

# Posmodernidad y narrativa en América Latina

**Carlos García-Bedoya M.**  
**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

## 0. Introducción.

El presente trabajo se propone explorar las relaciones existentes entre las más recientes manifestaciones de la narrativa hispanoamericana, aquéllas que se suele designar con el rótulo de Postboom, y un fenómeno característico y muy debatido de la cultura contemporánea, como es la Posmodernidad o mejor el *Postmodernism*. Trataremos de algún modo de aclarar el confusísimo contenido del término *Postmodernism* (optamos por la palabra inglesa porque, como veremos luego, ayuda a despejar algunas ambigüedades nominalistas), lo que nos obligará a adentrarnos aunque sea brevemente en el complejo debate sobre Modernidad, Posmodernidad y otros conceptos afines. Asumida una visión que esperamos clara del *Postmodernism* como fenómeno cultural de la sociedad contemporánea, nos acercaremos luego a sus manifestaciones específicas en el campo de la narrativa, intentando mostrar cómo la narrativa *postmodernist* (propondremos en español la palabra posvanguardista) construye un nuevo código literario que se aparta del que ya examinamos como característico del Vanguardismo o *Modernism*. Finalmente, abordaremos el caso particular de la narrativa hispanoamericana posterior al Boom, destacando algunas obras en que se plasma ese nuevo código narrativo.

Todo nuestro esfuerzo se coloca bajo el signo de la precariedad: la gran dificultad para aprehender lo posmoderno, aquello que hace tan enrevesado el debate, es el hecho de que se trata de un fenómeno demasiado cercano a nosotros, es más, estamos inmersos en él: “El punto es que estamos *dentro* de la cultura de la posmodernidad hasta el punto que un repudio simplista es tan imposible como una igualmente simplista celebración”.<sup>1</sup> Por esto, en cualquier discusión se ven envueltas nuestras más inmediatas pasiones, nos falta la necesaria distancia crítica. Intentémoslo de todos modos: por lo menos aclararemos nuestras propias ideas.

### **1. ¿Un hilo de Ariadna en el laberinto posmoderno?**

Es posible englobar en dos grupos el conjunto de enfoques propuestos en torno a la Posmodernidad-*Postmodernism*<sup>2</sup>. En el primero podemos incluir aquellos que la conciben como un periodo, mientras que en el segundo a aquellos que la definen como una corriente.

Una conciencia de fin de época y de comienzo de otra distinta preside a la conceptualización de la Posmodernidad como periodo. Tenemos aquellos que la verían como la manifestación cultural del "fin de la historia" o del "fin de las ideologías", posiciones que obviamente confunden sus deseos con la realidad, y que sólo se interesan por echar una cortina de humo sobre la conflictividad que signa a nuestra época.

---

<sup>1</sup> “The point is that we are *within* the culture of postmodernism to the point where its facile repudiation is as imposible as an equally facile celebration” (Jameson 1991: 62. Mi traducción).

<sup>2</sup> Obviamente, queda fuera de nuestras clasificaciones el uso hispánico del término Posmodernismo en tanto denominación de las manifestaciones literarias, especialmente poéticas, posteriores al Modernismo rubendariano.

Más coherentes son aquellas posiciones que identifican la Posmodernidad como el gran quiebre que marca el fin del proyecto de la Modernidad<sup>3</sup>, es decir de la historia como un proceso lineal progresivo que marcha hacia la realización de determinados objetivos, de naturaleza social, política, ideológica, etc. Algunos de éstos identifican el fin de la Modernidad con el del Capitalismo y la consiguiente afirmación de una denominada sociedad Postindustrial, en la que "las luchas sociales no son el resultado de la oposición entre trabajo y capital, sino que son conflictos de orden cultural, religioso y psíquico" (Paz 1985: 134). Como lo expresa con precisión Jameson, "Tales teorías tienen la obvia misión ideológica de demostrar, para su propio alivio, que la nueva formación social en cuestión ya no se rige por las leyes del capitalismo clásico, esto es, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases".<sup>4</sup> Finalmente, el propio Jameson entiende al *Postmodernism* como la lógica cultural dominante de lo que denomina Capitalismo tardío (esta posición, por parecernos la más sugerente, la examinaremos con algún detalle más adelante).

