

Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura

Dr. Luis Veres Cortés

Universidad de Valencia
luis.veres@uv.es

Resumen

La idea de lo fragmentario es algo que surge en el s. XIX. Con el advenimiento de las vanguardias lo fragmentario rompe con el naturalismo y se impone siguiendo el ritmo de una sociedad que avanza velozmente. El desarrollo de la técnica, con la fotografía y el cine a la cabeza, impusieron una aceleración virtual que condicionó un nuevo tipo de percepción. Ello fue primero visible en las artes plásticas y en la literatura para extenderse al resto de los procesos discursivos. Este trabajo traza un recorrido histórico de cómo lo fragmentario se ha ido adueñando del discurso literario desde sus orígenes hasta la actualidad.

Palabras clave

Fragmentarismo, medios de comunicación, vanguardia, novela, modernidad.

Abstract

The idea of the fragmentary thing is something that arises in the nineteenth century. With the vanguards coming, the fragmentary thing breaks with the naturalism and prevails following the rate of a society that advances fast. The technique development, with photography and cinema at the top, imposed a virtual acceleration that conditioned a new type of perception. It was first visible in plastic arts and Literature to extend to the rest of the speech processes. This work lays down a historical route showing how the fragmentary thing has been appropriating the literary speech from its origins to the present time.

Key words

Fragmentarism, mass media, vanguard, novel, modernity.

El proceso de fragmentación discursiva en la literatura

En 1989 Jean Baudrillard señalaba que “la trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo donde todavía vemos reflejarse furtivamente nuestra imagen, poco antes de desaparecer” (1990: 27). Con ello hacía referencia a una de las características que definen el s. XX: la idea de lo fragmentario en los distintos discursos que rigen la vida social. Sin embargo, la idea de la escritura, y por tanto del texto, como algo fragmentario, como la fusión de pedazos, es algo más antiguo y suele remontarse al periodo romántico y más concretamente a la poesía romántica de Friedrich Schlegel, a partir del cual encontrará sus maestros en Novalis y Hölderlin. El fragmento es, de este modo, “un género moderno de invención romántica” (Aullón de Haro, 2000: 70). Pero el fragmento breve se había presentado ya en la literatura en prosa prácticamente desde sus orígenes. El pensamiento breve se había manifestado en epigramas, en las consideraciones del emperador Marco Aurelio y en los ensayos de Montaigne. Tras el Renacimiento, está presente en la prosa de Gracián, Pascal y Vauvenargues. Durante el s. XVIII continúa con Lichtenberg, Herder y Chamfort. Tras Schlegel, se encuentra en Nietzsche y Eugenio D’Ors o Gómez de la Serna. Y ya en estos autores muchas veces el fragmentarismo en la escritura se caracteriza por su apariencia irracional (Juretschke, 1983: 123).

La idea de lo fragmentario en la escritura se intensifica en la segunda mitad del s. XIX. Desde entonces se produce una reacción por parte de algunos intelectuales contra el marco ideológico vigente caracterizado por el predominio del positivismo, consecuencia de una época de vigor económico, progreso y dominio colonial. La confianza del hombre en la razón que había dominado todo el s. XVIII, había manifestado su crisis durante el período romántico. Sin embargo, los numerosos descubrimientos científicos y tecnológicos, así como los signos de un incipiente progreso y el asentamiento de la burguesía, reanudaron a finales del s. XIX la confianza en la razón del hombre como medio para el avance material.

Pero muchos intelectuales de corte irracional, desde Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche a, ya en el s. XX, Jaspers, Heidegger o Sastre, iban a inaugurar y prolongar una tradición que manifestaba su desconfianza en la racionalidad humana, en la posibilidad de que las grandes cuestiones del hombre y de la existencia –la inmortalidad, Dios, el sentido de la vida, la muerte, etc.–, poseyesen una respuesta, una solución, un remedio satisfactorio, ya que la ciencia se había confesado incapaz de resolver dichas cuestiones. De ahí que la razón no fuera válida para dar respuesta a estos asuntos que tan de cerca afectaban al hombre. De este modo, el positivismo caía en crisis y se producía una violenta reacción contra la razón.

Todos los campos del conocimiento iban a apuntar en esta dirección. Desde todas las ciencias se producían valoraciones relativistas e irracionales de la realidad que apuntaban a una falta de coherencia del mundo y de la vida humana. Desde la Biología, Darwin apuntaba a mutaciones en las especies que no se podían explicar racionalmente, sino únicamente por un lento proceso de evolución. A la misma conclusión llevaban los descubrimientos de la física cuántica, que relativizaba los datos conseguidos. Lo que en apariencia parecía más absoluto, el tiempo y el espacio, se transformaban, a partir de las teorías de Albert Einstein, en hechos relativos, de modo que no existía ningún sistema de referencia absoluto.

De este modo, ciencias muy precisas formulaban principios de incertidumbre y de relatividad. A ello apuntaban también los últimos descubrimientos de la Psicología. Así mismo, el psicoanálisis ponía en tela de juicio el valor de la consciencia. La presión del inconsciente otorgaba un gran valor a las pulsiones y deseos, de modo que el hombre quedaba nuevamente oprimido por su condición natural, y la razón, muy limitada respecto a su valoración anterior. La realidad humana no seguía la información ofrecida por los sentidos, sino que gran parte de lo que era el hombre se hallaba oculto en fragmentos de su inconsciente que únicamente se manifestaban en las fantasías del sueño.

