

¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, Next-Generation y razón catódica en la narrativa contemporánea

Vicente Luis Mora

[Publicado en Javier Gascueña Gahete y Paula Martín Salván (eds.),
Figures of Belatedness. Postmodernist Fiction in English;
Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 275-305]

ABSTRACT

En el presente trabajo nos proponemos ahondar en la literatura en prosa norteamericana posterior a la generación posmodernista *clásica* (Pynchon, Kosinski, Barth, DeLillo, etc.), en sus imbricaciones sociológicas y en sus diferencias con la evolución de la prosa y novela europea actual. Después de una introducción sobre las probables características del posmodernismo, nos sumergiremos en las etiquetas (comerciales unas, académicas otras) que se le han colocado a esta joven generación de narradores (Foster Wallace, Franzen, Eugenides, Eggers, Egolf), y en sus claves compositivas definitorias, para establecer luego puentes con otros mecanismos de construcción y reconstrucción narrativos instaurados en Europa. Estudiaremos sus estrategias literarias en relación con las tendencias sociológicas de la sociedad posmoderna, profundizando en la crítica de la *razón catódica* que parece presidirlas. Plantearemos un examen de la retórica de segundo grado –vuelta de tuerca sobre el retorcimiento posmodernista–, que Foster cita como base de la narrativa de la imagen, respondiendo positivamente a la pregunta de si tal narrativa existe en nuestro país, estudiando los ejemplos del Félix Romeo de *Discothèque* (2000), el Rodrigo Fresán de *Mantra* (2000), el Javier Calvo de *Risas enlatadas* (2001) y el poeta Pablo García Casado, especialmente en *El mapa de América* (2001).

I. EL CONCEPTO DE POSMODERNIDAD

Si tuviera que explicar lo que es la Posmodernidad, supongo que recurriría a un personaje de cómic, llamado Onda de Radio. No demasiado conocido, en realidad jamás ha sido dibujado fuera de la imaginación de uno de los mejores narradores norteamericanos últimos, Michael Chabon. En su novela *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* (2000), los personajes principales se dedican al dibujo *pulp* para ganarse la vida, y diseñan varios héroes de cómic, alguno de ellos memorable, como este “Radio Wave”, cuya descripción es una auténtica síntesis de la crisis posmoderna: es “a dazzlingly drawn, tastefully costumed (*Ansiedad por el estatus*, Alain de Botton), sumptuously muscled, and beautifully inked hero with no meddling girlfriend (“instituciones

concha”, de Giddens), quarrelsome side-quick, ironic secret identity (*El crimen perfecto*, Baudrillard), bumbling police commissioner (transformación de los agentes en elementos revolucionarios, señalada por Debord en *La sociedad del espectáculo*), Achilles’ heel (aplicación individual de la *Sociedad del riesgo* de Beck), corps of secret allies, or personal quest for revenge (ejércitos privados, Kapúscinski, *Lapidarium IV*); only the hastily explained, well-rendered, and dubious ability to transmit himself through the air ‘on the invisible rails of the airwaves’, and leap unexpectedly from the grille of a Philco into the hideout of a gang of jazz-loving jewel thieves” (Chabon 2000: 149).

Tenemos un gran problema al hablar de *posmodernismo* porque requiere tres requisitos previos: primero, saber qué es el modernismo, del cual aquél supuestamente traería causa, segundo, precisar a qué posmodernismo geográfico o cultural hacemos referencia. Tercero, la relación entre posmodernismo y posmodernidad. El primer problema no es asunto nuestro en este momento, aunque es obligatorio al menos citar su existencia. El segundo es fácil, ya que se nos pide un ámbito geográfico y cultural concreto: literatura en prosa norteamericana posterior a los maestros del posmodernismo. Respecto al tercero, en principio, sin perjuicio de deslindar más abajo el concepto, podríamos dar por buena la sintética definición del Sloterdijk de *En el mismo barco*: "la postmodernidad es la época *después de Dios*, y después de los imperios clásicos y de todas sus sucursales locales" (1993: 67): dicho en otro términos: la época en que vivimos desde más o menos los años sesenta del pasado siglo, o más bien la *marca cultural* de la misma. Esta difusa contemporaneidad acoge una especie amplia de *estilo* o estética, que se llamaría posmodernismo. Habría, según Cristina Garrigós, dos corrientes enfrentadas: "una, que considera el postmodernismo como un movimiento que viene a representar una ruptura con el modernismo, posición que defiende por ejemplo Ihab Hassan (1982), y otra, que considera al postmodernismo como continuación de la estética modernista, idea que apoya Raymond Federman (1975). Para Barth, en cambio, el postmodernismo debería superar estas cuestiones" (Garrigós 2000: 23)¹. Es difícil aquilatar ese problema, pero, sobre todo, es bastante intrascendente. Lo importante es que el posmodernismo *eppur si move* y, más allá de sus orígenes, es pertinente establecer cuales sean sus notas, para saber cuándo han sido superadas –en el caso que la "narrativa de la imagen" o la "Next Generation" sean una superación, y no una

1. El novelista y crítico español Andrés Ibáñez, en un excelente artículo que citaremos bastante ("Por una literatura simbiótica", *Letra Internacional*, nº 74, 2002, pp. 23ss), se coloca en la posición de Federman.

vuelta de tuerca–, o cómo hacerlo.

Respecto a la lista de caracteres, completando la definición expuesta por Terry Eagleton en *The Illusions of Postmodernism* (1996: 13), que se queda bastante corta, podemos establecer, como hipótesis de trabajo, estas notas caracterizadoras, en las que aparecerán matices de la posmodernidad como sociología y del posmodernismo como estilo cultural: 1°. La literatura posmodernista plantea un debate sobre la realidad (Lyon 2000: 16), concluyendo en una crítica general sobre sus sistemas y códigos (Ibáñez 2002: 23). 2°. El talante posmoderno presenta tendencias nihilistas (Lyon). 3°. Supone el desmoronamiento de las jerarquías del gusto y la opinión, la decanonización (Hassan 1987; Jameson 1991: 2), la abolición de la categoría kantiana de lo sublime (Maillard 1998: 47); y neopopulismo (Jencks 1982), eclecticismo del gusto, rebajamiento de la exigencia artística y pasión por lo *light*, fácil de consumir y abierto a las expectativas de cualquier clase de público (Mainer 1992), hincapié en lo local más que en lo universal (Lyon 2000: 26). 4°. Para algunos, representa el nacimiento de una sociedad civil opuesta a las ideas de homogeneización cultural y política, "haciendo hincapié en términos de diversidad, variedad y riqueza de discursos locales y populares, códigos y prácticas que resisten y se repiten sistemática y ordenadamente" (Featherstone 1990). No es este el momento de refutar tan refutables ideas; desde luego, su defensa es lógica y vital para un posmoderno puro. 5°. Final del logocentrismo (Derrida), desaparición de los valores de verdad del discurso después del "giro lingüístico" posterior a Heidegger y Wittgenstein (Acero 1982). 6°. "Incredulidad ante las metanarraciones" (Lyotard, *La condición posmoderna*) o grandes relatos que, según Habermas, intentaban alcanzar una comprensión global del mundo, en todos sus aspectos, desde Hegel (Habermas, *Sobre Nietzsche y otros ensayos*). 7°. Su estilo literario primordial es el *collage* (Lyon 2000: 38), y su modelo formal el caos (Manzor Cotas 1996). 8°. Discontinuidad, ruptura del discurso lineal, a través de la recuperación y uso extremo del fragmento como elemento estructural, incluso de las obras más ambiciosas, aunque para Jameson el fragmentarismo posmoderno se distingue del anterior (Novalis, Schlegel), en que no busca ser una cosmovisión ni se plantea siquiera la idea de totalidad. Los fragmentos, según esta tesis, no serían partes, sino mónadas sin interrelación. 9°. Abandono de las teorías seculares sobre el autor, la originalidad y el concepto del "derecho del autor" sobre la obra, con tres consecuencias: posibilidad del plagio intertextual, introducción de la interpretación libérrima

de la obra, y combate contra la idea de propiedad intelectual: surgen la deconstrucción y los movimientos norteamericanos de "apropiaciónismo". En nuestra literatura, la relación entre géneros pasa desde las categorías totalmente apartadas (generaciones de 1940 y 1950), la de los novísimos, donde los autores comienzan a trabajar *ambas* categorías, prosa y verso, y la de los 80-90, donde comienza a trabajarse *sin distinción*, a partir de las influencias de la literatura norteamericana y de Borges, con textos que incorporan lo intergenérico. 10°. Gusto por lo híbrido, lo mestizo, la escritura entre géneros, la narración a medias entre la narración y la ficción. 11°. Metaficción, metarrelato, metateatralidad, metapoésía, metahistoria, metautoría. Llamo meta/autoría a la frecuente aparición del propio autor como personaje del libro (algo ya presente en los estertores del modernismo, como en la *Niebla* de Unamuno), realizada ya callada (Neuman, *La vida en las ventanas*), ya declaradamente (Auster, *La ciudad de cristal*; Javier Cercas, *El vientre de la ballena*; Gutiérrez Solís, *Spin Off*). La autorreflexividad, que para Ibáñez es su característica principal, es una nota predominante también en las demás ramas del saber. 12°. Autoconciencia de la narración: los libros se vuelven conscientes de sí mismos y se tratan como estructuras autogenerativas, autoparódicas, especulares y reflexivas. En la historia se cuenta su escritura, se reflexiona en el principio sobre el acto de comenzar 2. y se acaba el libro sentenciando su conclusión. 13°. Trasgresión, ironía, gusto paródico, irrisión. "En la posmodernidad se ha producido un desplazamiento desde el ámbito de lo necesario (lo real) al ámbito de lo posible (el juego)", según Maillard (1998: 136). Esta debe ser la razón por la que un autor como Lewis Carroll ha podido convertirse en lugar común para entresacar citas literarias, científicas e incluso filosóficas. 14°. Globalización económica (Lyon 2000: 98, Jameson 3, transformación de la cultura en un producto más, sujeto a las exigencias del mercado (Jameson 1991: xxi), 10). 15°. Cambio cualitativo en la posición de los consumidores: para Bauman, el consumo es el eje en torno al cual gira la existencia actual en el mundo 4, lo que acaba implicando que "aesthetic production today has become integrated into commodity production generally" (Jameson 1991: 4; también Vattimo 1998). 16°. Absoluta ausencia de parámetros éticos o morales: todo vale. 17°. Feminismo (Linda Nicholson). 18°.