La otra opción es entender a la Posmodernidad-*Postmodernism* como una corriente. Aquí también encontramos múltiples variantes. Algunos la entienden como una corriente de pensamiento, generalmente vinculada con el fin de las llamadas metanarrativas características de la Modernidad y con el rechazo de los discursos o cuerpos doctrinales herederos del racionalismo, solándose identificarla con el Posestructuralismo de Barthes, Foucault, Derrida, Lyotard y demás.

---

<sup>3</sup> Tampoco hay acuerdo en torno a cuando comienza el periodo de la Modernidad: hay para quienes se inicia con el Renacimiento, mientras otros vinculan su triunfo con la Ilustración.

<sup>4</sup> "Such theories have the obvious ideological mission of demonstrating, to their own relief, that the new social formation in question no longer obeys the laws of classical capitalism, namely, the primacy of industrial production and the omnipresence of class struggle" (Jameson 1991: 3).

Para otros, se trata más bien de una corriente estética. Algunos definen tal corriente estética como una prolongación del *Modernism* o Vanguardismo: "¿Qué es lo posmoderno? ... Con seguridad, forma parte de lo moderno ... Una obra no puede convertirse en moderna sí, en principio, no es ya posmoderna." (Lyotard 1989: 164). Para otros, el *Postmodernism* no es una simple prolongación del *Modernism*, sino una opción estética diferente: "el programa idóneo para el posmodernismo [posvanguardismo] no es ni una mera extensión del programa modernista [vanguardista] ... ni una mera intensificación de ciertos aspectos del modernismo".<sup>5</sup> Finalmente, hay quienes ven en el *Postmodernism* una constante artística suprahistórica: "Creo además que el posmodernismo [posvanguardismo] no es una tendencia cronológicamente delimitable, sino más bien una categoría espiritual ... Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo [posvanguardismo]".<sup>6</sup>

Las actitudes valorativas ante el fenómeno son también variadas: hay quienes rechazan a la posmodernidad en nombre de la modernidad, quienes elogian a la posmodernidad y rechazan la modernidad, quienes valoran positivamente a ambas y quienes rechazan a las dos<sup>7</sup>. Algunas disquisiciones terminológicas permitirán aclarar algo el panorama.

Lo primero que descubrimos es que tanto modernidad como posmodernidad son términos que están cargados de tantas acepciones que se tornan casi inutilizables. Hans-Robert Jauss ha rastreado minuciosamente los distintos usos históricos de la palabra moderno,

---

<sup>5</sup> "the proper program for postmodernism is neither a mere extension of the modernist program ... nor a mere intensification of certain aspects of modernism" (Barth 1984: 201. Mi traducción).

<sup>6</sup> "Credo tutavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale ... Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno" (Eco: 38. Mi traducción).

<sup>7</sup> Para un detallado examen de estas diversas opciones, véase Jameson: 56-61.

logrando remontarse hasta el siglo V. Best y Kellner detectan la palabra posmoderno por primera vez hacia 1870, usada por John Watkins Chapman en relación a la pintura, y luego en 1917 en la obra de Pannwitz, en relación con la historia. Pero dentro del mar de usos detectados por estas pesquisas filológicas, vayamos a los más pertinentes para nuestro asunto.

Entenderemos Modernidad en la acepción que le da Habermas, es decir como aquella lógica cultural que se impone cuando el modo de producción capitalista se consolida como hegemónico en los países más avanzados de Occidente. Esto sucedió en Inglaterra y Francia en el siglo XVIII y el ascenso de la Modernidad se vincula pues con el triunfo de la Ilustración. Definiremos entonces a la Modernidad en tanto lógica (o dominante) cultural propia del orden capitalista. Y ésta es, siguiendo a Habermas, un proyecto aún inconcluso: sus promesas liberadoras se han visto frustradas por la vigencia de una razón instrumental, que ha impuesto una lógica de opresión, explotación, alienación, deshumanización y destrucción. Frente a ella levanta Habermas, no la renuncia a la Modernidad, sino el rescate de su lado postergado, el de la razón comunicativa. Como, a pesar de sus transformaciones, tal orden capitalista sigue aún vigente, se entenderá aquí que nos seguimos moviendo en la actualidad en el vasto ámbito de la Modernidad. Quedará por tanto negada la posibilidad de una Posmodernidad que implicaría la vigencia de un sistema social distinto al capitalista.

