

## Crónica de una apropiación: La lectura postmodernista de algunos textos latinoamericanos<sup>1</sup>

La crítica “postmodernista” levanta tantas sospechas y es susceptible de tanto escepticismo como el hecho de que, en efecto, la literatura a que hace referencia sea sustancialmente distinta de aquélla a la que aludimos cuando hablamos de modernismo. El grupo de quienes sostienen que el término carece de referente es tan numeroso como el de los que insisten en que el postmodernismo designa una actitud estética tan distinta respecto del modernismo como la de éste frente al romanticismo. Pero hay un tercer grupo, considerablemente mayor a la suma de los anteriores: el de aquéllos a quienes el debate tiene sin cuidado, pero para quienes el uso del término resulta imprescindible. Al esnobismo se suma el conjuro: el postmodernismo es un término que se hace cada vez más difícil de evitar.

John Gardner apunta que “en un mundo que valora el progreso, el término ‘post-moderno’ significa, en última instancia, ¡nuevo!, ¡mejorado!” (56). Por su parte, los menos radicales sugieren con timidez que si no constituye algo distinto del modernismo, cuando menos es algo “más” (McHale 5).<sup>2</sup> Paradójicamente, el postmodernismo niega el concepto de sucesión y, en consecuencia, considera una falacia la idea de que algo pueda mejorarse. Pero a la irritación que produce lo contradictorio de estas definiciones en relación con los postulados ideológicos contenidos en el movimiento postmodernista, se suma aquélla que es inherente al término mismo. Si la modernidad comprende el período que va de Descartes a nuestros días (si vivimos en la Edad Moderna), ¿cómo podemos hablar de postmodernidad como de algo presente? ¿cómo podemos estar viviendo un tiempo posterior al tiempo que vivimos?

Para terminar con las dudas respecto del uso indiscriminado de postmodernidad, postmoderno y postmodernista, Ihab Hassan ofrece una

explicación del significado del referente en el término POSTmodernISMO a partir del énfasis en su prefijo y sufijo:

el sufijo ISMO tiene dos tareas: a) anuncia que el referente no sólo implica una división cronológica, sino una poética (organizada). Es decir, “postmodernismo” no se refiere a “post-moderno” sino a “postmodernista.” Es absurdo pensar que se defina como una etapa posterior al presente, lo que implicaría un solecismo, sino posterior al movimiento modernista; posterior al modernismo. Literalmente, el término “postmodernismo” implica una poética que sucede o posiblemente reacciona contra la poética modernista que se inicia a principios del siglo XX (39).

Por su parte,

el POST tiene una connotación lógica e histórica; no sólo implica una posteridad temporal. El postmodernismo surge del modernismo y no sólo lo sucede. El “post” que tanto choca responde, pues, a la inevitable historicidad del término (39).

Así, el postmodernismo es la posteridad del modernismo, pues expresa una consecuencia respecto del movimiento que lo precede, y no una mera sucesión. Por lo general, su carácter consecutivo ha sido descrito a partir de un catálogo de términos opuestos al modernismo: continuidad-discontinuidad; asociación-disociación; similaridad-disimilaridad; construcción-deconstrucción (*ad infinitum*), pero como estas irregularidades no aparecen de manera sistemática en todos los textos postmodernistas, hay quienes se han inclinado por una definición a partir de un rasgo dominante.<sup>3</sup>

De cualquier manera, ya sea a través de sistematizar la serie de oposiciones entre el modernismo y el postmodernismo (lo que implica un mero análisis formal), o mediante la identificación de rasgos distintivos de carácter metafísico (lo cual conlleva a una explicación de las distintas concepciones del mundo en una y otra literaturas), es claro que la literatura de los últimos treinta años ha tomado un rumbo sustancialmente distinto de aquélla que iniciara el siglo. Si la distancia entre un texto como *Ulysses*, de James Joyce, y uno como *The Real Life of Sebastian Knight*, de Vladimir Nabokov, no parece tan grande, las diferencias entre el primero y *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon, son abismales. El criterio para definir las depende del distinto significado narrativo en cada una de estas obras.

