



*Posmoliteratura: los nuevos parámetros de la creación en
la era posmoderna*

Belén Ramos Ortega

Universidad de Granada
brorute@hotmail.com

Localice en este documento

Resumen: la posmodernidad es una era llena de paradojas y sincretismos. Para entender el arte de este momento es necesario reparar en los parámetros teóricos de filósofos como Nietzsche o Wittgenstein que se hermanan por una nueva forma de entender los principios tradicionalmente de corte maniqueo. Así la literatura también se ha erigido en una forma de manifestación artística donde reinan los juegos del lenguaje y los múltiples modos de intertextualidad.
Palabras clave: relativización, posmodernidad, eclecticismo, copia.

La crítica ha coincidido en señalar a la posmodernidad como una época llena de contradicciones, ambigüedades y paradojas, que en muchos sentidos no responden sino a la misma idea general de relativización de absolutos o concepciones maniqueas. En efecto, es sobre todo a partir de Nietzsche que podemos entender mejor la nueva realidad donde toma especial relevancia la idea del eterno retorno y la sentencia de muerte de Dios, que es también una forma de hablar del fin de la metafísica o pérdida de los sentidos trascendentales y universalistas.

Se instaura así el concepto de *diferencia* con Derrida y su teoría de la deconstrucción como parámetros que desbancan a cualquier tentativa de tipo logocéntrico. El filósofo francés instaló en el corazón de la posmodernidad la idea de *descentramiento* para situarnos así en *la inestabilidad* de los márgenes.

En efecto, no cabe duda de que estamos ante un término que aglutina un conglomerado de corrientes y tendencias de difícil delimitación por la mescolanza que encierra y que lleva irremediamente al triunfo de los dobles sentidos y la quiebra de los valores y parámetros tradicionales de carácter más unívoco. Así se ha hablado de sincretismos y eclecticismos para referirse a esta época: “El posmodernismo es sincrético a la vez cool y hard, convivencial y vacío, *psi* y maximalista, una vez más se trata de la cohabitación de los contrarios que caracteriza nuestro tiempo, no la pretendida cultura desenfrenada *hipdrug-rock*” (Lipovetsky 2009: 117). Lipovetsky asegura que el acentuado individualismo contemporáneo mina las más variadas parcelas de la actualidad: “Es más, la propia religión ha sido arrastrada por el proceso de personalización: se es creyente, pero a la carta, se mantiene tal dogma, se elimina tal otro, se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad kalidoscópica del supermercado y del auto-servicio” (Lipovetsky 2009: 118).

Se trata, en definitiva, de un momento histórico donde se amalgama un sinfín de proyecciones de difícil delimitación: fragmentación, ironía, sincretismo, pluralidad, deconstrucción, etc; también nos referimos a la época del poscapitalismo y la digitalización, regidos mayoritariamente por las distopías. Así, parece que la posmodernidad se corresponde cronológicamente con el nuevo orden del capitalismo tardío que tiene para un sector de la crítica sus rasgos más destacados en el pastiche y la esquizofrenia (Jameson 1999).

Si situamos la posmodernidad a partir de los años sesenta grosso modo lleva ya un puñado de años de andadura dando buena muestra del sentir reinante en las últimas décadas. En efecto, la crítica viene coincidiendo en señalar 1972 como año decisivo, cuando vio la luz en Binghamton la revista *Boundary 2*, con el explícito subtítulo *Journal of Postmodern Literature and Culture* (Anderson 2000: 25). Hablamos así a partir de este momento de la constitución de un espíritu que aglutina un crisol de elementos -como decimos- de la más variada índole, y que parece que recuerda en cierta medida a la estética medieval de marcado carácter plural: “Algunas de esas características medievales son retomadas por la sociedad contemporánea. Por ejemplo, la concepción del arte como bricolaje, mezcla, pastiche, recopilación e inventario. Nuestro arte, como el medieval, no es un arte sistemático, sino aditivo y compositivo”, asegura Díaz (1999: 25).