Sin embargo resulta totalmente pertinente distinguir periodos al interior del capitalismo. Siguiendo a Ernest Mandel, Jameson afirma que

Han habido tres momentos fundamentales en el capitalismo, cada uno de los cuales marcó una expansión dialéctica en relación a la etapa previa. Estos son el capitalismo de mercado, la etapa monopólica o etapa imperialista, y el nuestro, erróneamente llamado

posindustrial pero que podría ser denominado más adecuadamente multinacional.<sup>8</sup>

A la última fase le llama también capitalismo tardío. Cada una de ellas sería la consecuencia de una fase de expansión del capitalismo, sustentada en sucesivas revoluciones tecnológicas. Desde este punto de vista, el *Postmodernism* no sería otra cosa que la lógica cultural del capitalismo tardío, es decir una dominante cultural que no excluye la presencia de otras vertientes de distinta naturaleza, pero en condición subordinada. El *Modernism*, entonces, sería la lógica cultural de la fase previa del capitalismo, la imperialista. Proponemos en español las palabras Vanguardismo y Posvanguardismo como los mejores (menos confusionistas) equivalentes de *Modernism* y *Postmodernism*. Vanguardismo y Posvanguardismo serían pues dos dominantes culturales epocales al interior de una macrológica cultural, la de la Modernidad.

No entenderemos entonces por *Postmodernism* o Posvanguardia una escuela artística o una corriente de pensamiento, sino un espacio cultural en tensión, históricamente determinado, donde actúan diversas fuerzas culturales, subordinadas a la hegemonía de una dominante cultural. Insistimos especialmente en que no hay que identificar a la Posvanguardia con el antirracionalismo principalmente encarnado en los diversos matices del posestructuralismo francés: en efecto, ésta es una corriente de pensamiento especialmente influyente en tiempos recientes, pero sólo una entre otras en conflicto. No interesará aquí pues hablar de una inexistente nueva era, la *Postmodernity-*

---

<sup>8</sup> “there have been three fundamental moments in capitalism, each one marking a dialectical expansion over the previous stage. These are market capitalism, the monopoly stage or the stage of imperialism, and our own, wrongly called postindustrial, but what might better be termed multinational”. (Jameson: 35. Mi traducción).

Posmodernidad, sino de una compleja lógica cultural vigente, la del *Postmodernism-Posvanguardia*.

Una reflexión final. La Posvanguardia o *Postmodernism* es aún un fenómeno borroso, cuyas fronteras no están bien delimitadas, y tal vez todavía no plenamente consolidado: es una secuencia emergente (en términos de Raymond Williams), cuya hegemonía es aún cuestionada por manifestaciones afincadas en la tradición vanguardista. Sin embargo, es una presencia actuante en la escena cultural mundial. Procesos similares a los que se dan en la narrativa son observables en otros campos de la cultura y en especial del arte. Es bien conocido que donde con más claridad se pudo apreciar la emergencia del *postmodernism* fue en el campo de la arquitectura. Sin embargo, no pretendemos abarcar tanto y sí apretar un poco en el espacio de la narrativa<sup>9</sup>.

## **2. La narrativa Posvanguardista.**

Desgraciadamente, “posmoderno” es un término utilizable para cualquier cosa. Tengo la impresión de que es aplicado hoy día a cualquier cosa que le gusta al usuario del término. Por otra parte, parecería haber un intento de hacerlo deslizarse hacia atrás: primero pareció aplicarse a ciertos escritores o artistas activos en los últimos veinte años, luego poco a poco llegó hasta comienzos de siglo, luego aún más atrás, y la marcha continúa, dentro de poco la categoría posmoderno incluirá a Homero.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Es curioso que en el ámbito de la poesía no parecen darse significativamente procesos similares a los que se dan en la narrativa. La poesía parece seguir dominada por la herencia del vanguardismo.

<sup>10</sup> “Malauguratamente “post-moderno” è un termine buono *à tout faire*. Ho l’impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D’altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all’indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent’anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà a Omero” (Eco: 37-38. Mi traducción).

El elenco de narradores *postmodernists* o posvanguardistas, sin llegar tan lejos como Homero, no deja de sufrir las más caprichosas mutaciones en manos de los taxonomistas. Uno de los más fuertes candidatos para "fundador" del *postmodernism* es Borges (Rincón, Toro, Fokkema). Muchos incluyen en sus listas a autores como Robbe-Grillet, Nabokov, Beckett, y hasta todo el *Nouveau Roman* francés. Alfonso de Toro, por ejemplo, considera a Rayuela y Yo el Supremo como paradigmas de la narrativa posmoderna. Desde nuestro punto de vista, estas novelas, y los autores antes mencionados, son más bien representantes del *Modernism* o Vanguardismo. Evidentemente, los teóricos a los que hemos hecho referencia se mueven en paradigmas que ven el *Postmodernism* más como continuidad que como ruptura con el *Modernism*.