Joyce abarca todo el paradigma del modernismo, desde el realismo modernista de *The Dubliners* y el esteticismo modernista de *Portrait of the Artist as a Young Man*, hasta el ultramodernismo de *Ulysses* y *Finnegan's Wake*.<sup>4</sup> Pero incluso en estas dos últimas obras está implícita la idea del significado simbólico como algo cifrado en el mito. Según dicha idea, el

arquetipo permanece, a pesar de que varíe su personificación: gracias a la intertextualidad, el Ulises de Homero y el moderno Ulises crean una visión paralela (*parallax view*) que no puede conciliarse. Esta visión supone que el esquema de la historia es el mismo, un interminable círculo en el que la historia de cada ser humano termina por ser la misma historia.

Esto que permanece en el ser, esta suerte de componente esencial que se repite a lo largo de la historia, es puesta seriamente en duda en la obra de Nabokov. En ella, no hay manera de definir aquello que *es* y permanece, debido a la naturaleza inaprehensible del ser; éste es múltiple, una sucesión interminable de máscaras que se escapan a todo propósito de descubrirlas. El significado literal de “persona” en latín (máscara) cobra su sentido pleno en una obra como *The Real Life of Sebastian Knight*, donde el título resulta una ironía: es imposible saber cuál es la “verdadera” vida de Sebastian Knight del mismo modo en que es imposible saber quién es Sebastian Knight. La convicción de poseer una verdad (la esencia del *sujeto*) se disuelve cuando el narrador encuentra que el pasado está constituido por una larga serie de conjeturas. La imposibilidad de encontrar un significado en nuestros actos se hace patente en nuestra incapacidad de recuperar el sentido de aquello que recordamos y en nuestra inhabilidad de aprehender el tiempo pasado (no en balde Nabokov fue un apasionado de Proust). La verdad, para este autor transitorio entre Joyce y Pynchon, no está ya en el mundo material: ni se encuentra en la naturaleza, como pensaban David Hume, Thomas Hobbes, o Daniel Defoe, ni puede ser experimentada a través de la revelación, según la visión romántica (John Keats, Samuel Taylor Coleridge), o a través de un simbolismo evolutivo, a la manera de Charles Darwin. Pero tampoco se encuentra en el mito. El significado que damos al mundo está en nosotros, según se desprende de la conclusión del protagonista en este texto de Nabokov; en las estructuras que crea la mente a partir de un sistema de signos. Igualmente cuestionable es la idea de que exista una esencia en la historia. No hay un significado esencial arraigado en ésta que esté a la espera de nuestra interpretación. Según se desprende de *The Real Life of Sebastian Knight*, la historia no es cognoscible; toda interpretación de ésta obedece a la arbitraria disposición de nuestras expectativas.

Por su parte, Thomas Pynchon lleva estas conclusiones al extremo en *Gravity's Rainbow*. En este texto, el escritor norteamericano viola todo concepto de frontera y reúne en un mismo espacio (*heterotopía*) y en un mismo tiempo personajes y acontecimientos históricos incompatibles conforme al texto de la historia oficial. La literatura postmodernista se vuelve el espacio donde conviven universos mutuamente excluyentes y objetos imposibles. El lugar donde el individuo se pierde en el laberinto de la historia. En un mundo tal, donde la memoria y la experiencia carecen de sentido, la búsqueda de la verdad está fuera de discusión. Junto con la

desaparición de toda idea de centro, cada uno de los componentes se vuelve un fragmento, parte de una serie de sistemas interrelacionados, donde la memoria no responde a la experiencia, y donde no existe tal cosa como un significado que se desprenda de éstas. El círculo no contiene al héroe; el tiempo de la repetición es un tiempo insensato. Más allá de lo que la mente imagina y elucubra, de los sistemas de estructuración, nada es cognoscible. A esto se suma algo aún más atroz: en esta repetición incesante, la mente y el texto están condenados a volver sobre sí mismos.

Ante este panorama, cabe hacerse la pregunta de la situación de la literatura latinoamericana en el contexto del postmodernismo. ¿Se trata efectivamente de una literatura postmodernista? Y, en caso de que así fuera, ¿lo es del mismo modo que la literatura en lengua inglesa?