Presentificación del pasado, pastiche histórico, ruptura de la historicidad, reciclado de géneros y estilos, anacronismo, "recuperación del pasado y juego –citacional y parodiante– de las rememoraciones críticas y de la mezcla de tradiciones" (Richard 1987: 307) (pero para Sánchez Robayna (1985: 155),

2. Este es el principio de la novela *Mantra*, de Rodrigo Fresán: "Mantra decía que cualquier historia (...) sólo podía estar bien contada si comenzaba con el principio de todas las cosas, con el big bang de la cuestión, con ese *Había una vez...* original que nos incluye a todos" (Mondadori, Barcelona, 2001, p. 18).

3. "Lo que quizás habría que añadir ahora (...) es que postmodernidad y globalización son una misma cosa. Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la postmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación"; F. Jameson, en "Postmodernidad y globalización. Entrevista a Frederic Jameson"; *Archipiélago*, nº 63, noviembre 2004, p. 106.

4. Confróntese, en extenso, Zygmunt Bauman, "Culture as consumer co-operative", *Postmodernity and its discontents*; New York University Press, N. Y. 1997, pp. 127-140.

esa actitud se corresponde con todas las épocas artísticas, que a la vez avanzan y rescatan). Frente a la actitud moderna, para la cual “el relato histórico ha constituido su principal modo narrativo” (Godich 1998: 293), lo posmoderno es ahistórico, sustentado en el instante, e incapaz de ver el pasado como “una ordenada colección de acontecimientos, una sucesión de causas y efectos” (López Rodríguez 1998: 193). Quizá en esa falta de conciencia histórica hubiera que tener en cuenta el dato de que el posmodernismo es un movimiento genuinamente norteamericano y que esta nación, como ha apuntado Czeslaw Milosz, tiene una incapacidad psicológica absoluta para captar la dimensión histórica de los hechos, debido a sus apenas doscientos treinta años de existencia. 19°. En conexión con lo anterior, “a consequent weakening of historicity, both in our relationship to public History and in the new forms of our private temporality” (Jameson 1991: 6). 20. Nueva superficialidad, en todos los sentidos: tendencias culturales huecas (Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*) arte superficial (Tom Wolfe, *La palabra pintada*), falta de profundidad literaria (José Ángel Valente, *Las palabras de la tribu*), pensamiento débil (Perry Anderson, Vattimo 1996: 47-64), “a whole new culture of the image or the simulacrum”, Jameson 1991: 6), dentro de un extendido cansancio de estilos “puros” y del conocimiento del medio: el principio de ininteligibilidad provoca que podamos “descansar no en nuestra ignorancia, pero sí a pesar de nuestra ignorancia” (Maillard 1998: 31). 21°. Gusto por la falsificación, la traducción falsaria o infiel (el fraile Vella de *El archivo de Egipto* de Sciascia, el Hermes Manara de Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*, el Pierre Menard de Borges) y la idea de conspiración, que es la falsificación manipuladora llevada a la política, omnipresente sobre todo en el cine estadounidense desde los años noventa (Ibáñez; Ricardo Piglia, *Formas breves, Crítica y ficción*). 23°. El estilo posmoderno se preocupa más por el espacio que por el tiempo, como consecuencia de que el tiempo es desde Bergson una coordenada subjetiva, mientras que el espacio es más social, más relativo a la realidad simultánea y plural del mundo (Ibáñez). Esto se muestra casi más en el arte contemporáneo que en la literatura. 24°. Indiferencia ideológica: frente a las últimas ideologías, que criticaban las anteriores, “en la postmodernidad se daría la indiferencia y el juego: es decir una situación en la que se abandona la idea de la búsqueda de un valor auténtico y universal. No se trata de una indiferencia de tipo psicológico donde todo le da igual al sujeto, son de una situación en la que es imposible escoger una ideología frente a otra” (Jon Kortázar 2003: 81-82). 25°. Constructivismo: “Se hacen construcciones

que se reflejan como reflexiones, y que se expresan como construcciones y no como mimesis. La reacción posmoderna al realismo es bien conocida, y de hecho, a veces se define la postmodernidad como una reacción al realismo” (Kortázar 2003: 87). 26°. Americanización: “la modernidad, el mundo racional que se fundó en el siglo XVIII, fue una construcción europea, pero la posmodernidad es un fruto especialmente norteamericano. En la modernidad predominaba la razón universal, pero la posmodernidad, acabado el mundo bipolar, globalizados los mercados, es el reino del multiculturalismo. Y, precisamente, los norteamericanos encarnan a los grandes gestores y amantes de la mezcla de estilos, del kitsch, del zapping” (Verdú 2004: 35). 27°. Descontextualización argumentativa. Los escritores –sobre todo ensayistas– posmodernos utilizan una técnica expositiva que me parece de un peligro notable: extrapolar párrafos enteros de otros libros sobre materias distintas a la del ensayo “huésped”, para variar completamente su sentido, sustituyendo una palabra o su contexto, y dotando a este irregular proceder del rango de argumento. Se diferencia del *collage* en que no se busca el sinsentido, sino aportar el sentido *a quo* al texto adoptivo. Pongo varios ejemplos: el propio Jameson, que en *Postmodernism* utiliza los esquemas categoriales de la esquizofrenia en Lacan para entender la construcción literaria posmoderna (1991: 26-27); la crítica de arte Rosalind Krauss y el filósofo García Calvo, que para hacer la exposición de las tendencias de la escultura actual y el análisis fenoménico del tiempo, respectivamente, acuden al desarrollo de un campo matemático; o Harold Bloom, quien en *Cábala y crítica* (1979), saca de contexto textos de Peirce y de Nietzsche, sustituyendo en los de este último la palabra “ideal” por la palabra “poema” (p. 113), y creyendo que con eso contribuye de algún modo a elucidar la cuestión poética.

Para el profesor alemán Peter Zima 5, lo definitivo es que las características anteriores, de las cuales él señala bastantes, están dirigidas a la *indiferencia*, y este es el hecho diferencial respecto a sus apariciones modernas, románticas e incluso, según casos, renacentistas. Jameson se muestra reacio a considerar la posibilidad de conceptualizar la posmodernidad (si la tomamos como fenómeno histórico consistente en la pauta cultural dominante del capitalismo tardío, pero así es como la considera él, y nosotros en parte) “en términos de juicios morales o moralizantes”, puesto que según su criterio estaríamos ante un error categorial, al intentar criticar algo que nos rodea y nos supera. Ahí difiero; creo que no sólo es posible criticar la posmodernidad como pauta cultural (y el posmodernismo como

5. Las obras de Zima son capitales para entender, siquiera por pasiva, la auténtica revolución que se ha producido en la teoría literaria actual, sobre todo en sus relaciones con el poder político y económico; cf. Peter V. Zima, *Deconstruction and Critical Theory*; Continuum, London, 2002; *The Philosophy of Modern Literary Theory*; Athlone Press, New Jersey, 1999; *Pour une sociologie du texte littéraire*; L’Harmattan, París, 2000.

su traducción estilística dentro de las artes), sino, seguramente, necesario, aunque más dentro de la ética que de la moral, concepto que suscita en mí cierta alergia y muchas susceptibilidades en amplios grupos de la población. El arte no debe tener moral, pero sí ética: no en el sentido de que sus contenidos vayan dirigidos a la reforma de la sociedad (que *pueden*, si quieren; pero no es esencial al arte ni lo define), sino ética en el sentido de un respeto por la propia idea de arte, o si se prefiere, debido a la actual imposibilidad de deslindar qué sea arte, del respeto a la obra de arte, en cuanto intención artística, en cuanto propósito duradero, en cuanto búsqueda, en fin, de algo superior en el hombre, sea inmanente o trascendente. La cuestión es que si consideramos que cualquiera *no* puede ser artista y que no siempre el artista logra los fines artísticos que se propone, es claro que lograr esa obra de arte ha de ser el resultado del más grande esfuerzo del hombre más capacitado por su talento –natural o desarrollado–, y por eso mismo, *valioso*. En estas condiciones (pero son las nuestras), la ética artística consiste en no desviarse de ese rígido y exigente camino.

Para terminar con esta introducción teórica, acordaremos que es clara en ella la importancia del prefijo “post” en la palabra post o posmodernismo ⁶. Es cierto que, como señala Linda Hutcheon (1988: 125):

discussions on postmodernism these days do seem more prone than most to confusing self-contradictions, perhaps because of the paradoxical nature of the subject itself. Charles Newman, for instance, in his provocative book *The Post-Modern Aura* (1985), begins by defining postmodern art as la ‘commentary on the aesthetic history of whatever genre it adopts’ (...) However, when postulating an American version of postmodernism, he abandons this metafictional intertextual definition to call American literature a ‘literature without *primary* influences’, ‘a literature which lacks a known parenthood’, suffering from the ‘anxiety of *non*-influence.