Así pues, el s. XX comienza con una crisis de la razón que conduce a un relativismo absoluto de las creencias y de la concepción de la realidad. Todo ello ponía en cuestión los ideales alzados en el imperio de la razón instaurado desde el s. XVIII por la tradición ilustrada. Llevado por el racionalismo, el hombre no puede aceptar un ideal moral que sea absoluto. De ahí que se produzca una nueva crisis sobre la razón que afecta al comportamiento humano y que se manifieste en preguntas

sobre la conducta del hombre, el sentido de la existencia, la inmortalidad, Dios, etc. (De Torre, 1974: 15 y ss; Burrow, 2001).

En el terreno de la escritura, y por tanto de los lenguajes, estas transformaciones iban a ser de una importancia incomparable a las de otros tiempos e iban a dar lugar a la concepción del mundo moderno. Así, si atendemos al género predominante del s. XIX, la novela (Amorós, 1974: 27 y ss), ésta se fundamentaba en valores imaginativos que construían una historia no conocida. La novela romántica sacaba de su ámbito vital al lector y lo llevaba por caminos de fantasía. Se trataba de una novela en muchos casos histórica, pero sin exactitud. Posteriormente, la novela realista aporta la capacidad de observación, se limita generalmente a los rasgos externos, aunque pronto se deja seducir por la psicología de los personajes. El costumbrismo, que pretendía un calco idéntico a la realidad, se caracterizó por su afición a los tipos. Para que surja la gran novela realista, el autor dejará de fijarse en las características prototípicas para detenerse en aquello que lo hace único y lo diferencia de los demás. El realismo se distinguirá por su capacidad de observación presente en Balzac, Maupassant, incluso en Víctor Hugo.

Sin embargo, este calco de la realidad no significa que la narración finalmente fuera imparcial, sino que muchas veces servía para imponer una ideología determinada, una ideología que seguía un marco establecido de regidores y regidos y que seguía entendiendo la posibilidad de alcanzar una verdad coherente, el propósito de lograr caracterizar la realidad de manera fidedigna. Por ello, la novela realista frecuentemente se convierte en literatura de tesis. Ello se manifiesta en las novelas mediante la elección del escenario, que es un escenario a la medida de la observación humana. La acción de los personajes resulta previsible puesto que están fundamentados en la copia de la vida. Se trata de un mundo sin extravagancia y sin misterio, un mundo dominado por la linealidad y la totalidad.

Esta concepción del mundo se viene abajo a partir del s. XX y la irrupción de los movimientos de vanguardia. El universo a partir del s. XX es un mundo que se distancia de la concepción de estabilidad y de la idea de ser captado en su totalidad. Esa misma inestabilidad afecta a los géneros, que dejan de ser categorías cerradas según el canon de Boyleau. El escritor moderno escribe un discurso que no sólo cuestiona el mundo, sino que frecuentemente cuestiona el género, de modo que el género se modifica paulatinamente. Las novelas del s. XX romperán con

el principio de causalidad y linealidad que rige el relato decimonónico, a su vez, con una concepción convencional del personaje que le hace comportarse de modo previsible. Todo este proceso se manifiesta en la obra de Marcel Proust, de André Gide, de Thomas Mann, de Unamuno, de D.H. Lawrence, de James Joyce, de Franz Kafka, de Aldous Huxley, de Virginia Woolf, de Robert Musil que llega a hablar de un hombre sin atributos, de Henry Miller, de William Faulkner. Todos muestran la conciencia de esta crisis y, así, entre 1920 y 1930, aparecen el *Ulises* de Joyce, *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *A la búsqueda del tiempo perdido* de Proust, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *El proceso* de Kafka, *El lobo estepario* de Hermann Hesse y *El amante de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence.

Los principios de la realidad quedaban rotos y gran parte del conocimiento del hombre quedaba en el mundo de las sombras del inconsciente. La ciencia ya no podía explicar el mundo y el hombre ya no podía abarcar todo el saber. Y con ello se rompía la idea de totalidad y de coherencia. Había muerto la tradición, pero también el artificio que representaba el mundo forjado por la burguesía. Así en la novela del s. XX la vida es algo contradictorio, lleno de tensiones, incluso en algunos casos se convierte en una náusea, en un absurdo, como iban a predicar Jean Paul Sartre o Albert Camus en novelas como *La náusea* o en dramas como *Calígula*, *El estado de sitio* o *El malentendido*. Las novelas de Louis Aragon o André Breton iban a ser cadenas de eslabones fragmentarios, como lo era el cine o como lo eran los *collages* y los cuadros cubistas de Juan Gris o Max Ernst (De Micheli, 1985). Se rompía con la ley de la causalidad, que era la que otorgaba el carácter de totalidad y coherencia a una historia. Se inauguraba así el periodo postmoderno en el que se cuestionaba la representación y al sujeto como objeto de dicha representación (Foster, 1988: 249).