Héroes posmodernos

Según Esther Díaz: “El nuevo héroe no se toma en serio a sí mismo. No dramatiza. Se caracteriza por una actitud maliciosamente relajada ante los acontecimientos” (Díaz 1999: 20). Por su parte, para Gilles Lipovetsky, la posmodernidad es una época donde se da un desencanto generalizado, un pronunciado individualismo y una acentuada personalidad narcisista por parte de las nuevas generaciones, las cuales han perdido principalmente la conciencia del deber y se refugian en un espacio que se alimenta de su propio ego, en un universo aislado de marcado carácter ególatra. En este sentido, para Esther Díaz estamos ante la apoteosis de la sociedad hedonista donde reinan los mensajes publicitarios del capitalismo más voraz (1999: 19); “el hedonismo legitima al capitalismo” afirma atinadamente Díaz (1999: 20). Además, continúa Díaz:

“Las morales hoy son polivalentes, multifacéticas, mudables, consensuales. Incrementan la legitimidad de los derechos individuales y, correlativamente, corroen el deber universal” (1999: 75). Asistimos así a un distanciamiento de los principios irrevocables: “La moral de los deberes absolutos fue el paradigma de la modernidad. La autopromoción de los sentimientos es una característica de la época actual” (1999: 84).

Dice Lipovetsky que “el proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco, ya cool y apático, ya vacío del sentimiento de existir. Cómo entonces no darse cuenta de que la indiferencia y la desmotivación de masa, el incremento del vacío existencial la extinción progresiva de la risa son fenómenos paralelos: en todas partes aparece la misma autoabsorción narcisista” (Lipovetsky 2009: 146).

Las nuevas formas de representación o el libre juego de la imaginación

Para Esther Díaz hoy se trata sobre todo de plasmar la arbitrariedad imaginativa (1999: 27). Y para Hassan la seña de identidad de lo posmoderno se cifra precisamente en la indeterminación, cuyo artista primigenio fue Marcel Duchamp: “La lista de sus sucesores incluía a Ashbery, Barth, Barhelme y Pynchon en literatura, y a Rauschenberg, Warhol y Tingely en las artes visuales” (Anderson 2000: 29).

Así tras el fin de los grandes relatos, como nos recuerda Lyotard -que tomó el término de *posmodernidad* de Hassan-, nos quedamos con las posibilidades que se abren con el humor, la ironía y los dobles sentidos donde reinan las estrategias metaficcionales ya que como asegura Díaz: “En la literatura moderna se intenta mimetizar la vida; buen ejemplo de ello es *La comedia humana*, de Honoré de Balzac. En cambio, en la literatura posmoderna, se mimetizan otros textos; los relatos son breves, un mismo autor transita por diversos estilos, abundan las ironías, se cita falsamente o se copian fragmentos de otros autores sin pulcritud ni pudor” (1999: 28).

Foucault, por su parte, asegura que las cosas responden por sí mismas a través de su propia representación; es decir, la realidad es aprehendida a través de su plasmación representacional. Se trata de una ruptura epistémica que críticos pioneros de la posmodernidad como Hassan adoptan para anunciar que se estaban produciendo cambios muy significativos tras los pasos de filósofos tan relevantes como Nietzsche (Anderson 2000: 29). La propia obra de Foucault es un ejemplo de esta novedosa ruptura de las fronteras entre las distintas ramas de estudio:

Las disciplinas, antes rigurosamente separadas, de la historia del arte, la crítica literaria, la sociología, las ciencias políticas y la historia, empezaron a perder sus límites claros ya cruzarse unas con otras en unos estudios híbridos y transversales que ya no se podían asignar fácilmente a un dominio u otro. Jameson observó que la obra de Michel Foucault era un ejemplo destacado de semejante trabajo inclasificable. Lo que venía a reemplazar las viejas divisiones entre las disciplinas era un nuevo fenómeno discursivo, designado insuperablemente por su abreviatura norteamericana: *theory* (teoría) (Anderson 2000: 86).