Hutcheon estudia autores como Doctorow, Morrison, Barth o Pynchon para refutar estas débiles tesis, ya que como observa, es contradictoria esta afirmación con la posterior del propio Newman por la cual la literatura norteamericana es resolutivamente paródica y pone “distancia entre sus antecedentes literarios” de modo irónico. Pero, como dice la propia Hutcheon (1988: 125), si hablamos de postmodernismo, “there is always a paradox at the heart of that ‘post’: irony does indeed mark the difference from the past, but the intertextual echoing simultaneously works to affirm –textually and

6. Tensión que no tiene nada de residual o secundaria: “but there is more than mere tautology to the relation between modernism and postmodernism if we can construct an argument about how the posterior phenomenon emerges from its predecessor—about, in other words, historical *consequentiality*”; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*; Routledge, New York, 2001, p. 5.

hermeneutically- the connection with the past". Por lo demás, la huida del pasado referencial también depende de ciertos condicionantes culturales. Así, del mismo modo que otro ejemplo prototípico de la posmodernidad europea, Yasmina Reza, el novelista Michael Chabon no puede (ni quiere) renunciar a su herencia cultural judía, retomando sus antecedentes no de modo paródico, ni irónico, sino desde el más explícito y solemne de los homenajes. No es casual, desde luego, que el primer capítulo de *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay* se titule "El artista de la fuga", recordando el relato de Kafka "Un artista del hambre", ni que uno de los personajes que dibujan los protagonistas se llame *El Golem*.

II. ACERCAMIENTO A PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS INTRÍNSECOS

Por mi parte creo que, situando el concepto en el estrecho marco de la narrativa norteamericana de las últimas décadas, el posmodernismo no es otra cosa que *la sustitución contemporánea del nihilismo semántico moderno por el nihilismo técnico*. Pero antes de ver cómo se ha hecho esto, habría que explorar la causa. Según Italo Calvino (1995: 189),

En la forma en que la cultura actual ve el mundo, existe una tendencia que aflora contemporáneamente por varios lados: el mundo, en sus distintos aspectos, se ve como *discreto* y no como continuo. Empleo el término "discreto" en su sentido matemático: cantidad "discreta" es la que se compone de partes separadas.

La pérdida de la *Weltanschauung* o visión global, la caducidad del "gran relato" explicador del mundo, es una de las bases de la posmodernidad. Los escritores y pensadores posmodernos recogen la antiquísima técnica del fragmento, no por elección, sino por resignación. Se comienza a tener la imagen de que el mundo es demasiado complicado, variado e inabarcable para percibirse sincrónica y simultáneamente, de un solo *vistazo* literario o reflexivo. La percepción de la totalidad sólo puede hacerse de un modo fragmentario, y los esquemas literarios comienzan a incardinarse desde esta nueva concepción global. Otro factor de cambio es la muerte de la verdad absoluta e individualista del siglo XIX y su sustitución por un pensamiento laico, desencantado, relativizado desde frentes científicos y filosóficos, desconfiado acerca de lo que le rodea y plenamente englobado en un sentido amplio de

eso que se ha llamado después "la ética de la sospecha". El logocentrismo, como dice Lyon, deja su lugar a la pluralidad de discursos, sobre todo audiovisuales. Los progresivos medios de comunicación / manipulación de masas agravan estos elementos y comienzan a triturar la conciencia, ya de por sí bastante perdida, del individuo, que perplejo e incómodo ante el mundo que le rodea, comienza a confundirlo con su representación. El escritor J. G. Ballard (1985: 5) lo ha visto de este modo:

in the past we have always assumed that the external world around us has represented reality, however confusing or uncertain, and that the inner world of our minds, its dreams, hopes, ambitions, represented the realm of fantasy and the imagination. These roles... it seems to me, have been reversed.

Ballard, cuya literatura está aún por colocar en el lugar de honor que merece, y que antecede a veces en lustros o décadas en invenciones técnicas a supuestos descubridores, está en un término intermedio, entre la generación modernista y la posmoderna, en el que también están instalados Kosinski 7 o Philip K. Dick 8: todos centran su obra precisamente en esa brecha que abre la percepción suspicaz sobre el entorno; en realidad, esta desconfianza en la realidad es uno de los mitos intelectuales de los dos últimos siglos. Es una de las consecuencias del nihilismo, y una de sus categorías es las dudas acerca de la verdad. Para Paul Auster, "la realidad no existe", y para el Alejandro Rossi del *Manual del distraído* "la realidad mantiene todavía una aire de familia, pero ya no es precisamente el rostro que conocíamos". Un escritor clave en el entorno que tratamos, John Barth, mantenía que: "la realidad es un bonito lugar para ir de visita, pero uno no desearía vivir allí, y la literatura nunca lo ha hecho por mucho tiempo". Toda esta teoría, que lleva siglo y medio siendo el eje del discurso, ha pasado ahora a *conformar* ese discurso, a impregnar de nihilismo la arquitectura del texto literario. Observemos este párrafo de Mark Leyner *My Cousin, My Gastroenterologist*:

he picks a copy of das plumpe denken new england's most disreputable german-language newsmagazine blast in egg cream factory kills philatelist he turns the page radioactive glow-in-the-dark-semen found in canada he turns the page modern-day hottentots carry young in resealable sandwich bags he turns the page wayne newton calls mother's womb single-occupancy garden of eden morgan fairchild calls sally struthers loni anderson.

7. "Kosinski se sitúa en un estadio intermedio entre ambas corrientes narrativas de tal modo que comparte ciertas técnicas con la novela modernista y una visión cosmogónica coherente con los mundos caóticos ofrecidos por la última hornada de novelistas norteamericanos"; Ana Antón-Pacheco Bravo, "Entre la tradición y la vanguardia: el universo de ficción de Jerzy Kosinski", en VV.AA., *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*; Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, [pp.217-224] p. 219.

8. En este caso, estamos ante una versión tardomoderna del *esse est percipi* de Berkeley: "Dick quiere poner de manifiesto que los límites entre lo normal y anormal, entre la alucinación y el estado de conciencia, son muy difusos. (...) El problema no está en las teorías, sino en la percepción"; José Luis Molinuevo, *Humanismo y nuevas tecnologías*; Alianza, Madrid, 2004, p. 78.

Lo escrito recrea la impresión de pasar las páginas de la revista, del mismo modo que los versos del poema "China" de Bob Perelman, estudiado por Jameson, responden a un libro de fotografías que se encontró el poeta por la calle, siendo "the sentences of the poem in question are then Perelman's own captions to those pictures" (1991: 30); podemos relacionar esto con lo que tenía el *cut-up* de Burroughs de *pegado y corte*. En todos estos casos la sucesividad escrituraria da la falsa impresión de que existe continuidad en la mente del escritor, cuando no hay tal cosa. Si unimos a estos procedimientos, cada vez más frecuentes, la irreductible tendencia sintética de los SMS y palabras y *emoticones* utilizadas en Internet, parece muy posible que cualquier tipo de actividad literaria pronto supondrá la abolición categorial de lo que hoy se determina "paratexto" (conjunto de signos escritos y visuales que suele acompañar a un texto escrito; como la imagen de la portada, la solapa, la entradilla, etcétera; todos ellos pueden aportar sentido al texto central o completarlo), por ser ya indistinguible del texto mismo. Jonathan Franzen, Eggers y otros narradores jóvenes incluyen ya diversos documentos gráficos insertados en el texto, Mark Z. Danielewski en *House of Leaves* (2000) dinamita la página literaria rompiendo su continuidad, y la última novela de David Eggers, *Ahora sabréis lo que es correr*, prescinde de la imagen de portada, comenzando la narración en la portada misma. Ya no hay paratexto: las primeras frases dan ya esa *imagen de marca* buscada por la editorial y el autor. Todo esto da un poco una sensación de agotamiento *constructivo* que nos suena familiar: nos recuerda al agotamiento semántico, existencial, nihilista, de los últimos coletazos de la literatura moderna: Beckett, Kafka, Musil, Unamuno, Papini y un largo etcétera. El estilo de George Saunders ha sido así descrito por Jordi Costa: "estilo fracturado, en el que a veces las frases se mutan en interrogaciones inválidas". Egolf satura sus interjecciones y sistemas de referencias hasta volverse ocasionalmente críptico. Obsérvese esta frase de Foster Wallace (1999: 109):

whose costly full-body Joysuit with four extensions for human appendages rapidly gave way (2014) to the now familiar five-extension "Polierotic Joysuit" and the first generation of three-dimensional Virtual Female DXF Meshes (KEY at JOYSUIT, POLIEROTIC; at TELEDIDDLER; at MESH, DXF; at MODELING NAUGHTY; secondary KEY at Historical Notes for DESIGN, COMPUTER ASSISTED; for FEMALE, VIRTUAL)

Los extremos se mueven entre el no-signo (lenguaje entrecortado y montado a lo Burroughs) y la no-significación (la oscuridad sísmica de DeLillo⁹), esto es, la disposición *lógica* de una frase

9. DeLillo, en una entrevista con Anthony DeCurtis, asociaba a la dificultad de la percepción de la verdad en la era de la sociedad de la información su propia dificultad creativa: "I've always liked being relatively obscure (...) I feel that's where I belong, that's where my work belongs"; cf. "Social and cultural Views of the Great Sixties in DeLillo's *Underworld: The Subversive Reality*", en Pilar Martín Madrazo (coor.), *Visiones contemporáneas de la cultura y la literatura norteamericana en los sesenta*; Universidad de Sevilla, 2002, pp. 185-194.

que no quiere decir absolutamente nada, o no es su significado lo que interesa, sino sólo la disposición. Varios de los textos de Mark Danielewski en *House of leaves* (2000: 633) ni siquiera pueden leerse porque están al revés, o superpuestos con otros, o tachados; otras veces su disposición recuerda a las de Leyner:

John day embalmed windows yore trespasses rectopathic
elephants place de la concorde karmic opaque Cimmerian
a person's entity x-ray euphony Quisling ohms
paralipomena stones hammers
sea prolix tide norths spoons eels
pompidou hints sour dolorously in
red lines ostracized virgin

Como vemos, una literatura de este tipo no está al servicio del significado, sino del *efecto*. Estudioso de las relaciones del cine con la literatura, Danielewski intenta llegar (como el Kubrick de *2001*) directamente al inconsciente del lector, utilizando recursos visuales, relacionados con los *mass-media*, lo que significa, además de un intento de evolucionar los recursos literarios, la denuncia de la situación crítica de los mismos en una civilización audiovisual. Luego volveremos a este tema.