La vanguardias y los nuevos modos de percepción del mundo moderno

De capital importancia en este proceso de fragmentación discursiva y de ruptura iban a ser los movimientos de vanguardia (Veres, 2003). Con el nombre de vanguardia la historia del arte ha designado colectivamente los

diferentes movimientos artísticos que surgen aproximadamente entre los dos grandes conflictos mundiales. Con el propósito de renovar las distintas variantes artísticas, surgen diversas corrientes que abren una nueva sensibilidad en el camino de las artes plásticas, la música, el pensamiento y la literatura. Como se sabe, estos movimientos buscan descubrir nuevas posibilidades de expresión y el rechazo de las estéticas finiseculares. Cubismo, futurismo, dadaísmo, expresionismo alemán o el imaginismo inglés se enlazan y confunden frente a una negación total de los años precedentes, pues los movimientos de vanguardia son la respuesta a una nueva manera de ver el mundo: “Son los comienzos de un hondo cuestionamiento de valores heredados y de una insurgencia contra una cultura anquilosada, que abren vías a una nueva sensibilidad que se propagará por el mundo en la década de los años veinte”. (Verani, 1986: 10).

Este espíritu nuevo, que resulta un deseo indefinible y que sólo aparece representado por su oposición a lo viejo, constituye el lazo común que agrupa a las distintas manifestaciones de la vanguardia (Bosi, 1991: 17). Endeudados con los futuristas, el hombre de los movimientos de vanguardia “sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro” (Schwartz, 1991: 40), de modo que lo nuevo es lo que los caracteriza a todos ellos. Así pues, la novedad no se limita a un aparente repudio por el pasado y el vanguardista intenta inventar “mundos nuevos”, un universo de hélices, locomotoras, avenidas, túneles, antenas y automóviles, que se oponen a lo que fue el mundo y ya no es. Y, junto a este fenómeno, surge un deseo de una escenografía de vanguardia. “Lo nuevo es el deseo de lo nuevo, no es lo nuevo en sí”, dijo Adorno.

El punto de arranque de este movimiento se sitúa en el período que se inicia después de la Primera Guerra Mundial. El cuestionamiento del movimiento artístico precedente va acompañado de otra serie de dudas e interrogantes que acucian a la sociedad de aquellos años. Son los años del crecimiento de los centros urbanos, del desplazamiento de las oligarquías agrarias de los centros de poder, los años de la organización política y sindical del sector obrero, la revolución rusa, la revolución mexicana, la Primera Guerra Mundial. Todo rompe la idea de coherencia cuando los cadáveres comienzan a regresar a las ciudades. Y una sensación de pérdida del sentido, de no continuidad en el futuro se instala en el pensamiento. El escepticismo sobre el futuro es el primer síntoma de malestar en un mundo que carece de lógica: ¿Y si el mundo se ha vuelto

loco, por qué no también la escritura? Como señala Baudrillard, “el futuro ya ha llegado, todo ha llegado, todo está ya aquí” (Wellmer, 1988: 104). En aquella sociedad, el arte ya no podía ser un elemento marginal; la vanguardia era algo necesario. Definitivamente, el precepto del arte por el arte carecía ya de validez y el arte no podía ser una esfera estética ajena a la función social (Bürger, 1987: 9). Con la finalidad de acercar el arte a la vida, la vanguardia minaba los cimientos de la institución artística:

“Devolver el arte al ámbito de la praxis vital es el objetivo concreto de tal autocrítica, el correlato de rechazo de la autonomía; sobre todo, de su ontologización ideológica, que la presenta como una condición consustancial del mismo, al margen de cualquier historicidad.” (Bürger, 1987: 23).

A su vez, el arte y su concepción había sido modificado gracias al nivel de reproductibilidad mecánica con que se había iniciado el siglo. Esto, unido al imaginismo futurista, dañaba los cimientos del viejo edificio de la institución artística, como ha recogido Benjamín: “Pero en el mismo instante en que la norma de autenticidad fracasa en la autenticidad artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política” (Benjamín, 1987: 27-28). El arte había dejado de ser, de la mano del cine, de la fotografía, un arte de minorías, entre otras causas por la facilidad con que el objeto artístico se reproducía técnicamente. A su vez, la reproductibilidad deshace su filiación con la historia tradicional y el ritual artístico pierde su justificación, ya que está al alcance de todo el mundo, de modo que el carácter elitista se difumina bajo el ruido de las poleas de las máquinas de cine y las imprentas. La vida había sido abolida en el arte decimonónico, en la artificiosidad finisecular, y había llegado el momento de acercarlo definitivamente al impulso vital de lo cotidiano. El aliciente del mundo, que se había perdido para los extasiados del fin de siglo, perdidos en fragancias, drogas (Castoldi, 1997) y aromas, se recupera en los primeros años del siglo, y el bálsamo adecuado para esta restauración vital es el arte. “Ellas (las nuevas estéticas) nos traerán la fraternidad universal, borrarán las fronteras, unirán los corazones en un puro anhelo y comunión de arte. Y ¿qué es al lado de este sueño la república más avanzada?” (Videla, 1963: 32). Por ello, los vanguardistas vieron en el arte un medio para cambiar el

mundo tal como mostraron Breton y los surrealistas en sus dos manifiestos de 1925 y 1930 (Breton, 1974). Se rompía con el naturalismo del s. XIX, con los principios del mundo burgués y se apostaba por acercar el arte a los nuevos tiempos, a esos fragmentos de realidad que imponía como única realidad la aceleración urbana del mundo moderno. La vida se volvía un montaje cercano al automatismo:

“...el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista. La obra montada da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad. La institución arte se realiza, pues, de modo paradójico en la misma obra de arte. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte.” (Bürger, 1987: 136).