Es verdad que resulta todavía difícil a veces distinguir entre los epígonos del Vanguardismo y los que encabezan la vertiente Posvanguardista, entre otras razones porque con frecuencia los mismos autores se desplazan de la una a la otra, e incluso en una misma obra no es inusual apreciar la coexistencia de rasgos propios de lenguajes narrativos supuestamente excluyentes. Esto sirve para recordarnos una vez más que en el campo del arte las fronteras son poco claras, y que las clasificaciones, periodizaciones, escuelas, corrientes o secuencias no son más que instrumentos que tienen por finalidad ayudarnos a entender y a reflexionar sobre fenómenos concretos. De todos modos, para nosotros, a diferencia de los autores anteriormente mencionados, el *Postmodernism-Posvanguardismo* implica la afirmación de un nuevo lenguaje narrativo. Las bastante intuitivas pero muy sugerentes reflexiones de John Barth serán útiles para acercarnos a lo que trae de nuevo la narrativa posvanguardista:



Un programa adecuado para la narrativa posmodernista [posvanguardista], creo, es la síntesis o superación de estas antítesis, que cabe sumarizar como modos de escritura premodernista [prevanguardista] y modernista [vanguardista]. Mi autor posmodernista [posvanguardista] ideal ni meramente repudia ni meramente imita, ya sea a sus padres modernistas [vanguardistas] del siglo XX, ya sea a sus abuelos premodernistas [prevanguardistas] del siglo XIX.<sup>11</sup>

Se sustenta aquí la presencia sucesiva de tres secuencias dominantes en la narrativa de Occidente de los últimos dos siglos: *premodernist*, *modernist* y *postmodernist*. Jameson formula una periodización muy similar, pero utilizando el término *realism* en lugar de *premodernism*. Si el Vanguardismo supone simultáneamente ruptura y continuidad con el realismo decimonónico, algo semejante supondrá sin duda el Posvanguardismo en relación con el Vanguardismo, y a ello apunta sin duda Barth al hablar de la necesidad de una especie de síntesis de ambos. Sostenemos que el rumbo general del Posvanguardismo implica una reivindicación de ciertos rasgos del código narrativo realista, sin por ello abandonar algunas de las conquistas vanguardistas. En otras palabras: el rescate de aportes realistas se hace sobre la base de la crítica vanguardista a éste. La linealidad, el narrador omnisciente ya no pueden ser entendidos como la opción natural para contar racionalmente una historia, sino como opciones seleccionadas entre otras posibles e igualmente válidas.

Intentaremos ahora explorar los que consideramos rasgos mayores de la opción narrativa posvanguardista. Uno primero es la opción por la legibilidad, con la consecuente renuncia al experimentalismo exacerbado y entendido casi como un fin en sí

---

<sup>11</sup> “A worthy program for postmodernist fiction, I believe, is the synthesis or transcension of these antitheses, which may be summed up as premodernist and modernist modes of writing. My ideal postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents” (203. Mi traducción).

mismo, que caracterizaba a los exponentes más "duros" del vanguardismo. Esto implicará una nueva valoración de la comunicación con el público. El escritor posvanguardista

no puede esperar alcanzar y conmover a los devotos de James Michener e Irving Wallace –para no mencionar a la gran masa de no lectores adictos a la televisión. Pero *debería* esperar alcanzar y deleitar, al menos en ciertos momentos, más allá del círculo al que Mann llamaba los primeros cristianos: los devotos profesionales del arte culto.<sup>12</sup>

La lógica posvanguardista no es ya la de experimentar, sino la de contar, lo que no implica la renuncia a procedimientos vanguardistas, pero sí su subordinación a la trama, que adquiere una nueva relevancia, y supone la consecuente revaloración de la linealidad narrativa. Estamos ante “el redescubrimiento no solo de la trama, sino también del disfrute”.<sup>13</sup>