III. ESQUEMA DE LA NARRATIVA ESTADOUNIDENSE ÚLTIMA

La narrativa estadounidense más joven sigue envuelta, como no podía ser menos, en la tensión edípica de cómo liberarse de la *anxiety of influence* (Bloom) respecto de sus padres posmodernos (Barth, Pynchon, DeLillo), sin perder de vista dos de sus referentes claves: el mercado y la omnipresencia de los medios de comunicación de masas. Respecto al primer factor, se reproducen los problemas con que se encontraron los primeros maestros: abandonados los esquemas del último modernismo, una vez que la literatura había llegado a la asfixia formalista y autorreferencial, una vez que se veía poseída por una incontrolable “yearning for the return of the referent” (Brooks 1983: 74), se encontró con la paradoja que el referente... ya no estaba. La idea de realidad de la cual nacían todas las teorías y prácticas modernistas sobre el realismo había sido machacada por los descubrimientos de Freud, los descubrimientos científicos de Planck, Prigogine y Einstein y por el relativismo terminal de la filosofía.

Cabe dudar si la posmodernidad se impone, en estas condiciones, por decisión de los autores o por pura inercia, al no tener otro territorio donde operar que la misma idea de operación literaria. También Darío Villanueva (2004: 79) dice que las características de la posmodernidad “pueden todavía favorecer” una concepción formalista de la literatura frente a una más “genetista” o tendente a la mimesis entendida como relación indispensable con un modelo concreto de realidad, que se refleja desde la obra. El hecho es que, sin plantearse demasiado estas cuestiones, parece que los más jóvenes narradores norteamericanos se han lanzado a operar entre las ruinas de esta devastación con la más irresponsable de las alegrías, aunque según el lúcido Ballard (1996: 92-93), es precisamente esa ingenua despreocupación el signo –sociológico y literario– posterior al modernismo:

On the contrary, it seems to me that the Modern movement belongs to the nineteenth century [...] In no way does the modern movement have any bearing on the facts of the twentieth century [...] it's elements are introspection, pessimism and sophistication. Yet if anything befits the twentieth century it is optimism, the iconography of mass merchandizing, and naivety.

De este modo, los hijos de la posmodernidad navegan a sus anchas el proceloso mar de la edición, utilizando a veces materiales propios del best-seller, como Jonathan Franzen (dos ejemplos europeos del mismo caso serían H. Mankell y Luis Manuel Ruiz), y siguen de cerca las evoluciones de la tecnología, así como las influencias de la misma en las relaciones interpersonales o en la creación de literatura (David Foster Wallace; en España, su discípulo y traductor Javier Calvo, el relatista Eloy Fernández Porta y el novelista Germán Sierra). El resultado de esta mezcolanza, a la que habría que unir el conglomerado a-ideológico y técnico propio de los estertores del posmodernismo, es un estilo rápido, ágil, no pocas veces insustancial y quebradizo, pero que tiene el encanto de la fresca, de la amplitud de miras cultural y de un sano sentido del humor¹⁰, volcado siempre en delatar las contradicciones de la propia sociedad que genera tal paroxismo.

Trazar un mapa es complicado, ya que las etiquetas críticas que se han propuesto son varias. Mientras que en España, por obra de la editorial Mondadori, las conocemos como Next-Generation, David Foster Wallace ha propuesto etiquetas como “narrativa de la imagen”, o, últimamente, “late-model literature”, esta última para referirse a la tendencia representada por Susan Daitch. Eloy

10. Más de un lector habrá pensado de la monumental *La broma infinita*, de David Foster Wallace, lo que el propio autor incluía en la novela como una metaironía disfrazada de cine experimental: “la duración total de *La broma* era exactamente hasta que se fuera de la sala el último espectador de piernas cruzadas harto de contemplar su propia imagen inmensa y de proyectada, de sí mismo como espectador de arte y ensayo presa de un especial sentimiento de mala leche, de estafa e indignación”(op. cit., p. 453)

Fernández Porta justifica esta rúbrica por cuanto es históricamente significativa. A su juicio hay dos lugares comunes en la última literatura corta: “el primero, la convicción según la cual, a diferencia de la mayor parte de las literaturas europeas, la narrativa breve norteamericana pasa intocada o no pasa por el proceso de las vanguardias históricas”, en una suerte de retraso histórico denunciado ya en los años 60; el segundo,

la discusión del modelo de *relato sentimental sobre los problemas de la clase media* que en esa misma época encarnan revista como *New Yorker* o *Story*. La concordancia de estas dos ideas –el relato como forma *atrasada* y la temática de la clase media como preocupación prioritaria– resultarán determinantes en la configuración de una serie de modelos y propuestas que configuran el posmodernismo norteamericano (Fernández Porta 2004: 15-16)

Para Juan Francisco Ferré (2004: 30), el nombre que reciben la generación compuesta, entre otros, por Thomas Pynchon, Robert Coover, Don DeLillo, David Foster Wallace, Kathy Acker o William T. Vollmann (y aquí representada sólo por el antes citado Eloy Fernández Porta) es la que llama *Avant-Pop*,

viniendo *Avant* a significar la necesidad de la innovación e incluso la experimentación con la forma (no hay nuevos contenidos sin la aparición de nuevas formas), y viniendo *Pop* no a sacralizar únicamente su vinculación estética con ninguna cultura actual del consumo y la mercancía sino a destacar simplemente que la creación del escritor no se concentra ya en la descripción de mundos privados o exclusivos, más bien apartados del mundo de referencias del lector, sino que parte de ese mundo de referencias conocidas (la cultura así llamada “de masas”), se lo apropia con preferencia para llegar a convertirlo en extraño o irreconocible.

IV. LÍNEAS DE DESARROLLO NARRATIVO

Hay diversos tratamientos técnicos. Uno de ellos, muy practicado por John Barth y que siguen en algunos párrafos o relatos los jóvenes, es la técnica magnetofónica, que tiene por objeto el desarrollo del tono conversacional. Franzen lo utiliza en la transcripción de conversaciones grabadas por la policía en *Ciudad veintisiete*; David Foster Wallace en *Brief Interviews with Hideous Men* (1999: 14) y también está en el cosmos estructural de *House of Leaves*, de Danielewski. También está la línea decodificadora, que supone la alteración de géneros de discurso para contar historias, utilizando elementos en principio lejanos a la literatura, pero tangenciales a la misma. El origen no está ni en Pynchon ni en DeLillo, sino en un autor asombroso, el citado J. G. Ballard. Dentro de esta línea decodificadora, Ballard tiene un relato que es el índice de una biografía. Por las escuetas entradas de ese índice se deduce, perfectamente y sin fisuras, el retrato *completo* de la persona biografiada. Foster Wallace copia el mecanismo para hacer un relato, “*Rotulus praeteritus*”, con una entrada de

hiperdiccionario, a partir de las diversas definiciones de la palabra “rollo” en un futuro cercano; en nuestra lengua, Rodrigo Fresán desarrolla en *Historias argentinas* (1993) un relato excepcional sobre un músico estrambótico, a partir de los créditos interiores de un LP. Como vemos, las utilizaciones de estos procedimientos no suponen un distanciamiento de los antecedentes literarios, y no dejan, por tanto, de ser posmodernas.

Y hay otra técnica narrativa muy interesante, que denomino línea de fragmentación estanca. Me parece la aportación clave para distinguir la narrativa de Foster Wallace del posmodernismo. Se trata de textos que se integran en un “ciclo”, pero sin pertenecer a un “sistema” o campo narrativo, sino a una mera disposición secuencial, por voluntad del autor. Aunque no se evita la autoreferencialidad (a la cual, además, se trata con ironía, no sólo por la remisión a notas a pie de página, sino por el mismo tratamiento parodiador de Foster), el procedimiento es nuevo. Lo fragmentario aquí no es la frase ni el párrafo, al modo del *cut-up* de Burroughs, sino la disposición de los cuentos. Foster utiliza el procedimiento en *Entrevistas breves con hombres repulsivos*. De este modo se esquivan las tentaciones tardomodernas y tan recurrentes en el posmodernismo del *mise en abîme* y la estructura circular.

V. NARRADOR E IDENTIDAD

Si estudiamos el tema del sujeto en estos narradores, hemos de decir que permanece en ellos la constante de la disolución posmoderna del yo. Como venía a decir Zygmunt Bauman (1997: 89), la identidad duradera y bien amarrada ya no constituye un activo; cada vez más y de un modo cada vez más evidente, se convierte en un pasivo, cuyo objetivo no es fijarse inamovible, sino lo contrario 11: esto frustra *por fin* la tensión individualizadora y solipsista que la narrativa había sostenido desde Defoe hasta mediados del siglo XX 12: puede que Joyce, Musil o Beckett describieran la desaparición del sujeto, después de sus primeras apariciones en el Romanticismo alemán (Schlegel, Novalis), pero es claro que sólo los autores posmodernistas escriben *como* sujetos desestructurados, en textos desestructurados. Como es natural, esto debe tener repercusión también en el tratamiento de la división de géneros. Para Linda Hutcheon (1988: 60)13., la categoría psicológica del autor abre caminos intermedios, de modo que pueden presentarse las ficciones como biografías (el *Kepler* de Theodore

11. Según agudo juicio de Enrique García Díez, “si para la novela existencialista la falta de identidad significaba la angustia de encontrarse en un mundo absurdo, para el narrador de la novela postmodernista la identidad no es más que una cuestión literaria: el saberse inmerso en el bucle narrativo de la tradición donde la idea de originalidad personal es un sueño de fantasiosos”; “La modalidad digresiva en la novela actual”, en VV.AA., *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*; Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, [pp. 231-242] p. 235.