Ante la insistencia de la crítica de incluir invariablemente autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Jorge Luis Borges, entre los principales, en el contexto de la literatura postmodernista,<sup>5</sup> se hace inevitable volver sobre el tema de las influencias de una tradición literaria y otra y, en consecuencia, tener presente el contexto histórico en el que cada una se inscribe. A esto se suma el hecho de que la literatura latinoamericana toma un rumbo distinto (a pesar de las influencias de carácter formal de las vanguardias posteriores a James Joyce, Ezra Pound, T.S. Eliot y D.H. Lawrence, entre otros) respecto de las tradiciones en lenguas inglesa y francesa, concretamente, para redefinirse a partir del movimiento modernista de 1888, representado por Rubén Darío. El término “modernismo,” como puede ya colegirse, tiene un significado equívoco: en ocasiones se inscribe en un mismo paradigma que establece un paralelismo entre ambas literaturas; en otras, las distingue como literaturas no sólo distintas, sino autónomas. Por todo esto, me parece necesario tomar en cuenta los puntos de contacto, a fin de encontrar, de modo análogo, aquello que las hace diversas. En esta diferencia radica, justamente, el elemento dominante del que partimos para considerar la pertinencia del uso indiscriminado del término “postmodernista” cuando nos referimos a una tradición literaria o a la otra. En todo caso, como veremos, la conclusión final a la que llegan ambas literaturas es esencialmente distinta, y está en estrecha relación con el contexto histórico-económico al que cada una de estas literaturas pertenece. Sustraerlas de este ámbito me parece un excelente pretexto encaminado a justificar la absorción de los valores de una literatura por otra, es decir, su apropiación.

A modo de contrastar la propuesta modernista en cada una de las tradiciones, de lengua inglesa y española, hagamos un breve recuento del sentido inicial al que apuntaban los movimientos vanguardistas en cada una. A las formas racionales de conocimiento, escritores como Virginia Woolf y D.H. Lawrence opusieron la intuición. Sus textos muestran una reali-

dad más allá del racionalismo, incapaz de ser explicada a través de los procesos lógicos. Más tarde, William Faulkner afirma que “la memoria cree antes de que el saber recuerde. Cree antes de lo que recuerda, antes de que el conocimiento siquiera se pregunte” (111).<sup>6</sup> Así, para el autor de *Light in August* la memoria es un instrumento falible. Igual que en *The Real Life of Sebastian Knight*, ésta no constituye ya un instrumento del que nos podamos fiar. El pasado, que encierra una verdad oculta, es inaccesible a través de la memoria. No obstante, para Faulkner, el hermético significado de todo evento anterior puede manifestarse a través de la revelación.

Por lo que al mundo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* toca, éste constituye un objeto imposible conforme a la realidad del racionalismo; un mundo donde conviven los muertos (el verbo “convivir” hace más elocuente la contradicción) descrito a partir de las convenciones del realismo, como una realidad dada y natural. En él, no hay cabida para la racionalidad, pero tampoco para la intuición. El único acceso (constituido por algo externo al intelecto y a la voluntad) se da a través de la magia. Para García Márquez, el destino recurrente a que está condenada la humanidad oculta su significado en el mito. Al racionalismo opone otras formas de explicación de los hechos, donde lo extraordinario se asume como natural, y donde el azoro inicial de lo fantástico desemboca en lo maravilloso (que en este mundo es visto con toda naturalidad porque constituye su ser real). Pero igual que en Rulfo, la voluntad y la razón no tienen cabida en la transformación de la realidad a que se ve sometida la especie humana por una suerte de maldición reiterativa e infinita. Los personajes sueñan con un tiempo ideal, que se ubica invariablemente en el pasado. Previo al período moderno que se inicia con las compañías bananeras en *Cien años de soledad*, o al tiempo del despotismo del caciquismo representado por Pedro Páramo, se encuentra el tiempo de la utopía. En estos dos textos, “el mundo en que maduran los frutos,” para decirlo con Rulfo, se localiza en el sueño y la memoria. Por su parte, Cortázar lleva la invasión de una realidad que se impone a otra a su extremo: haciendo uso de las convenciones del realismo, sus personajes llegan al límite de aceptar la intrusión de otro mundo y la sustitución de éste por el que creían propio con suma naturalidad. De este modo, el escritor argentino cuestiona nuestra confianza en el racionalismo y el pragmatismo, y superpone a estas categorías la irrupción de lo fantástico. La paulatina invalidación de la razón como único e irreprochable vehículo de acceso a la realidad da lugar, en los autores latinoamericanos antes mencionados, a la afirmación de que la intuición, la magia, la revelación a través del mito o las religiones son instrumentos legítimos de acceso a la realidad.