El otro rasgo clave de la narrativa posvanguardista es su actitud ante la llamada cultura de masas o industria cultural. A contrapelo de la actitud vanguardista que, fiel a un elitismo contestatario del sistema y a un permanente afán de demolición de estereotipos y procedimientos literarios automatizados, relegaba tales manifestaciones al infierno de la subcultura, el posvanguardismo entabla un diálogo con la cultura de masas e incorpora sus códigos en los propios textos, no como objeto de parodia, sino como producto cultural destacado de nuestra época que, al margen de valoraciones, puebla el imaginario de millones de seres humanos:

Un rasgo fundamental de todos los posmodernismos [posvanguardismos] enumerados arriba: concretamente, la

---

<sup>12</sup> “may not hope to reach and move the devotees of James Michener and Irving Wallace--not to mention the great mass of television-adicted non-readers. But he *should* hope to reach and delight, at least part of the time, beyond the circle of what Mann used to call the Early Christians: professional devotees of high art”. (Barth: 203. Mi traducción).

<sup>13</sup> “il ritrovamento non solo dell'intreccio ma anche della piacevolezza” (Eco: 37. Mi traducción).

difuminación en ellos de la antigua (esencialmente alto-modernista) frontera entre la alta cultura y la así llamada cultura de masas o comercial, y la emergencia de nuevas clases de textos imbuídos de las formas, categorías y contenidos de esa misma industria cultural tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno ... materiales que ellos ya no simplemente “citan” como lo habría hecho un Joyce o un Mahler, sino que incorporan en su propia sustancia.<sup>14</sup>

Los dos rasgos más destacados de la narrativa posvanguardista son pues el privilegio de la trama y el diálogo con la cultura de masas. Veamos cómo estas características van afirmándose en la literatura de Occidente, teniendo siempre presente que su manifestación se da con frecuencia inextricablemente ligada con rasgos vanguardistas, al interior incluso de un mismo texto.

Por dos caminos mayores parece avanzar la emergente narrativa posvanguardista, dos serían las vías de salida de la tradición vanguardista. Uno primero es el del resurgimiento de la novela histórica. El otro es la incorporación de lo melodramático y otros aspectos de la literatura de masas (mal llamada subliteratura o literatura trivial), como por ejemplo lo policial o la ciencia ficción.

El primer camino es tal vez la expresión más destacada (aunque no única, por cierto), del retorno de la trama. Evidentemente no se trata de un simple refloreCIMIENTO de la novela histórica decimonónica: la novela histórica es un género (más exactamente un subgénero) flexible, que se puede adecuar a diversos códigos estéticos. Así como hubo novela histórica romántica (Walter Scott, Dumas, etc.), realista (Guerra y Paz, Salammbô, etc.), y hasta vanguardista (La muerte de Virgilio, de

---

<sup>14</sup> “one fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above: namely, the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern ... materials they no longer simply “quote”, as a Joyce or a Mahler might have done, but incorporate into their very substance” (Jameson: 2-3. Mi traducción).

Broch, Yo el Supremo, etc.), indudablemente la hay también posvanguardista. Un rasgo distintivo de esta nueva manifestación de la novela histórica es sin duda un distanciamiento irónico. Esto podrá aclararse mejor con algunos ejemplos. Una novela que parece precursora de esta vertiente sería El Barón rampante (1957), de Italo Calvino<sup>15</sup>, donde se recrea el momento de impacto de la Revolución Francesa en Italia. El mecanismo distanciador sería aquí el peculiar comportamiento del protagonista, que decide vivir en los árboles. Ya en tiempos de plena vigencia del *postmodernism*, podríamos aducir como ejemplo a El perfume (1985), de Patrick Süskind, pero interesa destacar a otra novela italiana, El nombre de la rosa (1980), de Umberto Eco. Aquí, la ironía está presente desde las primeras palabras: "Naturalmente, un manoscritto", que desmitifican sus propias pretensiones a la historicidad. Resulta especialmente interesante que esta novela recurra también a los procedimientos típicos de la otra opción narrativa posvanguardista, concretamente la lógica del relato policial, que preside la estructura de la historia en este texto, todo ello sin renunciar a una gran densidad semántica que subyace a una trama superficial accesible a todo tipo de público (como lo prueba su multitudinario éxito editorial). Tenemos aquí un ejemplo paradigmático de novela posvanguardista: reivindica el placer de relatar, incorpora en su textura los códigos de la cultura de masas (es **también** una novela policial), enlaza con la tradición decimonónica, sin renunciar a las conquistas del vanguardismo (a pesar de su aparente priorización de la trama, es una obra abierta a multiplicidad de lecturas, desde las más superficiales a las más profundas, todas ellas legítimas). Podríamos

---

<sup>15</sup> Seguramente muchas obras más que no conocemos podrían ser candidatas a este título. No pretendemos aquí dilucidar precedencias, sino proponer un ejemplo temprano.

aducir muchos ejemplos del diálogo entre literatura "ilustrada" y literatura "de masas", pero dirijamos ahora nuestra atención a la narrativa hispanoamericana del Postboom, donde esta opción ofrece tal vez sus muestras más notables.

### **3. Posboom y Posvanguardismo en Hispanoamérica.**

Algunos no consideran pertinente hablar de *postmodernism*-posmodernidad en el contexto Latinoamericano, arguyendo que en sociedades que presentan tan acentuados rasgos premodernos, mal se puede postular la incorporación de procesos característicos de las sociedades metropolitanas. La existencia de tales bolsones premodernos es incuestionable, pero las leyes del desarrollo desigual y combinado posibilitan que a pesar de ello (o tal vez justamente por ello), América Latina esté integrada, por cierto de modo periférico, a un sistema que tiene como uno de sus rasgos centrales una globalización no sólo de la vida económica, sino incluso de la cultural. Indudablemente, el eje de la lógica cultural del *postmodernism* es la omnipresencia de los mass-media, por cierto con distintos grados de penetración, en los más recónditos rincones del globo. Y en América Latina es notorio el impacto de este fenómeno, que modela la vida cultural de las inmensas mayorías de la región, cuyo imaginario está poblado por los productos de una industria cultural que tiene su eje en Estados Unidos, pero que tiene también sus manifestaciones locales (telenovelas y demás). Cerrar los ojos a un fenómeno tan central de nuestros tiempos sería pretender reducir el campo de la cultura a los estrechos predios de las élites ilustradas. Sentado esto, vayamos al impacto del *postmodernism*-posvanguardia en nuestra narrativa.

John Barth selecciona a García Márquez como representante arquetípico de la narrativa *postmodernist*. Indudablemente, esta elección se apoya en la importancia del contar en Cien años de soledad y en la vasta recepción de la obra. A pesar de tales rasgos, es posible postular que la organización de ese texto está presidida por principios de raigambre vanguardista. Es indudable que se superponen en esta obra dos secuencias literarias, la vanguardista aún prevaleciente y la emergente posvanguardista, que, como lo veremos, se hará dominante en textos posteriores del mismo autor. Obra de transición pues, pero que todavía se decanta del lado del *modernism*. Las obras del llamado Posboom resultarán más representativas de la emergencia de lo nuevo.

En sentido estricto, Posboom es un término de implicancias puramente cronológicas, un útil cajón de sastre para designar la producción narrativa hispanoamericana posterior al Boom, es decir a ese peculiar momento en que coincidieron éxito editorial, calidad literaria y una particular coyuntura de interés internacional por lo latinoamericano. Se trata pues de una categoría de tipo nominalista: después del Boom (que se puede fechar tentativamente entre 1960 y 1975) se ha publicado narrativa de muy diversa índole, adscrita a contrapuestos códigos narrativos, no sólo vanguardistas (Palinuro de México, de Fernando del Paso, sería un ejemplo destacado) y posvanguardistas, sino incluso relatos afincados más bien en la tradición del llamado Regionalismo o Novela de la tierra. No interesa aquí examinar las muy diversas opciones estéticas recorridas, sino abordar aquellas que responden a la emergencia del posvanguardismo. Sólo entendiendo al Postboom como expresión de esta emergencia tendrá tal término un sentido que trascienda la etiqueta nominalista.

Los caminos por los que se procesa la renovación narrativa en hispanoamérica son los mismos que hemos detectado en general en la

literatura occidental. Pero es por cierto la opción del diálogo con la cultura de masas la más productiva y característica. La figura más representativa es sin dudas la de Manuel Puig, pero varios autores provenientes del vanguardismo inflecionan su producción por este rumbo: son los casos por ejemplo de Vargas Llosa y García Márquez.

Especialmente interesante es la evolución (literaria, de la otra mejor ni hablar) de Mario Vargas Llosa. Buen conocedor, desde muy joven, de la tradición decimonónica, Vargas Llosa optó, sin renunciar a una voluntad realista de retratar su mundo, por los códigos narrativos vanguardistas, siendo uno de los grandes exponentes de la Nueva Novela hispanoamericana y de sus más audaces experimentos técnicos. Esta fase, que abarca su producción publicada en la década del 60, va de La ciudad y los perros a Conversación en La Catedral. En la década del 70, su obra experimenta importantes transformaciones, paralelas a las sufridas en otros planos por el sujeto productor<sup>16</sup>. En esta segunda fase, va adhiriendo paulatinamente a los postulados posvanguardistas. Primero, en Pantaleón y las visitadoras, intenta una narración de mayor sencillez, incorporando el humor y la parodia. Este desplazamiento culmina en La tía Julia y el escribidor, donde la incorporación de la cultura de masas se hace patente a todos los niveles. En efecto, no sólo está tematizada mediante la figura del escribidor y su consagración al melodrama popular, sino incorporada al texto con los desmesurados productos de su imaginación, cargados de sentimentalismo exacerbado y de sensacionalismo en el mejor estilo del periodismo amarillo. Pero también la lógica telenovelesca del

---

<sup>16</sup> El peculiar sesgo conservador de la evolución política de Vargas Llosa no debe llevarnos a una relación mecánica entre mutación ideológica y adhesión a una estética posvanguardista. Ya hemos aludido al caso de García Márquez, de convicciones ideológicas diametralmente opuestas, pero con una evolución literaria en mucho paralela.

sentimentalismo penetra el otro hilo narrativo de la obra, el pseudoautobiográfico de los amores de Marito y la tía Julia, que asume los giros de un relato de amores contrariados.

La opción por el posvanguardismo lo conducirá a explorar la otra faceta narrativa central de esta vertiente, la de la novela histórica, alcanzando, como lo destacó generosamente su adversario ideológico Angel Rama<sup>17</sup>, altas cotas de excelencia estética. La guerra del fin del mundo es sin duda el exponente más relevante en América Latina de esa opción por la novela histórica. Sabiamente estructurada en su arquitectura narrativa, y alcanzando cimas inusuales de intensidad épica, el texto incorpora mecanismos distanciadores y procedimientos de reticencia muy característicos de su opción posvanguardista. En cuanto a lo primero, la corte de auténticos monstruos (el León de Natuba y demás) que rodea al Consejero. En cuanto a lo segundo, la peculiar alusividad con que es presentado éste, siempre desde fuera, sin penetrar su misterio ni despejar su aura, a pesar de ser como es uno de los personajes articuladores del relato. Un aspecto que toma de la cultura de masas, como lo apunta Rama, es la opción del *remake*, muy en la tradición del cine hollywoodense, construyendo a partir del estímulo de Os sertões un producto cultural autónomo y muy diverso. Muchas otras novelas podrían enumerarse en esta dirección de la novela histórica, que ha conocido un auténtico boom en América Latina en los últimos años. Un precursor notable podría ser el Carpentier de El siglo de las luces, texto todavía muy entreverado de preferencias vanguardistas. Exponentes destacados hay muchos, baste mencionar textos como Los perros del paraíso, de Abel Posse, o El general en su laberinto, del propio García Márquez.

---

<sup>17</sup> Generosidad intelectual de la que carece Vargas Llosa, pero de eso, otra vez, mejor no hablar.



El premio Nobel colombiano incursiona en los predios del posvanguardismo con El amor en los tiempos del cólera. El inextinguible amor de "toda la vida" entre Florentino Ariza y Fermina Daza está nutrido de las más puras esencias del melodrama, incluyendo, a lo largo de casi toda la novela, su característica naturaleza platónica, que contrasta con la carnalidad de los numerosos amores fugaces de Florentino, y con la fidelidad conyugal ejemplar de Fermina: la telenovela dialogando con la tradición neoplatónica-trovadoresca-stilnovista.

Pero el ejemplo más patente de la nueva actitud ante la cultura de masas es el de Manuel Puig, quien desde su primera novela, tan tempranamente como en 1968, ha explorado persistentemente esta veta. Que su actitud no es una simple adecuación a los códigos de la literatura de masas lo demuestra su actitud ante ellos en The Buenos Aires Affair. Desde el comienzo (desde el propio título) juega con los moldes de la novela policial. Pero indudablemente hay que convenir con Pamela Bacarisse en que no lo es. Se trata de una pista falsa, importante para mantener el suspenso y el interés de público. Se juega con las convenciones del género, haciéndonos esperar la perpetración de un crimen que nunca tendrá lugar. Nos pasamos buena parte de la novela especulando quien matará a quien: Leo a Gladys o Gladys a Leo, y tenemos que llegar casi al final de la novela y ver nuestras expectativas frustradas: no hay ni crimen ni investigación policial consiguiente (el posible asesinato del homosexual en la juventud de Leo tiene más impacto en su conturbada psique que en cualquier empresa detectivesca). Por otro lado, la relación de los protagonistas adquiere un tinte melodramático, en especial la busca sentimental de Gladys. Casi innecesario es destacar que la trama tiene un peso central en la composición del texto o que los fragmentos cinematográficos cumplen lo

que en semiótica se denomina función de anclaje, puntuando el peculiar tono sentimental (¿oide?) que debe presidir la lectura del texto. Pero toda esta presencia intertextual de la cultura de masas no anula la de aspectos de la herencia vanguardista. Así, toda la reflexión sobre el psicoanálisis y el interés por el inconsciente que había obsesionado a los surrealistas, y que es al mismo tiempo un instrumento para cumplir una de las tareas favoritas de la novela del XIX: adentrarse en la psicología de los personajes. Con esto podemos conectar estrechamente la exploración de lo onírico (los perturbantes sueños de los protagonistas) y el desborde invasor de lo erótico. Tampoco le es extraña una voluntad de experimentación con las técnicas narrativas (diálogos con una sola voz enunciada, transcripción paródica de partes policiales en taquigrafía, etc.<sup>18</sup>). Síntesis de múltiples tradiciones, pero síntesis productiva, la novelística de Manuel Puig constituye un paradigma de la creciente floración en América Latina de la narrativa posvanguardista.

---

<sup>18</sup> Especialmente magistral nos parece el recurso a las breves narraciones por pura acumulación de sustantivos en Boquitas pintadas.

## BIBLIOGRAFIA

- Barth, John. (1979). "The Literature of Replenishment". En: The Friday Book. New York: Putnam's Sons, 1984: 193-206.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- "Brindis por la modernidad". En: Casullo 1989, 67-91.
- Best, Steven y Douglas Kellner. Postmodern Theory. Critical interrogations. Nueva York: The Guilford Press, 1991.
- Casullo, Nicolás (Comp.). El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- Eagleton, Terry. Las ilusiones del posmodernismo. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- Eco, Umberto. Postille a *Il nome della rosa*. Milán: Bompiani, 1984.
- Fokkema, Douwe W. Literary History, Modernism and Postmodernism. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins publishing Company, 1984.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1989.
- Habermas, Jürgen. "Modernidad: un proyecto incompleto". En: Casullo 1989, 131-154.
- El discurso filosófico de la modernidad. Madrid: Taurus, 1989.
- Hassan, Ihab. The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. Nueva York: Oxford University Press, 1971.
- Herlinghaus, Hermann y Monika Walter (Eds.). Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Berlín: A. Langer Verlag, 1994.
- Holub, Robert C. Jürgen Habermas. Critic in the public sphere. Londres y Nueva York: Routledge, 1991.
- Hopenhayn, Martín. Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Huyssen, Andreas. After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Jameson, Fredric. Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism. Durham, Duke University Press, 1991.
- Jauss, Hans Robert. "La 'modernité' dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui". En: Pour une Esthétique de la réception. París: Gallimard, 1987.
- Larsen, Neil. "Posmodernismo e imperialismo: teoría y política en Latinoamérica". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 77-94.
- Lyotard, Jean François. La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir. París: Les Editions de Minuit, 1979.
- "Qué era la posmodernidad". En: Casullo 1989, 155-166.

- Martin, Gerald. Journeys through the labyrinth. Londres: Verso, 1989.
- Menton, Seymour. La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Bogotá: Oveja Negra, 1985.
- Rama, Angel. "La guerra del fin del mundo: una obra maestra del fanatismo artístico". En: La crítica de la cultura en América Latina. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985, 335-363.
- Rincón, Carlos. "Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno. Perspectivas del arte narrativo latinoamericano". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 29 (1989): 61-104.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Radiografía del posmodernismo". Nuevo Texto Crítico 6 (1990): 5-15.
- Sarlo, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Toro, Alfonso de. "Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna)". Revista Iberoamericana 155-156 (1991): 441-467.
- Toro, Alfonso de (Ed.). Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica. Francfort: Vervuert - Iberoamericana, 1997.
- Yúdice, George. "¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina". Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 29 (1989): 105-128.