12. Debido a que “la historia de la ficción desde Defoe hasta nuestros días ha sido una marcha imparable hacia esa interiorización o hacia un individualismo cada vez más radicales”; Manuel Villar Raso, “Reflexiones sobre la violencia”, en José Antonio Gurpegui (ed.), *Amor, Odio y Violencia en la Literatura Norteamericana*; Alcalá de Henares, 1994, p. 324.

13. Antes, había escrito que “the perceiving subject is no longer assumed to a coherent, meaning-generating entity. Narrators in fiction become either disconcertingly multiple and hard to locate (as in D. M. Thomas’s *The White Hotel*) or resolutely provisional and limited –often undermining their own seeming omniscience (as in Salman Rushdie’s *Midnight’s Children*). In Russell’s terms, with postmodernism we start to encounter and are challenged by ‘an art of shifting perspective, of double self-consciousness, of local and extended meaning’” (Hutcheon 1988: 11).

Banville), como autobiografías (*Running in the Family*, de Ondaatje), o como disquisiciones históricas (*Shame*, de Salman Rushdie); hasta el ensayo teórico, como indica Hutcheon a partir de la *Cámara Lúcida* (1981) de Barthes, se contamina de la memoria proustiana. Estos terrenos intermedios quedan claros en nombres de esta última hornada de narradores, como James Gunn, autor de *El coleccionista de juguetes* (Mondadori, 2001). Para Gunn, el protagonista de su novela, que se llama como él, no debe ser confundido con su persona, o al menos no del todo, aunque el hermano del personaje esté inspirado en su propio hermano y el compañero de habitación tenga el mismo nombre que el chico con el que compartió piso mientras la escribía. “Hay muchas diferencias. Para ser sinceros, la idea me entusiasma. La línea que separa la ficción de la mentira es muy fina”¹⁴. Es obvio que la última literatura de Javier Cercas, sobre todo *Soldados de Salamina* (2001) y *La velocidad de la luz* (2005) tienen grandes puntos de contacto con esta forma de entender la construcción del personaje principal de la novela.

Otra constante es el modo en que los personajes se ven a sí mismos, y dialogan con su conciencia en la ficción. El protagonista de la novela de David Eggers, *Ahora veréis lo que es correr* (2003), Will Chmielewski, es un polaco con dificultades para mantener la concentración. Tiene diálogos imaginarios con las personas con las que se cruza, a las que ve como en una película, sobre la que puede volver y corregir. Estos diálogos se representan abriendo comillas francesas, y a veces se intercalan con los otros, reproduciendo dos discursos: uno, el que el personaje quiere tener con la persona (por lo general, mucho más duro y directo; algo que recuerda las asociaciones libres de Ally McBeal en su conocida serie televisiva), y otro discurso, mucho más matizado y social, que es el que tiene realmente con los demás personajes. En la novela de Tristan Egolf *La chica y el violín* (2002), los diálogos con el yo del personaje central interior se muestran en cursiva, y en este caso la violencia verbal es hacia el propio Charlie, del todo justificada, por cierto (2004: 95ss). Hay que decir que este procedimiento es *exactamente* el mismo que el de Jay McInerney en *Luces de neón*: “Odias a Tad Allagash. A casa. Todavía estás a tiempo. Quédate. Ataca. Tu interior es una república de voces” (1997: 17). En una fecha de nacimiento intermedia, Franzen utiliza el mismo procedimiento en *The Twenty Seventh City* para las voces interiores de la jefa de policía Jammu (1988: 507-509).

14. Cf. entrevista en www.thenextgeneration.org.

VI. MOVILIDAD/INMOVILIDAD

Como contradiciendo la inmovilidad posmoderna, la mayoría de estos escritores sitúa sus obras en países distintos de los Estados Unidos, algunos de ellos exóticos. Así, Jamaica Kinkaid, nacida en 1949, obtuvo un gran éxito con *Annie John* (1985), sobre la infancia y juventud de una niña en las Indias Occidentales; Eggers localiza su acción en Senegal y el propio título de su libro, *You shall know our velocity* (2003), hace referencia a la dislocación espacial. Como dice Chabon en la primera página de *Las asombrosas aventuras de Kavalier y Clay*, “nunca era una simple cuestión de escaparse. También era una transformación”. Sin llegar a la *Bildungsroman*, puesto que el viaje posmoderno es esencialmente corto y rápido, frente a los inacabables trayectos modernos, la *esperanza de cambiar* durante la experiencia del viaje es esencial para estos autores, aunque en realidad se cae en una de las lacras de la experiencia psicológica posmoderna: la necesidad angustiosa de huida. El personaje central de la novela de Chabon es en realidad el personaje de cómic que dibujan entre los dos, significativamente llamado *El escapista* (personaje que puede estar inspirado en Jim Steranko, célebre dibujante de cómics y escapista profesional). También la necesidad de huida del barrio marginal de Charlie, en *La chica y el violín* de Egolf, es el *leit motiv* de la novela:

–Muy sencillo –respondió–. Te la estabas trabajando, ¿Por qué no? ¡Más poder para ti! Nadie quiere largarse de esta ciudad tanto como Charlie. De modo que decidiste vender el culo por un día (...) Sólo tenías que hacer de perrito faldero de madame, a la que le encantó cómo tocaste el violín... ¡Y al día siguiente saldrías para Nueva Guinea! (Egolf 2004: 179).

Si hacemos caso a filósofos como Adorno y Sloterdijk, vivimos desde principios del siglo XX en una sociedad poliescapista, para la cual el “escape es todo él un *message*” (Adorno, *Minima moralia*). Bauman relacionaría esta tendencia a la huida con la situación del turista:

the tourists keep their distance, and bar the distance from shrinking into proximity. It is as if each of them was enclosed in a bubble with tightly controlled osmosis; only such things as the occupant of the bubble admits may leak in, only such things as he or she allows to go, may seep out. Inside the bubble the tourist may feel safe” (Bauman 1997: 89-90).

Esa sensación de estar flotando en medio de una burbuja, donde la mirada narcisista, según Lipovetsky, ya no tiene nada más que mirar que hacia sí mismo, tenía sus antecedentes en las generaciones anteriores. Así, dentro del grupo llamado “Brat Pack”, el protagonista de *Luces de neón*, de Jay McInerney, lo tiene claro desde las primeras páginas: “esto implica bastante movimiento, ya que uno siempre tiene la sensación de que el lugar en donde no está siempre es más divertido que aquel en donde está”, para sentenciar después: “piensas en islas, palmeras, frutas silvestres. En escapar” (1997: 13, 112).

VII. MEDIOS: CRÍTICA DE LA RAZÓN CATÓDICA

Está claro que, como decíamos al comienzo, la televisión es uno de los modos que ha cambiado la forma de mirar de las personas, y tanto autores como personajes *aprenden* a establecer su vinculación con el mundo a través de la pequeña pantalla. Esto está muy claro en la narrativa posmoderna norteamericana, donde desde Pynchon, pasando por Robert Coover o Donald Barthelme, hay una gran recepción de los temas televisivos en los textos. Para Juan Francisco Ferré, lo tecnológico referido a lo mediático es una característica esencial de la nueva narrativa “mutante” norteamericana, para la cual

el mundo es la televisión, o un subproducto de la televisión, la máquina doméstica y familiar por excelencia, la pantalla menor y mayoritaria (como en el antológico experimento lingüístico y narrativo ‘Ardor/AWe/Atrocity’, de Walter Abish, donde la tierra de promisión californiana, a la que viaja para perderse la protagonista fatalmente reclamada por sus vistosas imágenes, es presentada como un estereotipo televisivo vinculado a las populares emisiones de la serie semanal ‘Mannix’) (Ferré 2004: 33)

Lamentablemente no podemos detenernos ahora en las fabulosas construcciones de Philip K. Dick sobre la relación íntima entre la televisión y la realidad. Sin embargo, es un narrador de la Next Generation, David Foster Wallace, quien se ha convertido en el principal tratadista sobre la *razón catódica*, tanto en su parte práctica como teórica. En su faceta narrativa, es ya clásico su cuento “Little Expressionless Animals”, perteneciente a *Girl with curious hair* (1989). La originalidad de este relato reside en que la televisión se convierte en un personaje, que utiliza para expresarse los *spots* publicitarios; sus frases breves, directas y sentenciosas se configuran como el *lenguaje* que el medio usa para expresarse e interactuar con los personajes, que a la vez son gente que vive y padece el medio, al

tiempo que contribuyan a crearlo:

–You deserve a break today, says the television. Milk likes you. The more you hear, the better we sound. Aren't you hungry for a flame-broiled Whopper?