Según el modelo postmodernista, que cuestiona todo vehículo cognoscitivo, el hombre está condenado a volver sobre sus propios sistemas

epistemológicos cuyos límites se ve incapacitado de trascender. Todo esto lleva implícita la idea del mundo como una serie de sistemas múltiples e indeterminados; a la carencia de un centro o fuerza motriz que regule dichos sistemas, y a la ausencia, por tanto, de significado fuera del sujeto.

Para Robert Coover la realidad es minimalista. Los hombres ejecutan una serie de actos recurrentes y sin sentido; realizan mil combinaciones que no obedecen a un orden preciso y que trazan un patrón de series desmontables. A la manera de *Rayuela*, de Cortázar, *Gerald's Party* puede ser leído conforme a un orden subjetivo; pero mientras el texto de Cortázar genera un cuestionamiento existencial, el de Coover es un mero regodeo en la combinación de posibilidades carentes de sentido que dibujan nuestras acciones. *Rayuela* plantea al lector la necesidad de tomar una posición respecto de las series de opuestos que plantea; la de Coover, en cambio, no tiene otro fin que volver sobre sí misma para hacer evidente la existencia de un tiempo que carece de sentido. Como hemos visto, al laberinto sin entrada ni salida, sin centro (una manera de habitar el espacio sin saber dónde se está) que plantea la literatura postmodernista, la novelística latinoamericana opone un cuestionamiento existencial. La ciudad mítica (ya se trate de Comala, de Macondo, o del espacio que crea la yuxtaposición de dos ciudades—Buenos Aires y París, por ejemplo—) alberga una realidad cifrada, no evidente a través de la interpretación racional, y opone invariablemente una utopía. La posibilidad de conocer la realidad para modificarla no está en el hombre, que es víctima de su historia, sino en la magia y el mito; en lo inexplicable conforme a la razón y todos sus derivados, los instrumentos cognoscitivos por excelencia de la cultura occidental.

A lo largo del espectro que sucintamente hemos representado a través de Joyce, Nabokov y Pynchon en la tradición en lengua inglesa, y del que puede establecerse una relación paralela a modo de contraste con novelas representativas de la literatura latinoamericana del siglo XX, puede leerse, entre líneas, el nombre de un escritor latinoamericano atípico que parece abarcar una amplia gama del paradigma del modernismo pero a quien todo crítico interesado en el postmodernismo invariablemente cita. Igual que en Joyce, en la obra de este escritor están presentes el círculo y el arquetipo; pero como en Nabokov, las infinitas máscaras hacen imposible el reconocimiento del elemento esencial que lo constituye. Por lo que al laberinto corresponde, como en Pynchon, su diseño descentra cualquier intento de significación: sólo los procesos de la mente (sistemas que vuelven sobre sí mismos) son cognoscibles. De acuerdo con esto, el hombre está destinado a recurrir, infinitamente, al precario vehículo de sus instrumentos cognoscitivos (razón, intuición, magia) tan sólo para darse cuenta de su imposibilidad de trascenderlos.

No es gratuito que los críticos del postmodernismo citen invariablemente

a Jorge Luis Borges. Su obra aparece como un catálogo perfecto de postulados y recursos postmodernistas para quien los busque. La ironía de esto radica, no obstante, en que su afirmación sobre la imposibilidad del conocimiento como algo externo a los procesos de la mente depende, justamente, de que el texto parta siempre de un supuesto típicamente modernista, esto es, de la premisa de que existe una realidad por conocer y que es posible conocerla. Dicho de otro modo: si lo que hace postmodernistas a algunos textos de las últimas tres décadas es el que éstos nieguen (a partir de una serie de recursos que sistematizaremos más adelante) la existencia de una verdad trascendente y cognoscible—ya sea como algo que está en la naturaleza, en el cosmos o en el mito—a partir de un mundo *que es dado*, en el que cualquier cuestionamiento de tipo epistemológico es irrelevante, Borges representa entonces la transición, porque para negar que la realidad sea cognoscible, parte del supuesto de que pueda serlo. A la pregunta sobre la existencia de una verdad trascendente (de carácter epistemológico), opone la certeza de un mundo que no es cognoscible (de carácter ontológico).

La autoridad de un discurso como éste, consiste en el engaño de hacer creer al lector que existe tal cosa como una verdad por conocer, para lo cual el narrador adopta las convenciones del realismo y se apoya en un sistema lógico en el que incorpora la tradición y la academia, es decir, autoriza su discurso, paradójicamente, en aquello que niega. En contraposición, textos postmodernistas como *Gravity's Rainbow*, de Pynchon, o *White Noise*, de Don DeLillo, por citar sólo dos de los más leídos, presentan la actualización de un mundo en el que la pregunta acerca del conocimiento de la realidad es irrelevante; todos parten de la existencia de un mundo como algo dado, regido por fuerzas indeterminadas, múltiples y variables. En éste, la historia es representada como un laberinto circular en que la idea lineal del tiempo ha sido sustituida por formas temporales discontinuas e imprevisibles, donde a todo principio de organización se opone uno de desorganización.<sup>7</sup> De hecho, esta literatura evita toda situación definida, todo anclaje en una realidad. Busca hacer evidente la trampa lingüística que permite la transición entre el mundo real y el ficticio, y exhibe contradicciones y anacronismos de modo tan escandaloso como le es posible.

Por su parte, la estrategia de Borges para que el lector no caiga en la cuenta del anacronismo histórico consiste en su discreción respecto de la exhibición de los recursos de que se vale para provocar una contradicción en términos de nuestra lógica binaria. La voz del narrador apela a las convenciones de la literatura realista y se aboca a una lógica irrefutable, lo que impide al lector pensar estos textos (en una primera lectura, cuando menos) como literatura fantástica o como ciencia-ficción. Así, el lector pretende que se trata, en efecto, de ficciones históricas de tipo realista y,

a través de una lectura metonímica, cae en la ilusión de leer el texto como una explicación del universo y no como una ficcionalización de éste. Los textos de Borges parodian el discurso de la enciclopedia para descalificarla, y cuestionan la veneración que tenemos por el libro, ese tótem en el que la cultura occidental ha puesto todas sus esperanzas.

En efecto, ambas estrategias para introducir una versión apócrifa de la historia tanto en Pynchon como en Borges tienen un propósito revisionista. Pero el hecho de que Pynchon exhiba con toda deliberación las inconsistencias y contradicciones en su discurso, subraya la futilidad de pretender que la historia pueda ser otra cosa que un mero artefacto hecho con palabras.

Para Pynchon, parece no haber ninguna diferencia entre la historia aprendida en los libros de texto, en el cine de Hollywood o en la televisión, y la experiencia vivida. Todas se confabulan, sin distinción, en el texto; todas comparten el mismo *status* de privilegio. Borges también da cita a personajes que comparten su destino con el de aquellos hombres que aparecen en la enciclopedia. Al inventario de nombres ilustres de la historia, suma destinos imposibles y coincidencias impensables en términos cronológicos.

En ambos, nombres y fechas funcionan a manera de pastiche, y los hechos, a manera de simulacro. La realidad narrada carece de un referente previo; una fiesta donde los personajes utilizan disfraces que no nos remiten al pasado, sino a un eco de éste. Personajes y ciudades son actualizados tan sólo en su calidad de estereotipos. Las falsas asociaciones y las atribuciones arbitrarias engendran nuevas realidades, distintas de aquéllas de las que sólo toman, a manera de disfraz, el nombre.

Pero mientras la lectura que una novela como *Gravity's Rainbow* impone nos hace virtualmente imposible seguir una trama que flota desordenada en el texto y de la que es prácticamente imposible tener una idea de conjunto, la estructura misma del cuento—una estructura redonda—en los textos de Borges impide al lector perder la trama de la intriga en digresiones que se multipliquen sin posibilidad de retorno al motivo original. La digresión que en la novela de Pynchon se constituye en el fundamento mismo de la estructura, en Borges es ruta engañosa hacia el golpe de gracia que culmina cuando el lector se descubre nuevamente a la entrada del laberinto.