Y en estas circunstancias, el espíritu liberado debía ponerse al servicio de la acción social. Pero, lo cierto es que, más allá de los sueños de los poetas, el mundo cambiaba a una velocidad atroz. De un mundo de artesanos en el que el hombre dominaba la totalidad de la elaboración artesanal se pasó a un mundo de producción en cadena en la que el sujeto sólo era parte de una línea de producción, un fragmento de un todo. La imagen de totalidad se rompía y ello tenía que producir obligatoriamente cambios perceptivos. A su vez, el mundo se transformaba a una velocidad atroz y esa velocidad era un factor más para quebrar la imagen de totalidad. Era el principio de una época inaugural, como ha señalado Guillermo de Torre, pues en pocos años iban a suceder muchas cosas:

“El deslumbramiento de los futuristas ante el ‘mundo moderno’, ante una nueva era maquinista en que parecían multiplicarse los poderes del hombre, no dejaba de tener justificación. Además, no eran ellos solos quienes lo experimentaban, aunque lo expresasen más ruidosamente, llevando su entusiasmo a las últimas y desafortunadas consecuencias. Múltiples signos parecían darles la razón. En 1909 exactamente –año del primer manifiesto futurista– Bleirot realiza la primera hazaña aérea: da un salto sobre el Canal de la Mancha; la producción de Ford supera los diez mil coches anuales; Lee de Forest realiza los primeros ensayos de radiotelefonía, transmitiendo la voz de Caruso desde el Metropolitan de Nueva York; se ensaya la transmisión de imágenes por radiotelegrafía y se hacen

los primeros intentos de televisión; se presentan los Ballets rusos en París. Dos años antes, en 1907, se habían botado dos grandes trasatlánticos, el Lusitania y el Mauritania; se lanzan los primeros *superdreadnoughts*; el cinematógrafo en mantillas quiere, aunque equivocando el camino, ser un nuevo arte. En 1913, Elster y Gertel crean la fotocélula, de la que se derivan a la vez la televisión y el cine hablado. Aunque mecida en una cuna ambiental de rasgos muy opuestos —el grutesco del *art nouveau*, la *Secession* vienesa y las casas de Gaudí— la arquitectura funcional, que ya desde 1900, con Lloyd Wright, Tony Garnier y otros, se había insinuado, da sus primeros brotes: en 1909 exactamente se construye la primera ciudad jardín de Hellerau, Alemania. Recordamos estos avances técnicos porque, en general, los puramente científicos tienen una mención más frecuente: teoría de la relatividad, de los ‘cuanta’, afirmación de la microfísica, experimentos del psicoanálisis.” (De Torre, 1974: 99).

Estos cambios iban acompañados de un nuevo modo de percepción: “Al ritmo de *schoks*, al complejo entrenamiento impuesto por la técnica al sistema sensorial, tanto en la fábrica como en la calle atestada de multitudes y atravesada por vehículos, correspondía un modo de percepción en la dispersión. De otro modo, la conciencia no hubiera podido cumplir su función primordial, proteger contra la abundancia de estímulos procedentes del exterior, y se hubiera producido el espanto” (López Alfonso, 1995: 19). Y ello suponía la existencia de una nueva sensibilidad. El entrenamiento, el *schok* se convertía en el efecto principal dentro de los objetivos de la vanguardia porque la vida se había convertido en eso. A su vez, la coherencia del pasado había perdido su vigencia y el mundo había extraviado su imagen de totalidad, por lo cual el arte no podía representar ni la lógica racional, ni una única perspectiva, sino que requería múltiples perspectivas. El cubismo así lo entendió y la literatura reflejó este principio mediante la imagen fragmentaria y el montaje que se adecuaban mejor al nuevo proceso de visión en la construcción de la obra (Bürger, 1987: 137 y ss). También la poesía: el fragmentarismo se puede observar ejemplarmente en el poema “Galope muerto” de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda. Una muestra de la carencia de significación lógica en la literatura vanguardista aparece en la utilización de los números en los poemas de *Trilce* de César Vallejo, en los cuales éstos se distancian de su significado convencional. Ambos procedimientos se mani-

fiestan en la obra de Vicente Huidobro *Altazor*. Este mismo procedimiento es reconocido por Verani: “tal como lo entiende Huidobro, el poema creado es un producto de la imaginación, libre de elementos anecdóticos y descriptivos, que se distingue por el énfasis de los elementos visuales y por la novedosa y por la disposición tipográfica. El poema creado revela, asimismo, todas las particularidades de estilo de la poesía cubista: la supresión de enlaces lógicos, la desarticulación del lenguaje, la simultaneidad espacio-temporal, la yuxtaposición de imágenes distantes, el culto de la imagen insólita y de las asociaciones arbitrarias que envuelven al lector en una atmósfera encantada e inquietante” (Verani 1986: 32). Por ello la significación de la obra perdía su importancia concreta y ésta dependía de su apoyo en la estructura general de la composición. El significado se convertía así en un signo carente de contenido:

“La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia” (Piñón 1987: 9).