–No I am not hungry for a flame-broiled Whopper, says Dee, sitting up straight in her chair. No I am not hungry for it. (Foster Wallace 1989: 9)

La faceta teórica de Foster sobre el tema se recoge en su ensayo "E unibus pluram", compilado en *Algo supuestamente divertido que no volveré a hacer* (Little, 1997, Mondadori 2001), aunque pueden encontrarse retazos dispersos en sus obras de ficción, como *La broma infinita* (cf. 2003: 701). En ese ensayo hace Foster un riguroso recorrido por todas las etapas de la narrativa estadounidense desde la creación del invento a principios de los cincuenta, para terminar en lo que él denomina *Image Fiction* o "Narrativa de la imagen", de la que hemos hablado y sobre la que luego volveremos. Desde el punto de vista técnico, el modo en que la televisión y, en general, los medios audiovisuales influyen en la literatura actual, adquiere muchas variantes. Una de ellas es la eliminación de adverbios temporales de engarce. El paso entre dos situaciones dentro de un mismo cuento o novela se expresaba modernamente con términos de tiempo, para explicar la coincidencia espacio-temporal de dos acontecimientos. Si algo ocurría en una parte de la ciudad y el narrador quiere llamar la atención sobre otro hecho a kilómetros de distancia, no era raro encontrar expresiones como "mientras tanto, en otra parte de la ciudad", "al mismo tiempo, X comenzaba a imaginar", "durante esos minutos, ella no había dejado de ir eliminando huellas", y un largo etcétera. El montaje visual elimina esos enlaces. El narrador español Javier Calvo ha hecho un homenaje al citado relato de Wallace en su libro *Risas enlatadas* (Mondadori, 2001), y utiliza el procedimiento citado. Calvo comienza un párrafo así: "Una comitiva de coches y motocicletas de la policía precede a la columna de bulldozers", y el siguiente, cuya relación temporal con el anterior ignoramos, de este modo: "Apoltronado en un sofá en la sala de reuniones del equipo creativo de *Sonrisa acelerada* en el rascacielos de la productora..." El enlace narrativo queda roto, es discontinuo: mientras que en el cine es la vista la que saca sus conclusiones a partir del decorado, en literatura se requería antes una acomodación de la perspectiva de la que los narradores posmodernos o de la imagen prescinden por completo, homogeneizándola con la visual. No queda posibilidad de que el crítico literario asevere que el narrador "traslada la trama": ahora dirá sólo que

en el texto hay un "cambio de plano". En otros cuentos, Calvo utiliza la cursiva para describir el *decorado* (incluyendo el *atrezzo*, citando las marcas de ropa; cf. 2001: 51) antes de los diálogos, o auténticas acotaciones de *script*. Y esto se da no sólo en los escritores más relacionados con la narrativa USA, sino dentro del inconsciente colectivo. Si para los poetas antiguos Febo era devorado por Neptuno al atardecer, el poeta Abel Feu prefiere decir que "el horizonte / (...) iba tragándose, como a cámara lenta, / al sol". Don DeLillo escribe en *Body Art* (2001): "cuando sonó el teléfono no lo miró como hacen en las películas. En la vida real, la gente no se queda mirando el teléfono" (2002: 38), para criticar irónicamente este modo de proceder. Sin embargo, esa crítica ya no tiene sentido, porque ese modo de escribir ya responde a un *modo de mirar*, sociológicamente inevitable.

VIII. DESILUSIÓN NORTEAMERICANA

En las *Luces de neón* de McInerney, el protagonista se encuentra con un periodista de pasado literario, Alex, una de cuyas conversaciones resume así: "según Alex, hubo una edad de oro, con Hemingway, Faulkner y Fitzgerald; después una edad de plata, en la que él tuvo un modesto papel. Ahora cree que estamos en una edad de bronce, y que la narrativa está en un callejón sin salida. La nueva literatura tratará de tecnología, economía y reparto de bienestar" (1989: 93). Algo de profético tenían estas palabras porque así, efectivamente, ha sido. De la tecnología ya hemos hablado, y es obvio que la situación económica y el bienestar social (o su ausencia) son temas predominantes en la narrativa más joven. La situación estancada de las expectativas estadounidenses fue vista así por Jonathan Franzen: "with a maturity gained by bitter experience, the new America knew that certain struggles would not have the happy endings once dreamed of, but were doomed to perpetuate themselves, metaphorically foiling all attempts to resolve them" (1988: 507). El fin del *American dream*, ya estilado por Carver o Bukowski, se convierte en una situación de encerrona, de *cul de sac* donde la clase media no sabe a dónde ir. No es casual que Franzen sitúe la acción de su novela en St. Louis, colocada en el lugar 27 de la economía estadounidense, justo en el medio de las 52 capitales. St. Louis es la *Ciudad veintisiete*, de ahí el título, que es como decir que es la clase media de las ciudades. *Las correcciones*, su novela posterior y gran éxito en todo el mundo, ahonda en la vida familiar de una familia de clase alta tan perdida en su vida social como el cabeza de familia en su alzheimer.

Los personajes de estos autores, solapados por el descentramiento y la invisibilidad (son deformes –el Will de *Ahora sabréis lo que es correr*, de Eggers–, negros literarios o dibujantes de basura –Kavalier y Clay–, inmigrantes mestizos –el Charlie de *La chica y el violín* de Egolf, la policía hindi Jammu de *Ciudad veintisiete*– o blancos situados en un *ghetto* de negros –El Dylan de *La fortaleza de la soledad*, 2004, de Jonathan Lethem–), suelen extraerse de capas bajas de la sociedad que se encuentran, por casualidad o suerte, con una gran suma de dinero, que les permite actos destinados sólo a los centrados y visibles. Si en las novelas de Joyce Carol Oates o Shappire medran por medios extralegales, en las de Chabon o Eggers se hace por medios legales o por azar. En *La chica y el violín* (2002) de Egolf, Charlie es un virtuoso violinista clásico que decide dejar la música y vivir en la periferia dedicado al fracaso, hasta que le *salva* una adinerada periodista francesa. Su compañero Greetz es un anarquista piojoso que lleva catorce años sin pagar impuestos y quiere eliminar el dinero del mundo, aunque su objetivo es atracar un banco.

Otras veces, como en *Ciudad veintisiete*, los personajes secundarios son adinerados que recurren a todo tipo de artimañas con tal de mantener su estatus, sin dudar en caso de soborno, extorsión o asesinato. En *Ahora veréis lo que es correr*, de Eggers, para mi gusto una de las más atractivas novelas de esta generación última, el caso de Will es más complejo: es un electricista que se ha encontrado, por puro azar, con una gran suma de dinero, de la que quiere desprenderse regalándolo en un estrambótico viaje alrededor del mundo. El síndrome de culpabilidad de Will al *tener* ese dinero no es menor que su culpabilidad al desprenderse de él, por colocarle, incluso ante los más desasistidos senegaleses o marroquíes, en una inhóspita y cruel posición de poder ante ellos. Pero podemos ir todavía más allá: ¿y si Eggers hubiera leído a Derrida? Hay una escena donde los dos protagonistas acuerdan dar el dinero *como si el que lo recibe no supiera que es una donación*, un don. Parece calcado del texto derrideano:

para que haya don, es preciso que el donatario no devuelva, ni amortice, ni salde su deuda, ni la liquide. (...)

Es preciso, en último extremo, que *no reconozca* el don como don. Si lo reconoce *como* don, si el don *se le aparece* como tal, si el presente le resulta presente *como* presente, este simple reconocimiento basta para anular el don. ¿Por qué? Porque éste devuelve, en (el) lugar –digamos- de la cosa misma, un equivalente simbólico (Derrida 1995: 22).

Lo que Will quiere no es, como quería el personaje de Baudelaire que Derrida toma punto de partida, “crear un acontecimiento en la vida de aquel pobre diablo” al que se le da la moneda falsa,

sino cancelar un acontecimiento de la propia, un don injustificado que le satura y que él intenta convertir, a su vez, en un don imposible. Muchas de las reflexiones y sentimientos expuestos por Eggers respecto de la actual tiranía pecuniaria recuerdan las mejores páginas de Balzac, otro gran tratadista del dinero, aunque, por desgracia, el estilo literario nada tenga que ver con el del genial francés. Tema que, por cierto, también ha tratado el gran posmoderno Martin Amis y la no menos grande Belén Gopegui.

Todo ello permite a estos narradores extraer, mediante el paralelismo de la vida de los millonarios *naturales* y los periféricos, jugosas conclusiones sobre el modo de vida yanqui y su *absoluta* vinculación al poder del dinero. No olvidemos que hasta el propio Don DeLillo se ha sumado a esta tendencia utilizando a un multimillonario como protagonista de *Cosmópolis* (2002). Las dificultades impuestas a los negros (Morrison), los hispanos (Junot Díaz) o los extranjeros (Chabon) para integrarse en un sistema que acepta su dinero, siempre que no quieran insertarse también en los círculos de confianza, quedan expuestas con mayor o menor claridad. Clay, que a pesar de ser millonario tiene en su vida “un agujero que ninguna persona podía llenar” (Chabon 2000: 287), escribe una novela titulada *Desilusión americana*, de la que no es capaz de pasar, en una ironía genialoide de Chabon, del primer capítulo.

IX. RECEPCIÓN EN ESPAÑA

Foster Wallace señala cuáles han sido las últimas cuatro tendencias de la narrativa estadounidense: la beat, el *dirty-realism*, la posmodernidad, y la "narrativa de la imagen". Sobre esta última, dice:

this new subgenre (...) it's distinguishable not just by a certain neo-postmodern technique but by a genuine socio-artistic agenda. The Fiction of Image is not just a use or mention of televisual culture but an actual response to it, an effort to impose some sort of accountability [...] It is a natural adaptation to the hoary techniques of literary Realism to a '90s world whose defining boundaries have been deformed by electric signal. [...] Realism made the strange familiar. today, when we can eat Tex-Mex with chopsticks while listening to reggae and watching a Soviet-satellite newscast of the Berlin Wall's fall--i.e. when damn near everything presents itself as familiar--it's not a surprise that some of today's most ambitious Realist fiction is about trying to make the familiar strange [...] That's the good news. The bad news is that, almost without exception, Image-Fiction doesn't satisfy its own agenda.(1997: 51-52)

Tal y como se formula, parece que nos hallamos ante una reedición *multicultural* de un procedimiento técnico ya conocido, el *cut-up* de William S. Burroughs, que últimamente ha vuelto a utilizar Rodrigo Fresán, citando al novelista norteamericano:

El *cut-up* como nuevo lenguaje donde todo aparece fragmentado, donde las historias empiezan por donde terminan y no respetan el orden cronológico de los acontecimientos, lo importante es poner todo por escrito, rápido, antes de que desaparezca o se olvide. (...) Alterar el modo en que se lee, en que se ve una película, en que se piensa. Primero alterar el nervio óptico y, a partir de la pupila, alcanzar el cerebro y reprogramar todo el sistema nervioso (Burroughs, *apud*. Fresán, *Mantra*, op. cit., p. 230).

por Peter Conn: "Burroughs dadaist 'cut-up' or 'fold-in' method of storytelling works against story by turning narrative into an aleatory collaboration with the reader" (1989: 517). Planteada por tanto como una retórica de segundo grado –vuelta de tuerca sobre el retorcimiento posmodernista–, Foster cita como ejemplo más consagrado de esta narrativa de la imagen la citada *My Cousin, My Gastroenterologist* (1990), de Mark Leyner, a la que reconoce notables destellos ocasionales de brillantez. Pero ¿por qué esta novela pertenece a la narrativa de la imagen? O, lo que es lo mismo, ¿en qué difiere de una novela convencional? Pues en esto: "la velocidad y la nitidez reemplazan al desarrollo. La gente aparece y desaparece; los acontecimientos tienen lugar con estridencia y ya no se vuelven a mencionar. Hay un rechazo descaradamente irreverente de conceptos 'pasados de moda', como la trama coherente o los personajes duraderos" (p. 98). Aunque es reconocida por Foster la dificultad de sumergirse en un mundo (el de la contestación a la cultura televisiva y el consumismo) que la propia televisión y la publicidad *hacen como nadie* (p. 79); de este modo, termina constatando el informe Foster, cualquier iniciativa en este sentido nace ya como letra muerta: es imposible lograr esa reacción, el autor que la elabore nada en la ambivalencia y la contradicción –combate a lo que le alimenta–, y son los otros –los combatidos– quienes llevan a cabo una respuesta más elaborada y artística.

La pregunta es: ¿hay en la narrativa española algún representante de esta narrativa? Y la respuesta es sí, creo. Tres al menos: el Félix Romeo de *Discothèque* (2000), el Javier Calvo de *Risas enlatadas* (2001) y el poeta Pablo García Casado, especialmente en *El mapa de América* (2001). Aunque volveremos a referirnos a la novela de Romeo, adelantaremos que está construida sobre dos elementos capitales:

primero, la reducción temporal simultaneística, según terminología de Darío Villanueva, al narrar una acción que se desarrolla en sólo dos días: cinco y seis de enero; el segundo, su construcción televisiva: hay una multitud de escenas, algunas de ellas cortas en extremo, que se van fundiendo a medida que suceden en el mismo tiempo (con algunos flash-back o analepsis), pero en distintos espacios. Esta forma de escribir (utilizada también por Ismael Grasa en *La tercera guerra mundial*) es la exasperación de un procedimiento conocido; Octavio Paz lo detallaba al estudiar la novela *Fortuny* de Pere Gimferrer:

La rapidez de su prosa viene del cine, al que es muy aficionado y sobre el que ha escrito con agudeza. Decir cine, es decir montaje y el montaje rige las apariciones y las desapariciones de *Fortuny*. Así el texto se descompone y recompone en una serie de presentaciones; el conjunto es una representación. (Paz 1988: 75)

De este modo, la novela toma el modo del presente continuo en una forma que se corresponde con una serie televisiva por entregas, al superar su duración la convencional de cualquier película. Del libro de Calvo hemos hablado ya; el hecho de que sea el traductor de casi toda la obra editada de Foster Wallace en nuestro país dice mucho, y su obra es clara beneficiaria de sus tesis, por eso su inclusión aquí no debe sorprendernos. Advertimos en él desde el comienzo de *Risas enlatadas* esa preocupación crítica por el medio, y su análisis sobre el mismo es, con bastante diferencia, el más profundo y sostenido de toda nuestra joven narrativa. Además de esa nota, que para Foster es medular en lo tocante a la narrativa de la imagen, iremos extricando hasta qué punto el medio televisivo y su lenguaje está presente en sus relatos; bastará decir por ahora que sus analepsis y prolepsis están desvestidas de toda literatura, y se montan en el hilo narrativo visual y no literariamente. De una forma más fragmentaria y episódica, *Discothèque* es, en buena medida, un guión imposible de cine. Cumple varios de los requerimientos técnicos de este género cinematográfico, aunque su pulso literario hace inviable una traslación directa. Digamos que Romeo ha sabido sacar del cine los elementos que más le interesaban para lograr un efecto de *cinema verité* que distancie al lector de las desagradables experiencias relatadas, sin abstraerse de ellas. Gracias a su narrativa de la imagen, crea la impresión de poder *disfrutar sin mancharse* con la historia, del mismo modo que las películas y *shows* porno que, no por casualidad, están en la urdimbre del argumento.

García Casado (la presencia menos previsible) en su segundo poemario, es un ejemplo indispensable de lo que algún día tendrá que llamarse la “nueva objetividad” u objetividad sociológica. Si seguimos con Robert Langbaum los numerosos procedimientos que desde Goethe y el Romanticismo inglés se vienen planteando dentro de la poesía para huir del subjetivismo, desde el monólogo dramático hasta el "correlato objetivo" de Eliot, y acordamos con él con que "la poesía de los últimos ciento setenta y cinco años, más o menos pertenece a una tradición única en continua evolución" (1996: 90), podríamos completarle diciendo que los logros últimos de esa objetividad, entre los que están los de García Casado y el José Luis Amaro de *Fronteras de niebla* (DVD, 1999) o *Carretera* (Plurabelle, 2003), han utilizado un cambio radical de exposición. Todos los poetas románticos y modernos han huido de la subjetividad adoptando otras; han diluido el yo en modelos, personajes, máscaras (Yeats, Borges), o métodos literarios, para intentar *ser otro* (Paz), u otros (Pessoa). Han creado "personajes", como antes hacía la novela, algo claramente visible en poetas como Robert Browning, que más tarde han acabado siendo "actores" en la poesía posmoderna. García Casado y Amaro optan por algo muy distinto: no crean personajes, sino que los *ruedan*: el poema actúa a modo de cámara que registra sus actividades en el momento justo en que esas actividades son *emocionalmente significativas* para el lector, de modo que le muestren la personalidad de los mismos como si las estuviera viendo en una pantalla. Dicho de otro modo, es una poesía que intenta que sea el lector y no el poema quien saque las conclusiones sobre las cuestiones planteadas: es una poética desvestida por completo de subjetividad, que tiene un origen sociológico evidente, a través de la civilización audiovisual. Si nos fijamos más en García Casado es por su edad, más joven y por lo tanto inmersa en los momentos de exasperación cultural de la imagen, y por la radicalidad y claridad de sus planteamientos. *El mapa de América* tiene numerosas menciones a la percepción visual. No pocos de sus personajes son sacados de películas o ambientes televisivos, y otros toman directamente la cámara para grabar sus experiencias. Incluso en algunas partes del libro las técnicas visuales toman la forma de la propia estructura del texto; así, en el poema "travelling", se combinan varios elementos estancos colocados serialmente: "mamá diciendo adiós mi casa los perros el jardín / las flores", etcétera. Cada uno de ellos es como un fotograma individual. Cada uno de ellos detalla la visión de un instante de la infancia. Hay *dos* travellings superpuestos: el primero, es el de la mirada del lector, que al pasar en sucesión por cada uno de los

elementos, los va uniendo mentalmente *rodando* la secuencia –el poema–; el segundo, ése por el cual las acotaciones temporales van logrando la sucesividad, desde aquel ayer recordado hasta el hoy en el poeta escribe / el lector lee el poema. Tanto dase decir que el poema "travelling" está escrito como que está *montado*. Su técnica es esencialmente cinematográfica. Hay otro movimiento de cámara parejo en "birds in the night" (intertexto de Cernuda), en este caso a través del travelling "natural" de la traslación en coche, sobre el que han hablado algunos urbanistas como Richard Ingresoll Cf. 15.

No son los únicos, desde luego, ni los últimos; pero a mi juicio son los mejores. Hay en ellos un endiablado virtuosismo estilístico (la aparente pobreza del lenguaje de Romeo es deliberada, porque la requieren sus incultos personajes; pero se compensa con ilimitadas parodias de los lenguajes de la literatura: los géneros), al que se unen similares visiones de la corrupción y degeneración individual y colectiva y pleno dominio de la arquitectura constructiva. Cabe preguntarse si esta visión se corresponde con aquella exigencia de Eliot, hablando de Baudelaire, según la cual ser moderno

no consiste sólo en el uso de la imagería de la vida sórdida en una gran metrópoli, sino en la elevación de esa imagería a la intensidad primera, presentándola tal como es, y, sin embargo, haciendo que represente mucho más de lo que es.¹⁶

Si pensamos –como yo pienso– que esta apreciación es aplicable no sólo a lo moderno, sino también a lo posmoderno y a la narrativa de la imagen, en cuanto reivindicación de la *profundidad*, es obvio que se cumple sobradamente en la obra de García Casado, donde la perspectiva sobre el imaginario colectivo es tanto o más moral que amoral (que a veces lo es, y mucho); en el caso de Romeo es más difícil diagnosticar el uso: por lo común su empeño paródico y sarcástico deja tales propósitos en la mera denuncia, lo que hace depender del valor que demos a esta su carga de profundidad. Siguiendo con el examen general, las formas expresivas de ambos son muy originales y, sin evitar reconocimientos de influencias, a su vez comienzan a crearlas (García Casado tiene, a pesar de su edad, una legión de jóvenes imitadores). Su construcción fragmentaria y visual está condenada a entronizarse, como iremos viendo, en referente ineludible de la literatura del futuro.