Por tanto, hay que tener en cuenta que la ruptura con los relatos abarcadores, tan mencionada por Lyotard, estaría según la crítica en relación directa con la pérdida de credibilidad generalizada hacia el sentido que encerraban esas metanarraciones:

Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo inmanente de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y del paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los costosos aparatos dirigidos por el capital o el Estado reducían la “verdad” a “performatividad” (Anderson 2000: 39).

Por ello, nos interesa sacar a colación el ejemplo de Borges y la polémica sobre si el argentino es propiamente posmoderno. Como explica Díaz, lo es en el sentido que juega con la copia literal de otros autores sin citarlos, por sus falsas citas, la mezcla y la simultaneidad de relatos breves: “Y Jorge Luis Borges brilla entre ellos como un cabal representante del multifacético y breve relato posmoderno. En este autor, el discurso abarcador se ha disuelto en un gran laberinto de caminos que se bifurcan y, por momentos, se convierte en un juego de espejos que parecen parodiar (desde las letras) el gran juego de espejos que Velázquez realizó en *Las Meninas*, en el comienzo de la modernidad” (Díaz 1999: 29).

En efecto, ahora la simbiosis de géneros se lleva a cabo de manera casi alarmante haciendo que se cree una literatura que se alimenta desde los márgenes, a través de la variedad de los diferentes cánones genéricos dando lugar a unos textos que están a medio camino entre la ficción y el ensayo, la novela y el relato o la poesía y el cuento, entre otras muchas modalidades. Según Lipovetsky hay que hablar de:

Posmodernismo en el sentido de que ya no se trata de los más modernos: pasamos la página, la tradición se convierte en fuente viva de inspiración al mismo nivel que lo nuevo puede deducir que los valores hasta el momento prohibidos son recuperados, al revés radicalismo modernista: se vuelven preeminentes el eclecticismo, la heterogeneidad de los estilos en el seno de una misma obra, lo decorativo, lo metafórico, lo lúdico, lo vernacular, la memoria histórica. El posmodernismo se rebela contra la unidimensionalidad del arte moderno y reclama obras fantasiosas, despreocupadas, híbridas (Lipovetsky 2009: 121-122).

La literatura contemporánea participa así de la experiencia de la escritura en sí misma. El propio hecho literario es uno de los mejores temas para la nueva ficción: el texto es la propia referencialidad. A ello aludimos cuando hablamos de "crisis de la representación": ahora impera una nueva forma de entender "lo real" en la obra de arte, la cual está en continuo proceso de ejecución y para la que se ha utilizado la famosa expresión de las "vueltas de tuerca" como modo de comprender las novedosas apuestas estéticas contemporáneas, puesto que: "El modernismo era una fase de creación revolucionaria de artistas en ruptura, el posmodernismo es una fase de expresión libre abierta a todos" (Lipovetsky 2009: 125). En esta misma línea se pronuncia Perry Anderson:

La cultura moderna era irremediamente elitista: era producida por exiliados aislados, minorías hostiles y vanguardias intransigentes. Como arte fundido en molde heroico, era opositor por naturaleza: no sólo se mofaba de las convenciones del gusto, sino que desafiaba -lo cual era más significativo- aquello que solicitaba el mercado.

Jameson afirmaba que la cultura posmoderna es por contraste mucho más vulgar; pues aquí viene operando otra clase de des-diferenciación mucho más arrolladora (Anderson 2000: 88).

Por tanto, ahora en la representación se aglutina una serie de rasgos que se distancian claramente de los parámetros tradicionales del arte, que se basaban principalmente en el supuesto de que existía un orden natural del mundo que encerraba una verdad dada, y en la idea de que el lenguaje respondía -o debía hacerlo- a una vinculación con esa *verdad* del mundo externo, como su referente más inmediato y que debía plasmarlo a través de él (Díaz 1999, 112). Por eso, Wittgenstein en su fundamental obra *Investigaciones filosóficas* apela a una desviación de este concepto tradicional de *representación* y nos habla de los juegos del lenguaje como salida airoso de los ortodoxos muros de la concepción metafísica tradicional de representación. Ahora el lenguaje, de la mano de la pragmática, es visto prioritariamente desde el punto de vista de lo social, de las prácticas del habla. Según el filósofo, debemos diferenciar dos tipos de filosofía, una de sesgo dogmático o metafísico, que nos aliena a una concepción limitada del lenguaje, y con ella de la verdad; y una positiva que se construye por el lenguaje (Díaz 1999, 112). Por ello, Wittgenstein da una especial relevancia a los juegos lingüísticos, que tienen como objetivo la reivindicación de las palabras de un contexto general a uno específico donde las posibilidades semánticas son ilimitadas: "Nosotros reconducimos las palabras de su empleo metafísico a su empleo cotidiano" (cit. en Díaz 1999, 112).