La vanguardia ante lo nuevo propuso un modelo de ruptura con el pasado. El mundo había cambiado y el arte de los antiguos ya no poseía validez. Por ello, Walter Benjamin dirá que “se ha hecho saltar desde el ámbito de la creación en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la vida literaria hasta los límites extremos de lo imposible” (1974: 91). La vanguardia propondrá la innovación intelectual, la experimentación, llevará al ámbito literario la radicalización de lo imposible (Bürger, 1987: 11). Mediante la subversión de los valores artísticos, mediante la renuncia a la organicidad y jerarquía de la forma, la vanguardia criticará no solamente los fundamentos del arte postromántico, sino los cimientos mismos de la institución artística, ya que esta crítica suponía atacar al sistema social en su conjunto:

“La vanguardia aparece, pues, como una instancia autocrítica, no tanto del arte como de la estructura social en la que se da; no una crítica inma-

nente al sistema, que actuaría en el seno de la institución, sino autocrítica de la institución arte en su totalidad (...), con los movimientos de vanguardia el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica. El dadaísmo no criticaría una u otra tendencia artística precedente, sino la institución arte que dicta y controla tanto su producción y distribución como las ideas que regulan la recepción de las obras completas” (Bürger, 1987: 23).

El escritor inserta su pensamiento en programas, proclamas y manifiestos virulentos que pretenden transformar radicalmente los cauces de la literatura. Poesía y prosa rechazan la lógica formal, el estilo confesional del siglo anterior, la rima, el ritmo y la musicalidad modernista y finisecular, efectos que son sustituidos por la imagen visionaria, el desorden sintáctico, el juego gráfico, la forma fragmentada y la simultaneidad como principio constructivo. Y esta ruptura pretendía afectar a la totalidad del sistema cultural, dañar el edificio desde los cimientos para crear una nueva construcción en un mundo nuevo (Osorio 1985: 69). De modo que las diferentes transformaciones que afectan a la literatura que se inicia en las primeras décadas del s. XX vienen ofertadas por el agotamiento del código anterior y por las nuevas circunstancias históricas. Por este motivo, como ha señalado Beatriz Sarlo, “la ruptura de la vanguardia, lejos de ser específicamente estética, y aun cuando reclama esa especificidad, afecta al conjunto de las relaciones intelectuales: las instituciones del campo intelectual y las funciones socialmente aceptadas de sus actores” (1982: 40).

Las princesas, los cisnes y la arquitectura de la Grecia clásica poco tenían que ver con los rascacielos, los aviones y el ferrocarril, símbolos que permanecerán en la escenografía de la vanguardia y que muchos utilizarán como revestimiento a la moda sin representar la nueva sensibilidad, una nueva sensibilidad que se asociaba al surgimiento de las ciudades y a la aceleración de la vida. César Vallejo criticará duramente la utilización de los símbolos de la modernidad sin que exista detrás el nuevo espíritu del arte de vanguardia:

“Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, *jazz-band*, telegrafía sin hilos’, y en general de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no

a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad” (1926: 17).

Nietzsche ya lo había anunciado, “sólo hay interpretaciones” con lo que el yo sustancial quedaba destruido y el hombre ya sólo era capaz de percibir fragmentos:

“El modernismo, por tanto, se ocupaba como característica definidora, no sólo de interrumpir el carácter serial de la lógica y la narrativa, sino también de desafiar las técnicas de representación, verbal y visual, por medio de las cuales se había sostenido la ilusión de un mundo de caracteres y cosas estables, gobernado por la intención y la causalidad. La vida tal como se experimentaba, y especialmente en la típica experiencia moderna de la vida en la ciudad, con sus multitudes y tráfico en movimiento, no era así. Sus perspectivas constantemente cambiantes, vistas, por ejemplo, desde un tranvía o un tren, sus luces deslumbrantes y sus chillonas vallas publicitarias, sus incontables encuentros y evitaciones sin sentido, momentáneas, sus fugaces yuxtaposiciones de signos y objetos, seres humanos y máquinas constituían una realidad nueva” (Burrow, 2000: 317).

Y esa percepción iba a estimular los estudios sobre la organización visual en la retina mediante la Psicología de la Forma (*Gestalttheorie*) de Christian von Ehrenfels, desarrollada por Wertheimer en los años veinte (Casals, 2006: 47). Ante estos cambios, el escritor no podía permanecer indiferente. De este modo, el panorama, al terminar la Primera Guerra Mundial, se caracterizaba por un agotamiento de la forma y el sentido de los modernistas, y los avanzados buscarán la amplitud de este horizonte en el cual se manifiesta la necesidad de superar la retórica de los “antiguos modernos”. Esta oposición de caracteres da lugar a una polarización de las posturas que sólo son los extremos de un abanico mucho más amplio, compuesto por realizaciones intermedias que rellenan el hueco entre lo nuevo y lo antiguo (Osorio, 1982: 69), lo que nos permite ver en esos años un amplio espectro de realización artística.

De los grandes relatos a la ‘obra abierta’, la banalización y la disolución del sentido

La transformación del mundo afecta a la concepción de la novela, no sólo en el argumento o las ideas que expone, sino también en su estructura. El mundo aparece como algo inquietante, inestable, en peligro, y la novela no resuelve los problemas, sino que se muestra como un enigma, algo desordenado y complejo. De ahí la dificultad que ofrecen al lector medio. El lector es invitado a penetrar en un laberinto y el laberinto se opone tanto a la idea de linealidad como a la idea de totalidad, es decir, se opone a la coherencia.