La imagen del transcurso histórico por excelencia en las novelas postmodernistas es el laberinto. Pero hay laberintos y laberintos. El de Asterión tiene un centro al que Teseo accede con facilidad para sacrificar al minotauro, quien lo espera como a su redentor. Este laberinto tiene, además, una salida:

La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo. Sin embargo, a fuerza de fatigar patios con un aljibe y polvorientas galerías

de piedra gris he alcanzado la calle y he visto el templo de las Hachas y el mar (570).

Por su parte, el espacio en *Gravity's Rainbow* es indefinido y carece de centro. La imagen que Borges ha invertido entre el héroe y el villano es impensable en un mundo gobernado por fuerzas indeterminadas a las que todos están sujetos y donde las categorías de héroe y villano ya no funcionan: todos son héroes y villanos a la vez, o mejor aún, todos son víctimas de un sistema cuyo centro de mando se ignora. Más que un lugar, es un estado mental y emocional donde los ecos de la Alemania nazi y el mundo superindustrializado de Los Angeles comparten un *topos* específico denominado "la zona."

Otra forma de laberinto en Borges es el que Ts'ui Pen imagina: "Un laberinto donde se perdieran todos los hombres" (475), un lugar donde todas las posibilidades espaciales y temporales se actualizan. "Un invisible laberinto de tiempo" (477), declaración que no es otra cosa que una explicación de la poética de Borges: un laberinto que es un libro infinito, "un volumen cíclico, circular."

Así, la novela que Ts'ui Pen escribe es justamente el sueño postmodernista, es decir, la posibilidad de ir más allá del sistema binario. La descripción de la novela es la siguiente:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, opta—simultáneamente—por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela (477).

Lo que Albert nos dice que Ts'ui Pen lleva a cabo en un segundo plano de la diégesis (es decir, en una segunda historia que está contenida en la historia principal) es lo que Pynchon, de hecho, pone en práctica en *Gravity's Rainbow*. El laberinto que Albert, el personaje de Borges, encuentra en una novela es el que Tyrone Slothrop, personaje en la novela de Pynchon, habita. Un espacio imposible, constituido por planos mutuamente excluyentes, en el que Slothrop simplemente desaparece sin que exista otra explicación que el hecho de que su conciencia sufra una sobrecarga debida a la complejidad de la red multinacional de defensa financiera de la que no puede escapar, y sin que al autor le preocupe regresar a la diégesis de la que esta historia parte. Este efecto deja en el lector una sensación de cosas que ocurren y no ocurren al mismo tiempo, en un intento por instaurar una tercera posibilidad en el sistema binario.

Otra diferencia fundamental entre la obra de Borges y la de escritores postmodernistas como Pynchon y DeLillo en su intento por incorporar figuras históricas que son tan sólo máscaras de la figura real, parte del hecho de que estas figuras apócrifas o anacrónicas tienen un sentido

crítico, satirizan nuestra veneración y credibilidad en el texto, y ponen en duda la validez de la historia escrita como algo más que mera ficcionalización. Estas figuras, constituidas a partir de algunos rasgos esenciales de las figuras que parodian, pueden competir con el récord oficial como un vehículo para la verdad histórica. En los autores postmodernistas antes citados la premisa de que este planteamiento—el hecho de que existe tal verdad en la historia—tenga sentido es impensable, como hemos visto. La realidad es un mero texto producido por las expectativas del hombre, quien está imposibilitado de trascenderlas. Así, la novela de Pynchon a la que nos hemos referido representa un intento por contextualizar las consecuencias a que nos ha conducido la tecnologización, a partir de un mundo dado, donde ya no cabe una pregunta de tipo epistemológico. En contraste, la obra de Borges constituye un cuestionamiento acerca de nuestros vehículos de acceso al conocimiento, un tema epistemológico por excelencia.

Dentro de los textos borgeanos hay un cuestionamiento a las formas actuales de acceso al conocimiento y una crítica al solipsismo a que estamos condenados debido a nuestra incapacidad de trascender los propios procesos mentales. Éstos hablan del fracaso humano a nivel personal y del fracaso general de la cultura occidental como proyecto para conocer y dominar la naturaleza. Su poética es la poética del fracaso: más allá de nuestros procesos mentales nos encontramos incapaces de cualquier distanciamiento para acceder a la realidad. A través de este fracaso, Borges expresa su desconfianza hacia la veneración y credibilidad en el texto y hacia nuestra fe a toda prueba en los instrumentos cognoscitivos de que nos hemos valido a lo largo de la historia.

Suponer que el mundo no es cognoscible implica rehusar no sólo una interpretación histórica de éste, sino un compromiso social: si no podemos conocer la realidad, tampoco podemos modificarla. Pero los textos de Borges parten de la ilusión de que existe una verdad por conocer, aunque hayamos sido incapaces hasta ahora de descifrarla a través de los lenguajes conocidos. Quizá por esta diferencia fundamental, y porque el texto es el intento de acceder a dicha verdad, la obra de Jorge Luis Borges puede ser leída (de un modo bien antipostmodernista) como una forma de mimesis de la realidad y como un intento de disfrazarla a través de una forma de mistificación. De este modo, quizá lo que la literatura de Borges implique, a diferencia de la de Pynchon (en última instancia), no es el hecho de que no podamos acceder al conocimiento del mundo, sino que no podemos representarlo, lo que tiene implicaciones bien distintas.

Rosa Beltrán  
University of California, Los Angeles

## NOTAS

1. Una síntesis del presente ensayo apareció publicada en *La Jornada Semanal*, México: enero 1991.

2. En todas las referencias respecto del presente trabajo, o de otros citados en una lengua extranjera, la traducción es nuestra.

3. McHale hace notar las inconveniencias de definir las características particulares de cada movimiento a partir de un catálogo en que se incluyan los rasgos formales empleados por unos y otros autores. Debido a las imprecisiones e inconsistencias de dicha definición, McHale propone una sistematización a partir de un elemento dominante (el término proviene de R. Jakobson) en cada una de estas literaturas. La explicación que da es la siguiente: "I will formulate it as a general thesis about modernist fiction: the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as [ . . . ] 'How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it?'" Por otra parte, define la literatura postmodernista de la siguiente manera: "The dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the ones Dick Higgins calls 'post-cognitive': 'Which world is this? What is it to be done in it? Which of my selves is to do it?'" (5).

4. Richard Lehan, "Postmodernist Fiction," lecture given at the University of California, Los Angeles, for the Comparative Literature Department, Fall 1989. Lehan traza un espectro que va de la literatura modernista que Joyce inaugura, a la literatura postmodernista, representada por la novela de Pynchon que citamos en el presente trabajo. Entre una y otra habría una serie de obras de transición. Lehan hace referencia a la obra de Nabokov de la que hacemos mención.

5. Brian McHale se refiere continuamente a algunos de los trabajos de García Márquez, Cortázar, Borges y Fuentes. A este último dedica un apartado en la primera parte del libro citado con anterioridad.

6. La cita textual en Faulkner dice: "Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects, longer than knowing even wonders." *Light in August*, 111.

7. El contexto en que se inscriben estos conceptos está en estrecha vinculación con los descubrimientos de Claude Shannon y Pierce en torno al principio de entropía como parte del proceso por medio del que accedemos a la información. Igualmente importante es el hecho de que dicha información nos llegue a través de formas de estática, ruido y redundancia.

## OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Coover, Robert. *Gerald's Party*. New York: Plume Contemporary Fiction, 1987.
- Faulkner, William. *Light in August*. Introduction by Cleanth Brooks. New York: The Modern Library, 1968.
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1970.
- Gardner, John. *On Moral Fiction*. New York: Basic Books, 1978.
- Hassan, Ihab. *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- Lehan, Richard. "Postmodernist Fiction." Lecture given at the University of California, Los Angeles, Fall 1989.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- Nabokov, Vladimir. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: New Directions, 1959.
- Pynchon, Thomas. *Gravity's Rainbow*. New York: Penguin Books, 1973.
- Woolf, Virginia. *The Waves*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.