Es decir, la nueva idea de arte se encuentra estrechamente emparentada con una realidad que además recibe la influencia del impacto tecnológico actual donde los modos de lo visual han alcanzado un gran protagonismo:

En otros tiempos el arte se entendía como una imagen de la realidad, cuyo marco era suministrado por la historia del arte. En la época contemporánea, sin embargo, el arte se había evadido de ese marco. Las definiciones tradicionales no lograban ya apresarlos, conforme iban proliferando nuevas formas y prácticas que no sólo utilizaban los *mass media* como material, sino que a menudo provenían directamente de los medios electrónicos o incluso de la moda, erigiéndose en rivales estilísticos de lo que aún quedaba de las bellas artes (Anderson 2000: 135).

Por tanto, ahora hablamos de juegos verbales y metaficciones en una dimensión artística que ha dado sus mejores frutos en la creación de personajes como Toto, joven protagonista creado por Puig en *La traición de Rita Hayworth*, que prefiere siempre la copia al original, como el propio argentino manifestó también en más de una ocasión. Esther Díaz explica: "Rauschenberg pasó de las técnicas de producción, como el collage y el montaje que ya habían utilizado los modernistas, a técnicas de reproducción. El artista copia literalmente, toma fotografías o aplica la técnica de pintar sobre una plantilla que remeda una obra original. Esto caracteriza otra manera de hacer arte. Un arte que pone en tela de juicio cuáles son -hoy- los criterios de demarcación (si es que existen de la obra de arte)" (Díaz 1999: 48).

Por su parte, Jameson ha afirmado cómo el arte ya se rige principalmente por el pastiche, emparentado con la idea de la copia, pues ya no es posible hablar de innovación artística en el sentido más canónico; según él "todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario" (Jameson 1999: 22). Si el pastiche y el collage ya estaban en la modernidad, en la posmodernidad lo que encontramos son esos mismos recursos estéticos pero llevados a categoría degradada por la impronta de la tiranía del capital y la impostura de la mercancía y el consumo que parecen motivados en gran medida por la caída de las utopías y el desencanto político después de los años sesenta: "Una vez frustradas sus esperanzas revolucionarias, esa hueste había encontrado compensación en un hedonismo cínico

que halló salida abundante en el *boom* del sobreconsumo de los años ochenta” (Anderson 2000: 111). Es decir, lo moderno duró mientras latía la posibilidad de un horizonte por conquistar de algún modo diferente en el sentido de que existían las delimitaciones pero cuando la posmodernidad aterrizó se acabaron las posibilidades de lo distinto, pues ella instaló el sentido de la mescolanza, de lo híbrido por sí mismo:

El tiempo de lo moderno fue el del genio irreplicable -la “alta modernidad” de Proust, Joyce, Kafka y Eliot- y de las vanguardias intransigentes, los movimientos colectivos del simbolismo, futurismo, expresionismo, constructivismo y surrealismo. Era un mundo de delimitaciones rigurosas y cuyas fronteras se definían mediante el instrumento del manifiesto, declaraciones de identidad estética peculiares no solamente de las vanguardias sino características también, en un estilo más oblicuo y sublimado, de autores como Proust y Eliot, y que separaban el terreno electivo del artista de los *terrains vagues* que se extendían más allá de él.

Este patrón falta en lo posmoderno. Desde los años setenta en adelante, la idea misma de vanguardia o de genio individual se ha hecho sospechosa [...] Es que el universo de lo posmoderno no es un universo de delimitaciones sino de mezcolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido y el batiburrillo (Anderson 2000: 128).

Por su parte, Lipovetsky asegura que estas nuevas creaciones revelan unas formas que hablan de cómo los artistas posmodernos se rigen por estados de aceleración y espontaneidad, aflorando formas de creación que tienen mucho que ver con lo abyecto y lo obscuro: “Los artistas rechazan la disciplina del oficio, tienen lo “natural” por ideal, así como la espontaneidad, y se dedican a una improvisación acelerada (Ginsberg, Keruac). La literatura adopta como tema privilegiado la locura, las inmundicias, la degradación moral y sexual (Burroughs, Guyotat, Selby, Mailer) [...], todas las sujeciones son abandonadas en vistas a una libertad orgiástica y obscena, en vistas a una glorificación instintiva de la personalidad. El posmodernismo es sólo otra palabra para significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo” (Lipovetsky 2009: 119-120).

Dicha abulia parece que hoy se acentúa aún más debido a que el arte está influido por la incursión masiva de los medios de comunicación en la vida cotidiana. Es decir, la posmodernidad también hay que verla en relación directa con la llegada de las últimas tecnologías que también han contribuido en buena medida al cambio de nuestras subjetividades: “Pues lo posmoderno es también eso: un índice del cambio crítico que se ha producido en la relación entre la tecnología avanzada y el imaginario popular” (Anderson 2000: 123). Además, parece que este hecho incide de manera especial en los planteamientos de tipo moral de diferentes modos:

En esta nueva disposición ético-social los individuos se sienten cada vez menos propicios a cumplir deberes obligatorios, pero se sienten cada vez más interpelados por el dolor ajeno. La ética del sentimiento es el producto de una sociedad orientada por los medios masivos de comunicación. Ellos son los que establecen las causas prioritarias, estimulan la generosidad y despiertan la sensibilidad del público (Díaz 1999: 84).

Ahora la realidad comparte su escena con los imaginarios de lo visual, siendo la pantalla el nuevo protagonista de nuestras vidas y haciendo que la realidad misma se confunda en buena medida con la llamada *hiperrealidad*. Esta idea la resume muy bien Díaz: “El sujeto que surgió desde la crítica a la modernidad (tomando a Nietzsche y a Wittgenstein como paradigmas de esa crítica) es discurso, pero discurso sostenido a partir de prácticas concretas. Es un sujeto que contiene volumen, superficie corporal, textura, colores, aire respirado y exhalado, miradas con aura de presencia, gestos, guiños; en fin, es un sujeto real. En cambio, el sujeto que comienza a construirse a partir de la década de 1990 con la intensificación de los intercambios informáticos es un *sujeto virtual* o posible, se constituye mediante señales electrónicas” (Díaz 1999: 109).

En resumen, nos encontramos ante una realidad que es eco del eterno retorno nietzscheano donde caben las más variadas propuestas creativas y que según buena parte de la crítica se trata de una realidad que apuesta sin paliativos por la continua repetición, que tanto fascina a escritores tan imprescindibles como Borges para quien un relato no era sino la historia repetida en la versión de otro relato:

Las posibilidades de repetición de esa misma historia, siempre diferente, en la que se anula la oposición de los contrarios y toda identidad desaparece, son interminables. Todavía en *El otro*, uno de sus últimos cuentos, Jorge Luis Borges mostrará que el Otro es siempre el Mismo y sólo el movimiento del tiempo puede crear una ilusoria diferencia, pero también el reconocimiento, el recuerdo, del carácter ilusorio de esa diferencia puede precipitar en la locura o sea en la desaparición de la identidad (García Ponce 2001: 83-84).

Bibliografía

Anderson, Perry (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona.

Díaz, Esther (1999): *Posmodernidad*. Biblos, Buenos Aires.

García Ponce, Juan (2001): *La enracina sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Anagrama, Barcelona.

Jameson, Fredric (1999): *El giro cultural*. Manantial, Buenos Aires.

Lipovetsky, Gilles (2009): *La era del vacío*. Trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pédanx. Anagrama, Barcelona.

© Belén Ramos Ortega 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario