de la novela, tradición que tuvo su origen en la picaresca y el *Quijote*, y su primer florecimiento en la narrativa sentimental del siglo dieciocho.

Se trata de un narrador frágil, sensible y tan humano que cuestiona con su descuidado amor las posturas machistas características de las relaciones sentimentales. Cuestiona las relaciones de dependencia de la mujer y la preponderancia del hombre. Aquí el narrador no es el galán atractivo, desde un principio habla de unos bultitos que tiene en la cara y que Octavia observa desde la primera vez que se ven; tampoco oculta su gran timidez cuando describe la forma tan particular como da sus clases: las graba y luego lo que coloca en el pupitre es la grabadora, de donde salen arengas y dramáticos relatos de la historia de América Latina que él se siente incapaz de hacer.

Es un personaje-narrador primero, que muestra la forma como lo abofetean, como recibe después un correspondiente beso, y cómo llora abrazado con su amada; y también es, después un narrador-personaje que implementa estrategias para lograr sus objetivos estructurantes de **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**.

Debe destacarse de manera especial la participación del narrador-personaje fuera del contexto de la narración, cuando se glosa a sí mismo en las notas a de página. En un curioso pasaje en el que el personaje miméticamente dice que ni él "ni mis pastillas valemos una sola lágrima tuya (2)." Aparece este llamada a pie de página que entonces contesta el narrador-personaje: "Aclaro, por si acaso, que en medio de todos estos enredos presentimentales, jamás dudé de mi venerado siquiátra catalán, en quien seguí teniendo confianza absoluta...".

Entonces vale la pena preguntarse quién es el hombre que hablaba de Octavia de Cádiz, según anuncia el título de la novela.

¿Se trata del autor, que además comparte con el narrador su procedencia peruana, su experiencia docente en universidades francesas y tiene como oficio y aspiración el ejercicio artístico de la literatura?

¿O estamos hablando, o más bien nos está hablando el Martín Romaña, personaje que subsiste desde la novela anterior y esta vez cura el abandono de su esposa Inés con la aspiración de amor con Octavia?

También podría ser que quien habla de Octavia de Cádiz sea un narrador mutante que evoluciona desde los elementos paratextuales como el título de la novela, títulos de capítulos y notas a pie de página, hacia el personaje de cuya voz se apropia en toda la evolución de los hechos textuales para convertirse en

un narrador-personaje, pero a quien logra exceder cuando su canibalismo y mercenarismo narrativo le exigen ofrecer al narrador el privilegio o la trampa (que sabe aprovechar) de un enfoque distinto a la perspectiva que tradicionalmente está vedada al narrador, porque el lector confía en que esos elementos son fuentes de referencia totalmente confiables para la interpretación de la obra; fuentes objetivas en las que no tiene injerencia la figura retórica construida para el propósito único de contar la historia.

Pero cuando podíamos razonablemente sospechar que el autor, con quien, como ya se dijo, comparte coincidencias existenciales, es el guía del narrador. Comienza a hacerse evidente otra realidad enriquecedora.

No se trata de una guía espiritual ni literaria la que orienta a Martín Romaña. Recordemos la cita a pie de página acotada unas líneas atrás que el narrador coloca en las primeras páginas del primer capítulo: la confianza en el siquiatra, que además es catalán, nacionalidad tan en boga en los tiempos del Boom.

Después de un consciente despliegue de humor, el narrador se confiesa: "A mí el psiquiatra me había recomendado ensayar en cualquier oportunidad mi agonizante sentido del humor". Esta confesión al lector muestra primero que es totalmente intencional el interjuego humorístico en toda la narración, así como el hecho de que se trata de un narrador con filos de esquizofrenia,, por

lo que la creatividad de sus propuestas estéticas deben ser decodificadas más allá de los cánones interpretativos de la tradición literaria.

El aspecto estético es además parte de la conciencia creativa del narrador: "estaba totalmente de acuerdo con ella desde el punto de vista estético". Se trata de otro indicio, otro guiño al lector, porque no podríamos sospechar un descuido, por la coherencia que proyecta la ficción narrativa en su universo estético.

Octavia de Cádiz es una propuesta estética, más que un personaje, un motivo estético estructurante del relato, pero creado a partir de una intención que además se deja percibir con sutileza y arte.

Hay que atender al hecho cardinal de la forma cómo surge Octavia de Cádiz en el mundo del discurso narrativo que nos propone Martín Romaña: "Había algo que solo puedo calificar de doble, sí, algo doble había en el parecido de la muchacha que acababa de entrar con la muchacha que yo había visto una vez en la playa, en Cádiz (...) Las dos muchachas tenían la misma edad, ahora, a pesar de los años transcurridos, porque Octavia de Cádiz debía tener dieciocho años y la chica que yo llamé Octavia de Cádiz, aquella vez, debía tener dieciocho años, entonces, y además las dos tenían todo lo de entonces ahora y yo estaba sintiendo el escalofrío más largo y fuerte de mi vida".

Más adelante nos ofrece más indicios: "Adoraba a Octavia y me encantaba el hecho de poderla llamar siempre Octavia de Cádiz. *Ella era Octavia de Cádiz para mí. Mi suerte, mi mente, mi cuerpo, mi pasado,* todo lo que yo era me hacía estar plenamente convencido de que mis sentimientos correspondían exactamente a cada partícula de la realidad" (el énfasis tipográfico es nuestro).

El verdadero nombre de la amada (o imaginada) era Ocatavia Mare Amélie de la Bonté-Méme, aunque después descubre el narrador o más bien nos lo descubre a nosotros, que Octavia de Cádiz se llama Petronila.

Ya al final del discurso narrativo, Martín Romaña le pregunta hace su última pregunta: "¿Cómo crees que le llame Dios a Octavia?" y le contestan : "Hombre, Octavia de Cádiz, por supuesto". Se trata de un juego de espejos en los que el reflejo es la mente atormentada del narrador por la soledad y a pesar de todo parece que subyace la duda en la conciencia del mismo narrador sobre la existencia o no de Octavia de Cádiz. Martín Romaña se la inventa, pero se la inventa tan bien que llega a creérselo, como sabe que se lo creerá el lector, aunque en el fondo su memoria le hace preguntarse, más allá de la verosimilitud, sobre la posibilidad de que se haga real su mentira, la ficción que nos ha narrado a lo largo del tiempo textual.

Terminemos reiterando que todo el discurso retador del esquema canónico del Boom queda hecho trizas por la propuesta de **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**. Pero la estrategia narrativa para lograr colocar en término de obra acabada su propuesta estética se centra en la figura del narrador. La novela se inscribe en el nuevo modelo estético de la Posmodernidad, que ofrece el posboom por la visión desintegradora y a la vez reintegradora de un mundo disuelto que provee la perspectiva y la sicología del narrador marginal que es Martín Romaña.

Las rupturas y el esquema de discontinuidad y de irreverencia hacia las ideologías y el transcurrir cronológico también contribuyen a inscribir estéticamente el discurso de esta novela en una propuesta que con obras como ésta demuestra haberse tomado el espacio cultural de la literatura hispo^{AD}americana.

Conclusiones

1. La figura del narrador que ordena el mundo de la ficción en "El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz", administra el material de la novela con el constructo que ofrece la Posmodernidad a través de la propuesta estética del posboom.
2. La voz de la ficción narrativa excede el contexto tradicional del narrador y se apropia de espacios tradicionalmente vedados a esta figura como los títulos de capítulos y las notas a pie de página.
3. La figura del narrador asume todo el peso de la propuesta estética, porque, como demuestra el propio texto, los personajes son creaciones del narrador, quien a su vez es estimulado y guiado por un siquiatra. Las notas a pie de página, que podrían ser una alternativa de información para el lector, también son territorio de Martín Romaña, el narrador-personaje.
4. Con la publicación de "El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz" en 1985 la posterior publicación de obras como "No me esperen en abril", del mismo autor y de otros autores, puede señalarse que las propuestas estéticas del

posboom han asumido el espacio cultural de la literatura, como consecuencia lógica de hechos que afectan nuestros contornos sociales.

5. La aparición del nuevo constructo obliga a que las lecturas se den en un obligado nivel polisémico utilizando las herramientas de análisis que paulatinamente comienzan a surgir.

Bibliografía

1. Amorós, Andrés., **Introducción a la novela contemporánea**, Madrid, Cátedra, 1979, 217 pags.
2. Booth, Wayne C. **La retórica de la ficción**, Barcelona, Antonio Bosch editor, 1978, 451 pags.
3. Bryce Echenique, Alfredo, **La vida exagerada de Martín Romaña**, Bogotá, Oveja Negra, 1985, 474 pags.
4. Bryce Echenique, Alfredo, **EL hombre que hablaba de Octavia de Cádiz**, Madrid, Plaza & Janés, 1985, 316 pags.
5. Casullo , Nicolás., **El Debate modernidad/posmodernidad**, Compilación y prólogo, ediciones El cielo por asalto, Buenos Aires, 1995, 347 pags.
6. Cortázar, Julio., **Del cuento breve y sus alrededores**, en *EL Urogallo*, n, 0 1969.
7. Fernández-Claramount, Roberto., **Modernidad, Posmodernidad: una introducción**, Conferencia presentada en la primera jornada filosófica sobre modernidad y posmodernidad. Universidad de Panamá 17-21 de febrero de 1997.
8. Foster, E.M., **Aspectos de la novela**, Madrid, Editorial Debate, 1983, 185 pags.
9. Giardinelli, Mempo., **Así se escribe un cuento**, 1992, Buenos Aires, Beas Ediciones, 291 pags.
10. Habermas, Jurgen., **Modernidad: un proyecto incompleto**, en *El Debate*.. Op. Cit.
11. Jameson, Fredric., **El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío**, en Casa de las Américas, 155-156, La Habana, marzo-junio de 1986, 206 pags.
12. Kayser, Wolfgang., **Interpretación y análisis de la obra literaria**, IV reimpresión, Madrid, Editorial Gredos, 1976, 561 pags..
13. Lezama Q., José., **Lyotard y la pérdida del silencio**, en Internet.
14. Lyotard, Jean F., **Qué era la posmodernidad**, en *El Debate*...
15. Paz, Octavio., **Los Hijos del Limo**, Seix Barral, España 1981, 265 pags.
16. Picó, Joseph, **Modernidad, posmodernidad**, Alianza Editorial, Madrid, 1988, Madrid, 398 pags.
17. Prada Oropeza, Renato., **El lenguaje narrativo**, Costa Rica, EDUCA, 1979, 232 pags.
18. Revista Facetas 4 - 1990 número 90, pág. 13.
19. Rubert de Ventos, Xavier., **Kant responde a Habermas** en *El debate*..