X. CONCLUSIÓN

En conclusión, por tanto, diremos que estos autores forman todos, prescindiendo de etiquetas, una generación caracterizada por su deuda con autores como Pynchon, DeLillo o Coover, más que

15. Cf. Richard Ingresoll, "Tres tesis sobre la ciudad", *Revista de Occidente*, octubre 1996. Póngase en relación con esta otra visión, de 1968: "Por otra parte, la velocidad de los vehículos, el cine y la T.V. nos acostumbran a aislar fragmentos inconexos de la realidad y a percibir mejor lo que está en segundo plano de lo demasiado próximo y cambiante. El tiempo fisiológico y cósmico deja paso al tiempo tecnológico, mecánico, y de la misma subversión alcanza al espacio, para el cual tendemos a traspasar las barreras de la experiencia fisiológica", Alexandre Cirici, en su introducción a *Símbolo, comunicación y consumo*, de Gillo Dorfles; Lumen, Barcelona, 2ª ed., 1975, p. 24.

16. Citado en Luis Cernuda, *Obras completas. Prosa*; Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 434.

frente a antecesores como Hemingway, Faulkner o Fitzgerald, a quienes tratan, como en el caso de Harold Jaffe hacia Hemingway, con notoria inquina ¹⁷. También les unifican la recepción de los elementos sociológicos que estamos viendo, y la generalizada pervivencia de los elementos de la posmodernidad en sus textos, si bien, como hemos dicho, hay que puntualizar que alguno de ellos está abordando formas de salida de esa dinámica. Y si me preguntan, como crítico, qué me parece la literatura de estos chicos, les diré que en general es bastante pobre, que su evidente capacidad para ser *vívida* ¹⁸ –imitando, por supuesto, el efecto televisivo–, es agradable para la lectura pero deja –como la televisión– escasa impronta, que sólo en algunos casos el estilo general nos recuerda al literario que demandamos (Foster, Chabon, Franzen, Eggers), y que la literatura norteamericana tiene el mismo problema –Borges diría *salvación*– que las demás: encontrarse con cuatro o cinco excepciones relevantes dentro de un mar de desaguisados.

REFERENCES

- Acero, J. J., Bustos, E. and Quesada, D. 1982. *Introducción a la Filosofía del Lenguaje*. Madrid, Cátedra.
- Anderson, P. 1998. “Crystalization.” *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso, pp. 15-46.
- Antón-Pacheco Bravo, A. 1984. “Entre la tradición y la vanguardia: el universo de ficción de Jerzy Kosinski.” En VV.AA. *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 217-224.
- Bauman, Z. 1997. “Culture as consumer co-operative”, *Postmodernity and its discontents*. New York: New York University Press, N. Y. , pp. 127-140.
- Ballard, J. G. 1985. *Crash*, New York: Vintage.
- _____. 1996. *A User's Guide to the Millenium. Essays and Reviews*. London: Harper Collins.
- Brooks, P. 1983. “Fiction and its Referents: A Reappraisal.” *Poetics Today*, 4, 1, pp. 73-75.
- Calvino, I. 1995. *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets.
- Calvo, J. 2001. *Risas enlatadas*. Barcelona: Mondadori.
- Cernuda, L. 1975. *Obras completas. Prosa*. Barcelona: Seix Barral.
- Cirici, A. 1975. “Introducción.” En Gillo Dorfles. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- Chabon, M. 2000. *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay*. New York: Harper Collins.

17. Cf. Harold Jaffe, “Carta a la sombra de Hemingway sobre el estado de la ficción en nuestros días”; *Quimera* n° 237, 12/2003, pp. 12ss.

18. “A significant amount of prose in this period is extraordinarily fresh or immediate, springing from the page like a stereoscopic image (...) these realists have learned how to make their imaginary worlds especially vivid”; Keith Opdahl, “The Nine Lives of Literary Realism”, in Malcolm Bradbury and Sigmund Ro, *Contemporary American Fiction*; Edward Arnold, Baltimore, 1987, p. 15.

- Conn, P. 1989. *Literature in America. An Illustrated History*. New York: CUP.
- Danielewski, Mark Z. 2000. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books.
- DeCurtis, A. 2002. "Social and cultural Views of the Great Sixties in DeLillo's *Underworld*: The Subversive Reality."
In Martín Madrazo, P. (coor.), *Visiones contemporáneas de la cultura y la literatura norteamericana en los sesenta*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 185-194.
- DeLillo, D. 2002. *Body Art*. Barcelona: Circe.
- Derrida, J. 1995. *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- Eagleton, T. 1996. *The Illusions of Postmodernism*. London: Blackwell Publishers.
- Eggers, D. 2003. *You shall know our velocity*. New York: Vintage Books.
- Egolf, T. 2004. *La chica y el violín*. Mondadori.
- Featherstone, M. 1990. *Global Culture*.
- Fernández Porta, E. 2003. "El último modelo de la literatura. Vanguardismo y tecnología en el relato posmoderno americano." *Quimera* nº 237, diciembre, pp. 15-16.
- Ferré, J. F. 2003. "El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante." *Quimera* 237, diciembre.
- Foster Wallace, D. 1999. *Brief Interviews with Hideous Men*; Boston: Little, Brown & Co.
- ___1989. "Little Expressionless animals." In *Girl with curious hair*. New York: Norton.
- ___1997. "E Unibus Pluram." In *A Supposedly Fun Thing that I'll never do again: Essays and Arguments*. Boston: Little, Brown & Co.
- ___2003. *La broma infinita*. Barcelona: Mondadori.
- Franzen, J. 1988. *The Twenty Seventh City*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Fresán, R. 2001. *Mantra*. Barcelona: Mondadori.
- ___1993. "La roca argentina." En *Historias argentinas*. Barcelona: Anagrama.
- García Casado, P. 2001. *El mapa de América*. Barcelona: DVD.
- García Díez, E. 1984. "La modalidad digresiva en la novela actual." En VV.AA. 1984. *Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 231-242.
- Garrigós, C. 2000. "Introducción." In J. Barth, *Textos sobre el posmodernismo*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, pp. 9-27.

- Godzich, W. 1998. *Teoría literaria y crítica de la cultura*. Valencia: Cátedra / Universidad de Valencia, Frónesis.
- Gutiérrez Solís, S. 2001. *Spin off*. Barcelona: DVD.
- Hassan, I. 1987. *The postmodern Turn. Essays in posmodern theory and culture*. Ohio State: University Press.
- Hutcheon, L. 1988. *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Ibáñez, A. "Por una literatura simbiótica." *Letra Internacional*, 74, 2002, pp. 23-31.
- Jaffe, H. 2003. "Carta a la sombra de Hemingway sobre el estado de la ficción en nuestros días." *Quimera* 237, diciembre, pp. 12-18.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- _____. 2004. "Postmodernidad y globalización. Entrevista a Frederic Jameson." *Archipiélago* 63, noviembre, pp. 105-111.
- Jencks, C. 1982. *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Langbaum, R. 1996. *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.
- López Rodríguez, M. S. 1998. "Las palabras y la historia: la revisión posmoderna." In Abad García, P., Barrio Marco, J. M. and Ruiz Ruiz, J. M. (eds.). *Estudios de literatura en Lengua Inglesa del Siglo XX*; Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Kortázar, J. 2003. *Euskal kontagintza gaur. La narrativa vasca hoy*. Cuenca: Centro de Profesores y recursos de Cuenca, pp. 81-82.
- Lyon, D. 2000. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Maillard, C. 1998. *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- Mainer, J.-C. 1992. "Cultura y sociedad." In Darío Villanueva (et al.). *Los nuevos nombres (1975-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Manzor Cotas, L. 1996. *Borges / Escher; Sarduy / Cobra: Un encuentro posmoderno*. Madrid: Editorial Pliegos.
- McHale, B. 2001. *Postmodernist Fiction*; New York: Routledge.
- McInerney J. 1997. *Luces de león*. Barcelona: Ediciones B.
- Molinuevo, J. L. 2004. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza Editorial.
- Opdahl, K. "The Nine Lives of Literary Realism." In Malcolm Bradbury and Sigmund Ro (eds.). 1987. *Contemporary American Fiction*; Baltimore: Edward Arnold, pp. 13-24.
- Paz, O. 1988. "La trama mortal." En *Al paso*. Barcelona: Seix Barral.
- Richard, N. 1987. "Modernidad / Postmodernismo: Un debate en curso." *Revista de Estudios Públicos (Cep)* 27, Santiago

de Chile, invierno, pp. 307-316.

Romeo, F. 2001. *Discothèque*. Barcelona: Anagrama.

Sánchez Robayna, A. 1985. "Algo más sobre la melancolía postmoderna." *La luz negra*. Madrid: Júcar, pp. 155-162.

Sloterdijk, P. 1993. *En el mismo barco*. Madrid: Siruela.

Vattimo, G. 1998. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

___ 1996. "Hermenéutica, democracia y emancipación." In Lluís Álvarez (ed.). *Filosofía, política, religión. Más allá del pensamiento débil*. Oviedo: Nobel, pp. 47-64.

Verdú, V. 2004. *El estilo del mundo*. Barcelona: Anagrama.

Villanueva, D. 2004. *Teorías del realismo literario*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Villar Raso, M. 1994. "Reflexiones sobre la violencia." En José Antonio Gurpegui (ed.) *Amor, Odio y Violencia en la Literatura Norteamericana*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, pp. 321-326.

Zima, P. V. 2002. *Deconstruction and Critical Theory*. London: Continuum.

___ 1999. *The Philosophy of Modern Literary Theory*. New Jersey: Athlone Press.

___ 2000. *Pour une sociologie du texte littéraire*. París : L'Harmattann.