Por ello Castellet anunciaba que había llegado “la hora del lector”, mientras que Umberto Eco explicaba ese fenómeno en su libro *Lector in fábula* y en *Obra abierta*. La novela se muestra como algo inacabado que puede recibir diferentes interpretaciones o diversos trayectos de lectura como proponía Cortázar en *Rayuela*.

Estos síntomas proponen un tiempo de quiebra de las verdades absolutas, es la crisis, anunciada por Lyotard, de los dogmatismos, de los grandes relatos. Parece triunfar, en cambio, el relativismo metafísico y psicológico.

Cada hombre tiene su verdad. La realidad ha dejado de existir como un bloque compacto, claro y evidente y la interpretación de la realidad conduce a la modernidad líquida de Bauman (2003), a la derrota del pensamiento de Finkielkraut (1987), al pensamiento débil de Vattimo, a mensajes banalizados por los medios en los que la jerarquía del antiguo discurso referencial se diluye:

“Las condiciones de la reproductibilidad, en particular, se conciben como inconciliables con las exigencias de la creatividad, que parecen ser indispensables para el arte, no sólo porque la rápida difusión de las comunicaciones tiende a banalizar inmediatamente todo mensaje (...), sino, sobre todo, porque se reacciona a este consumo de símbolos por medio de novedades que, como las de la moda, no poseen la radicalidad que parece necesaria para la obra de arte, presentándose como juegos superficiales. Los *mass-media*, en efecto, confieren a todos los contenidos que difunden un peculiar carácter de precariedad y superficialidad...” (Vattimo 1990: 150).

Los grandes relatos que justificaban la existencia y cohesión de las comunidades se desvanecen y la descreencia en los discursos se acrecienta al mismo tiempo que disminuye su poder de convicción. Lo que existen son múltiples visiones, casi todas ellas relativas, y todas estas visiones cristalizan en fragmentarias perspectivas que se materializan en narradores diferentes, en puntos de vista distintos que conducen a fragmentos narrativos, a retales, a narraciones unificadas por su propio carácter abierto y partitivo que conducen a la disolución del sentido según la antigua referencialidad del naturalismo y cuya justificación es, a veces, la satisfacción de la audiencia y el mercado.

“No sólo esto, sino la idea misma de significado se vuelve cuestionable. Para que el significado signifique algo es necesario asumir ciertos límites estables, estructuras fijas, un consenso aceptado comúnmente. Pero en un mundo dominado por los medios, el significado se desvanece. Todo vale. Las antiguas distinciones entre la cultura de elite y la de masas se tornan vacías por su profusa yuxtaposición en la televisión y otros medios. Los programas de radio no discriminan entre la música folk, el rock y la música clásica, borrando o desplazando sus antiguas delimitaciones. Los guardianes del gusto y la opinión experta ven como las jerarquías se derrumban ante sus ojos igual que las construcciones de los niños. Los intelectuales acostumbrados a desempeñar un papel legislativo que les permitía emitir juicios desde su encumbrada posición descubren ahora que se limitan ahora a servir de intérpretes entre grupos que juegan diferentes juegos de lenguaje” (Lyon, 1996: 132-133).

El auge del discurso metatextual: fragmentación e hibridación de géneros

En un mundo sin fronteras, en donde lo global impera bajo la orden del mercado, las fronteras, las distancias, los conceptos de tiempo y espacio, la función del mercado y su selección discursiva suponen la existencia de un nuevo marco en donde las categorías se vuelven mucho más abiertas y propensas a la mezcla. El resultado ha sido la forja del hipertexto en el cual confluyen los fragmentos de otros textos. Para García Canclini este proceso de reformulación discursiva plantea distintas

hibridaciones en donde los discursos y los procesos se entrecruzan igual que las culturas en medio de un mundo global:

“La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar no sólo las mezclas de elementos étnicos o religiosos, sino con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o postmodernos. Destaco las fronteras entre países y las grandes ciudades como contextos que condicionan los formatos, los estilos y contradicciones específicos de la hibridación. Las fronteras rígidas establecidas por los Estados modernos se volvieron porosas. Pocas culturas pueden ser descritas como unidades estables, con límites precisos basados en la ocupación de un territorio acotado” (2001: 22).

Esta fragmentación del discurso plantea la fusión de textos breves como es frecuente en la novela metaliteraria, muy recurrente en las últimas décadas, desde Ricardo Piglia a Javier Cercas, o en otros tipos de discurso como el musical o el pictórico. De este modo, un grupo importante de novelas de la literatura en español de las dos últimas décadas se caracteriza por la utilización de la historia de la literatura para ejemplificar las consecuencias de la historia en la realidad actual. Este procedimiento supone la introducción de fragmentos de la literatura dentro de la literatura, lo cual es frecuente en obras de Piglia, Padura, Roncagliolo, Volpi, Fresán, Giardinelli, Vila-Matas, Cercas, etc. (Veres, 2010). En ocasiones, el procedimiento supone una nueva visión de la historia que desdice la historia oficial, en busca de una identidad desdibujada por dictaduras o por el desprestigio de la Historia como gran relato fundacional. El resultado es el *collage* metaliterario, un texto fragmentario formado de otros textos, un texto hecho de trozos al igual que esos pedazos de identidad perdida. Y para ello se toman elementos estereotipados de la historia de la literatura.

Normalmente el término metaliteratura o metaliterario se refiere a la reflexión que puede aparecer sobre la obra literaria en la misma obra literaria, rasgo muy presente en multitud de novelas contemporáneas, desde la *Rayuela* de Cortázar, en la que la mitad de la obra es una reflexión sobre las circunstancias en las que se forja la otra mitad del relato, hasta *Señas de identidad* de Juan Goytisolo. Pero en los últimos tiempos se ha desarrollado, tanto en España como en Latinoamérica, un tipo de

relato que reflexiona sobre la literatura en su sentido más amplio y que incluye en muchas ocasiones detalles de la historia literaria: desde vidas y anécdotas de escritores a la presencia de autores reales en los discursos ficticios en calidad de personajes. Ya Borges introducía a su amigo Bioy Casares o al escritor mexicano Alfonso Reyes o al crítico uruguayo Rodríguez Monegal como personajes de sus cuentos, pero el procedimiento ha suscitado cierta recurrencia: desde *Las máscaras del héroe* de Juan Manuel de Prada a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas.

La metaliteratura se incluye dentro de un proceso semiótico más amplio: la metacultura o la metasemiótica (Gil González, 2005: 12). Más que hablar de metaliteratura se debe hablar de metahistoria o metacultura, es decir, de la reformulación discursiva propia de la postmodernidad y que incluiría la totalidad de los distintos metalenguajes, de la creación de un discurso a partir de otros discursos como consecuencia de una intensificación de las relaciones intertextuales que da lugar a lo metatextual. De ese modo, se explica el auge de la novela histórica en la que se utilizan signos del pasado con una nueva remodelación (Eco, 1988) o la pintura pop que reutiliza los elementos icónicos estereotipados de la sociedad de consumo, un todo fragmentario que puede entenderse como una crítica a la falta de coherencia del mundo, presente en el arte desde finales del s. XIX. En el terreno de la novela esta recodificación es consecuencia, en parte, de la sensación de agotamiento del propio género, agotamiento del discurso social de los sesenta, del discurso de la novela estructural y del discurso de la novela histórica tradicional. La metaliteratura se inserta dentro de los discursos de crítica de la modernidad y del agotamiento de la etapa anterior. A ello se une la crisis del lector en un mundo en donde el libro es un objeto de consumo y en donde la buena literatura se convierte con frecuencia, no siempre, en objeto de culto de una minoría letrada, y en donde ésta va cediendo terreno al universo cibernético y a los discursos audiovisuales, un mundo en donde la relevancia de lo inmediato cobra cada día mayor importancia y en donde los saberes tradicionales, como la historia o la literatura, claudican en medio de la vorágine de la crisis de las humanidades. De ese modo, la memoria ha pasado a ser la principal víctima del horizonte postmoderno de finales del s. XX y, ante esa carencia, la literatura en forma de parodia, en forma de recuperación, en forma de pastiche del pasado, recupera lo pretérito, como un síntoma de necesi-

dad de dar sentido al presente y a la propia identidad del sujeto. Y esta recuperación da lugar a la hibridación de distintos fragmentos de la historia literaria en busca de una identidad hecha fragmentos.

“La hibridación en cierto modo se ha vuelto más fácil y se ha multiplicado cuando no depende de los tiempos largos de la paciencia artesanal o erudita, sino de la habilidad para generar hipertextos de distintos países. (...) Pese a que vivamos en un presente excitado consigo mismo, las historias del arte, de la literatura y de la cultura siguen apareciendo aquí y allá como recursos narrativos, metáforas y citas prestigiosas. Fragmentos de clásicos barrocos, románticos y del jazz son convocados en el rock y la música tecno. La iconografía del Renacimiento y de la experimentación vanguardista nutre la publicidad de las promesas tecnológicas. Los coroneles que no tenían quién les escribiera llegan con sus novelas al cine, la memoria de los oprimidos y desaparecidos mantiene su testimonio en desgarrados cantos rockeros y videoclips. Los dramas históricos se hibridan con discursos de hoy más en movimientos culturales que sociales o políticos” (García Canclini, 2001: 27).

Se trata en parte de una reivindicación de la memoria en medio de esta descreencia, de la necesidad de mantener un equilibrio entre el respeto a la tradición, a la identidad y el deslumbramiento de las innovaciones en medio de una cultura global. Como señala Luz Mery Giraldo, la narrativa se encamina hacia la recapitulación, el eclecticismo y la hibridación (Giraldo, 1997: 28). Todo encaminado a la recuperación de la memoria y a la búsqueda de una identidad disuelta en el horizonte posmoderno. La memoria es así reivindicada, explicada y justificada por los escritores, como Carlos Fuentes:

“Yo no sé si la memoria es una forma de la encarnación. En todo caso, ha de ser un estímulo para el espíritu que a través del recuerdo logra revivir. Aunque quizás la memoria sólo consiste en retener un instante y devolverle, el momento, su movimiento. ¿Es la memoria apenas una cicatriz? ¿Es el pasado que yo mismo no reconozco? Aunque, si no lo conozco, ¿cómo puedo recordarlo? ¿Es la memoria una mera simulación de que recordamos lo que ya olvidamos o, lo que es peor, lo que nunca vivimos?” (2008: 471).

Harold Bloom (2002) pronostica que la literatura del futuro estará formada por productos breves, de textura elíptica, fragmentarios a la par que el proceso resultante de la televisión de las últimas décadas y del desarrollo de los formatos periodísticos en general. Las novelas de Paulo Coelho pueden servir de ejemplo, un discurso breve, fragmentario, que se permite leer también de modo fragmentario, de acuerdo a la aceleración de los nuevos tiempos, pero también se darán propuestas más complejas, menos proclives al mercado, como las de Vila Matas, Piglia, Bolaño, Fresán, Giardinelli, Padura, Cercas, etc., que conducen a este horizonte de textos hechos de retales acompañados de textos hiperbreves como microrrelatos, fragmentos de crítica literaria, de biografía, de ensayo. En definitiva, textos híbridos que suponen la traducción de ese universo en donde las distancias ya no existen y en donde los géneros se fusionan para crear un nuevo escaparate de la escritura. El resultado puede parecer reflejo de la incoherencia y en parte es cierto, porque, como señalaba Barthes “es preferible la incoherencia al orden que la deforma” (Barthes, 1978: 102), pero también es consecuencia de una cadena histórica en donde lo fragmentario se ha ido acentuando.

“Nos hallamos, pues, en un mundo paradójico en el que la cosa accidental adquiere más sentido, más encanto que los encadenamientos inteligibles. Pero también esta situación sea coyuntural: el encanto y el sentido superior que encontramos al accidente, el placer irónico y diabólico de las conjunciones accidentales sólo puede ser comparado, sin duda, al placer que experimentó el primer encadenamiento causal. Ese fue en un tiempo el Diablo, y le quemaron vivo” (Baudrillard, 1984: 61).

Bibliografía

- AMORÓS, A. (1976): *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- AULLÓN DE HARO, P. (2000): *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BALAGUER, E. (2005): *La totalitat impossible (sobre la fragmentació en la vida actual)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BARTHES, R. (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1990): "Videosfera y Sujeto Fractal", en AAVV, *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.
- (1984): *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama.
- BAUMAN, Z. (2003): *Modernidad líquida*, México, FCE.
- BENJAMIN, W. (1987): *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936), en *Discursos interrumpidos*, v. I, Madrid, Taurus.
- BLOOM, H. (2002): *El futuro de la imaginación*, Barcelona, Anagrama.
- BOSI, A. (1991): "La parábola de las vanguardias latinoamericanas", en SCHWARTZ, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra.
- BÓVEDA, X. (1963): "Los intelectuales dicen Rafael Cansinos-Asséns", en VIDELA, G., *El Ultraísmo*, Madrid, Gredos.
- BRETON, A. (1974): "Segundo Manifiesto del Surrealismo", en *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama.
- BÜRGER, P. (1987): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- BURROW, J. W. (2000): *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*, Barcelona, Crítica.
- CASALS, J. (2003): *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Madrid, Anagrama.
- CASTOLDI, A. (1997): *El texto drogado*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- ECO, U. (1988): "Apostillas a *El nombre de la rosa*", en *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- (1972): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.
- FINKIELKRAUT, A. (1987): *La derrota del pensamiento*, Barcelona, Anagrama.
- FOSTER, H., "Polémicas (post)modernas", en PICÓ, J. (Comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- FULLAT, O. (2002): *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Barcelona, Crítica.
- FUENTES, C. (2008): *La voluntad y la fortuna*, Madrid, Alfaguara.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- GIRALDO, L. (1987): "Fin de milenio y escritura del vacío", en KOHUT, K. (Ed.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la postmodernidad*, Frankfurt-Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GIL GONZÁLEZ, A. (2005): "Metaliteratura y metaficción: percepción intelectual del tema", en *Revista Antropos*, n.º 208.
- JURETSCHKE, H. (1983): "Introducción", en G.V.F. Schlegel, *Obras selectas*, Madrid, FUE.
- LÓPEZ ALFONSO, F. (1995): *César Vallejo: las trazas del narrador*, Valencia, Universidad de Valencia.

- LYON, D. (1996): *Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial.
- LYOTARD, F. (1986): *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- MICHELI, M. de (1985): *Las vanguardias artísticas del s. XX*, Madrid, Alianza Editorial.
- OSORIO, N. (1985): *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de Historia.
- SARLO, B. (1982): “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. VIII, n.º 15, Lima, 1º semestre.
- TORO, A. (1991): “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, en *Revista Iberoamericana*, n.º 155-156, abril-septiembre.
- TORRE, G. de (1974): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, v. III.
- VATTIMO, G. (1990): *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.
- VERANI, H. J. (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Milán, Bulzoni.
- VERES, L. (2010): “Metaliteratura y estereotipos”, en LIE, N. y VANDERBOSCH, D., *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Lovaina, Katholieke Universiteit Leuven, en prensa.
- (2008): “La novela histórica y el cuestionamiento de la historia”, en *República de las Letras Revista de la Asociación Colegial de Escritores de España*, Madrid, n.º 105, enero-febrero.
- (2003): *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*, Valencia, Universidad Cardenal Herrera CEU.
- WELLMER, Albrecht (1988): “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, en PICÓ, J. (Comp.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza.