

Marxismo versus postmodernismo. La seriedad o la parodia en favor del compromiso histórico.

Una perspectiva metodológica

ANA ISABEL BRIONES GARCÍA

Parece viable establecer, entre otras, tres tendencias fundamentales en la producción novelística de los años ochenta: la preocupación por la temática de contenido histórico; la práctica de la metaficción; y la utilización de estructuras de género, de entre las que cabría destacar la de tipo policiaco o criminal. Estas líneas temáticas y formales son tenidas en cuenta a la hora de buscar una denominación globalizante a una nueva forma de expresión de los novelistas de los últimos años, en un nuevo intento de segmentación cronológica que seguiría al neorrealismo, a los experimentalismos, o a lo que vino a llamarse modernismo en otras latitudes. Y ello con todas las salvedades que suelen ponerse en cada ocasión, debidas a evidentes imprecisiones que, sin embargo, se van olvidando, u obviando, hasta llegar a utilizarse con cada vez menos reticencias por evidentes motivos de comodidad.

Actualmente, en plena fase de lo que se ha dado en llamar *postmodernismo*, la polémica y la diversidad de opiniones sobre lo que debe y no debe considerarse *postmoderno* y sobre la propia definición del movimiento, están servidas. Adelantamos aquí algunas de las líneas más destacables, o al menos aquéllas más tratadas en la abundante bibliografía que el postmodernismo lleva ya suscitando desde hace años, como otras épocas y tendencias suscitaron antes a su vez, limitándonos a comentar, o más bien glosar y comparar, lo dicho al respecto por tres críticos como Fredric Jameson, Christopher Hampton y, sobre todo, Linda Hutcheon¹, sin que en ellos se agoten, ni mucho menos, las reflexiones sobre este tema.

¹ Frederic Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (1.ª ed. 1981), Routledge, 1986; Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism* (1.ª ed. 1989), Routledge, 1993; Christopher Hampton: *The Ideology of the Text*, Open University Press, 1990.

EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA

Partiendo de posturas ideológicas diferentes, e incluso divergentes en ciertos aspectos, tienen sin embargo en común los tres autores mencionados la afirmación de la base histórica, política y social de cualquier texto producido y de la lectura que de ellos se hace («our readings of texts get their colour, stress and meaning as much from the pressures and surrounding conditions [...] as from the texts themselves», Hampton: p. 30). Este tipo de crítica basada en la importancia concedida al contexto histórico, social y político, ha decaído según Ch. Hampton en las dos últimas décadas, debido a que el clima intelectual está dominado por teóricos pertenecientes al sistema competitivo del capitalismo y, citando a E. Said, afirma que «their peculiar mode of appropriating [their] subject matter is not to appropriate anything that is worldly, circumstantial, or socially contaminated»². Apelando directamente a la función *didáctica* de la literatura y la crítica literaria, Ch. Hampton reniega del deseo de Flaubert de «writing “a book about nothing”» y reclama para la literatura y el lenguaje que ésta utiliza una misión de cambio, «[for] reorientation and awareness; as part of a thougher and deeper humanism whose concern in a divided world is to create grounds from which to build for the future» (*Ibidem*: p. 12). Lejos por tanto de una instrumentalización que derive en mero escapismo.

Para F. Jameson, por otro lado, la función histórica de los textos, de la *realistic representation*, consiste en descodificar y desmitificar los heredados paradigmas narrativos tradicionales, y pone como ejemplo *Don Quijote*. Esto supone otra perspectiva del tratamiento de la historia dentro del texto, ya que para él, la realidad, «—absent cause, which is fundamentally unrepresentable and non-narrative, and detectable only in its effects—», la «empirical history», no es asible, a no ser «a possible alternate one» (Jameson: pp. 184 y 178-9, respectivamente), es decir, una historia paralela con la que, sin embargo, se pretende igualmente un cierto didactismo político y social a través de los *semas* para llegar a un significado histórico. Por eso, a F. Jameson no le interesa el análisis de los elementos constituyentes de una obra concreta, sino el alcance histórico de la misma y, sobre todo, el nivel de ruptura que supone con lo anterior. De ahí la poca importancia que da a los personajes, meros *registering apparatus*, en relación al concepto de *worldeness* o *mundo de la novela*, lo que tiene que ver con el proceso histórico-marxista de la colectivización: «A character has no meaning, but that when a given subject is endowed with meaning» (*Ibidem*: p. 243). La práctica de la *mediation*, o *mediatory codes*, podría ser considerada precisamente como el resultado de la negación de Ja-

² Hampton: p. 9, citando a E. Said: *The World, the Text and the Critic*, Faber and Faber, 1984, p. 3.

meson de estudiar la obra en sus elementos constituyentes como fines en sí mismos. En este sentido, el autor arremete contra Greimas y Propp y sus operaciones de clasificación, a las que califica de «*still too meaningful*», de poseer escaso nivel de abstracción: «what is problematic about Propp's character functions (hero, donor, villain) or Greimas' more formalized actants emerges when it turns out that we are merely being asked to drop the various elements of the surface narrative into these various prepared slots» (Jameson: pp. 120-1 y 125, respectivamente). La búsqueda de los *mediatory codes*, temas o aspectos que se repiten en diferentes obras o niveles de una obra (*reification, social class, alienation of labor, ideologies of Otherness, political domination*), significa por tanto estudiar lo que tienen en común (lo que viene siendo objeto de estudio de la llamada *Literatura Comparada*) y analizar la evolución de su significado histórico y social. Es así como Jameson viene a explicar, por ejemplo, cómo del contenido mágico se pasa, por medio de *substitute codes*, al tratamiento de los *raw materials*: proceso del nacimiento del «sense of historicity imposed by the social dynamic of capitalism» (*Ibidem*: p. 132) que sucede al concepto de Providencia, como viene a demostrar a propósito de Stendhal.

L. Hutcheon, por su parte, se plantea la siguiente cuestión: «What is the relationship between the documentary and the formalizing impulses in historiographic representation?» (Hutcheon: p. 80). Y para ello parte de los conceptos de *fact* y *event*: «All past "events" are potential historical "facts", but the ones that become facts are those that are chosen to be narrated» (*Ibidem*: p. 75). Como Jameson, niega a la realidad la posibilidad de entrar en el texto, a no ser sufriendo una transformación que acaba por anularla como tal (*world* frente a *worldness* —Jameson—; *event* frente a *fact* —Hutcheon).

La perspectiva marxista es evidente en Jameson y Hampton. Éste último, al hablar de las diferentes lecturas posibles de la obra de Shakespeare (idealista, romántica, individualista, modernista, psicoanalítica, estructuralista o deconstruccionista), opta abiertamente por la marxista, «which looks at everything that happens in terms of incipient class struggle, with men and women motivated by historical change and acted upon by the conditioning forces of the social structure they are part of» (Hampton: p. 30). Jameson defiende la perspectiva de la Historia como la única posible, por englobar a todas las demás, por ser un código que incluye a otros, no uno más, como es considerado por los no marxistas. Esta postura, más o menos radical en relación al tratamiento de la Historia, lleva a estos autores a rechazar abiertamente otras concepciones sobre el tema, ejemplificadas por afirmaciones como «none of the plays of Shakespeare has a "meaning"», de T. S. Eliot, o «there is nothing beyond the text» (*Ibidem*: pp. 31 y 179, respectivamente), de Derrida; o toda una teoría estructuralista, que, según palabras de Thompson que Hampton hace suyas, significa «an eclectic synthesis in which Robbe-Grillet, structuralism, linguistics, Lacan and *Tel Quel* are systematically utilized

to demonstrate the impossibility of historical reflection. Behind history, of course, it is Marxism which is attacked»³. Sobre Althusser afirma que «is concerned with philosophy, not history», reduciendo el pensamiento y el materialismo histórico a un sistema o estructura, a un «process without a subject»⁴ y, por tanto, de nuevo según palabras de Thompson, «has to reject “the necessary empirical dialogue” and “the practice of historical materialism”, because this introduce into the theoretical process the uncomfortable and disorientating phenomena of *change*» (Hampton: pp. 175-6). A Barthes, por último, no lo considera preparado «to respond to the intellectual challenge involved in the Marxist response to literary discourse», y rechaza su idea de «the intrusion of the political». El hecho de que Barthes hable de «the spreading influence of political and social facts into the literary field of consciousness»⁵ quiere decir para Hampton que éste parte de la idea de que existe una parcela no contaminada por hechos políticos y sociales.

El profundo rechazo por parte de Hampton de la *ahistorización* de la literatura y la crítica no se limita exclusivamente al ámbito textual, sino que alcanza a toda la sociedad contemporánea: «If the intellectual activity of the 1960s was insurrectionary in its impact, the 1970s witnessed an alarming withdrawal, as E. Said puts it, “into the labyrinth of textuality”, which increasingly became “the exact antithesis and displacement of what might be called history”. For this was the climate of intellectual speculation in which the structuralist and poststructuralist emphasis upon a “philosophy of pure textuality and critical noninterference [...] coincided with the ascendancy of Reaganism, [...] increased militarism and defence spending”» (Hampton: p. 179). Hutcheon, a su vez, se pronuncia también en este: «To say that the past is only *known* to us through textual traces is not, however, the same as saying that the past is only textual, as the semiotic idealism of some forms of post-structuralism seems to assert» (Hutcheon: p. 81); pero no por ello deja de criticar a Jameson y a otros su concepción del postmodernismo «as trivial and trivializing [...], a sign of nostalgic scapism, “the imprisonment of the past” through pastiche that prevents confronting the present». Si Jameson lamenta una pérdida del sentido de la historia en el arte contemporáneo, Hutcheon sale en defensa del arte postmodernista que trata de la Historia, que si bien lo hace de forma irónica, no quiere decir que sea *un-serious*. «The problem for Jameson may simply be that they do not deal with Marxist History» (*Ibidem*: p. 113).

³ Hampton: p. 184, haciendo referencia a Thompson: *The Poverty of Theory*, Merlin, 1978, p. 286.

⁴ Hampton: pp. 175-6, citando a L. Althusser: *Essays*, New Left Books, 1976, p. 51.

⁵ Hampton: p. 24, citando a R. Barthes: *A Barthes' reader*, ed. S. Sontag, Cape, 1982, p. 44.

LA PARODIA POSTMODERNISTA: METAFICCIÓN Y ESTRUCTURA DE GÉNERO.

Es Linda Hutcheon quien centra sus reflexiones en la delimitación del postmodernismo, y lo defiende como movimiento comprometido con el mensaje histórico y político de los textos, en contra de la opinión de otros críticos que lo consideran una tendencia de carácter reaccionario.

Para una definición del postmodernismo, Hutcheon recurre a la exposición de sus diferencias con el modernismo. El carácter subversivo del primero tiene directamente que ver con la «postmodernism's complex relation to modernism: its retention of modernism's initial oppositional impulses, both ideological and aesthetic, and its equally strong rejection of its founding notion of formalist autonomy» (Hutcheon: p. 26). Por otra parte, aquéllos que lo consideran en relación de continuidad con el modernismo, aseguran que ambos comparten «their self-consciousness or their reliance, however ironic, on tradition», mientras que la crítica marxista valora en el modernismo «what Jameson calls its "Utopian compensation" and its "commitments to radical change"» (*Ibidem*: pp. 27 y 26, respectivamente), dado el rechazo radical de Jameson de la *reified existence* y de «an empirically unchangeable destiny» (Jameson: p. 200). El hecho de que Jameson no encuentre estas mismas características en el postmodernismo es, según Hutcheon, un síntoma de mala interpretación. Para la autora, la ideología postmodernista se caracteriza en este sentido por una apuesta por ese cambio, pero a su vez por una oposición frontal a los «modernism's elitist and sometimes almost totalitarian modes of effecting that "radical change" —from those of Mies van der Rohe to those of Pound and Eliot, not to mention Céline» (Hutcheon: pp. 26-27). Lo que Jameson llama «the political unconscious», presente en las «formal structures of the modernist text» (Jameson: p. 215), parece convertirse en *political conscious* en el postmodernismo concebido por Hutcheon, que acaba por definirlo como «cultural practices which acknowledge their inevitable implication in capitalism, without relinquishing the power or will to intervene critically in it» (Hutcheon: p. 26), lo que en definitiva supone una interpretación opuesta en algunos sentidos de ciertos fundamentos que comparte con el modernismo, marcando así su carácter revolucionario.

Cuando Hutcheon sale en defensa de la ideología postmodernista, tachada de conservadora por críticos a los que pretende convencer de lo contrario, empieza por rechazar la idea de que el postmodernismo significa una negación de la representación y del sentido historicista, sostenida por autores que denominan *postmodernistas* «both American surfiction and the French texts of *Tel Quel*». Para Hutcheon, estos extremos formalistas son «extensions of modernist notions of autonomy and auto-referentiality and thus [...] "late modernist"», pero nada tienen que ver con su concepción del postmodernismo, ya que la supuesta ruptura con la representación o la degeneración en un también supuesto hiperrealismo no son tales, sino «a questioning of what rea-

lity can mean and how we can come to know it [...] interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct an immediate access to it» (*Ibidem*: pp. 27 y 34, respectivamente). Esta ideología reflexiva e historicista es calificada por Hutcheon de *paradójica*, porque «at once inscribes and subverts the conventions and ideologies of the dominant cultural and social forces of the twentieth-century western world», y que supone una respuesta al purismo ahistoricista propio del modernismo. Probablemente sea esta paradoja lo que ha llevado a *malinterpretar* el postmodernismo, según se deduce de sus afirmaciones.

Ante la pregunta que algunos se plantean, «is it neoconservatively nostalgic or is it radically revolutionary?», Hutcheon establece que «it sits on the fence between a need (often ironic) to recall the past of our lived cultural environment and a desire (often ironized too) to change its present» (*Ibidem*: p. 13). También paradójica, y tal vez por eso *engañadora*, es su forma de tratamiento de la Historia. Partiendo del hecho de que el recurso a la lógica realista para escribir la Historia, ya considerada como ficción ya como documento de carácter *científico* o documental, está ultrapasada, Hutcheon ve la necesidad de un cambio en este sentido, y lo detecta ya en la narrativa histórica de finales del siglo xx, que coincide con la reflexión sobre la naturaleza de la representación historiográfica. Este cambio consiste en el paso a un tratamiento de la Historia que recurre a la *parodia* como nueva forma de impacto y como medio de lanzar un mensaje político al lector, cansado de un estilo excesivamente serio y burdamente propagandístico, de un realismo anticuado que pretendía captar la realidad *tal cual es*: «This is historiographic metafiction, fictionalized history with a parodic twist [...] its parody shows how traditional narrative models —both historiographical and fictional— that are based on European models of continuous chronology and cause-and-effect relations are utterly inadequate to the task of narrating the history of the New World» (*Ibidem*: p. 53).

Pero, ¿en qué consiste, en definitiva, esta parodia postmodernista? Básicamente en la reflexión sobre el propio acto de contar la Historia, sobre el mecanismo por el cual la realidad se traslada a la ficción y sobre la relación historia/Historia. Esta actitud ante el acto de escribir, que es conocida como *metaficción*, no queda sin embargo en un puro juego intelectual, filosófico o literario, sino que pretende hacer reflexionar sobre la parcela histórica que incluye con una clara función social y política. Se trata en definitiva de «the overt self-consciousness about language and (hi)story-writing in the novel [...] tied directly to the political», es decir, de una metaficción histórica en la que el «public world is rendered specifically as discourse» (*Ibidem*: pp. 6 y 36, respectivamente). Y ahora se ve más claro dónde subyace el *cambio* fundamental que para Hutcheon supone el postmodernismo: un constante juego basado en alteraciones de interpretación a través de la parodia. Así, ante sus detractores, que consideran que éste «offers a value-free, decorative, de-histo-

ricized quotation of past forms», Hutcheon mantiene que «postmodernist parody is a value-problematizing, [...] form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representations» (*Ibidem*: p. 94).

Si el recurso a la metaficción ha sido considerado tradicionalmente como elitista, por la dificultad de comprensión que eventualmente puede conllevar, con el consecuente distanciamiento del lector al situarse fuera de la narratividad (*storytelling*), no se puede decir lo mismo de la utilización postmodernista de la popular estructura narrativa de género, que adopta idéntica carga de reflexión histórica y política y que a su vez supone otra forma de metaficción. Para Hutcheon, el postmodernismo renegocia las relaciones de complicidad y crítica entre la cultura reconocida y la de masas, por oposición, también en esto, al modernismo, que se define «through the exclusion of mass culture and was driven [...] into an elitist and exclusive view of aesthetic formalism and the autonomy of art» (*Ibidem*: p. 28). Evidentemente, la concepción de Jameson sobre lo que considera una degradación de la cultura de masas, «(that is, the transformation of formerly realistic materials into repetitive diversions which offer no particular danger or resistance to the dominant system)» (Jameson: p. 217), no puede por menos que ser frontalmente rechazada por Hutcheon.

Lo que nadie niega es que, como lo define Hampton e igualmente lo considera Jameson, el postmodernismo es el producto de una ideología capitalista. Hutcheon afirma que la cultura postmodernista «does not deny that it is implicated in capitalist modes of production, because it knows it cannot». Pero lo hace con una salvedad importante, y es que el postmodernismo encuentra una peculiar forma de combatir la ideología capitalista, que consiste en aprovechar «its “insider” position in order to begin a subversion from within, to talk to consumers in capitalist society» (Hutcheon: p. 40). Efectivamente, nada hay mejor que aprovechar ciertas formas de la cultura de masas con el fin de lograr un objetivo de concienciación y reflexión histórica que alcance al mayor número de personas posible. Lo cual supone otra de las paradojas aparentes del postmodernismo, ya que se trata de «de-naturalize the entire notion of representation in high art as well as mass media, [...] within the conventions it seeks to dismantle and destabilize. Therefore, it remains accessible to quite a wide public; it has to, if its political message is to be effective» (*Ibidem*: p. 120).

Volviendo a la recuperación de géneros como el policíaco, caso concreto que trata de pasada la autora (el uso «of detective-story structures in “serious” fiction like *The Name of the Rose*» —*Ibidem*: p. 142) es interesante el efecto conseguido cuando es reinterpretado («reappropriating existing representations that are effective precisely because they are loaded with pre-existing meaning and putting them into ironic contexts» —*Ibidem*: p. 44). En términos parecidos se expresaba Jameson al afirmar que «a genre is essentially a socio-symbolic message, [...] form is immanently and intrinsically an ideo-

logy in its own right. When such forms are reappropriated and refashioned in quite different social and cultural contexts, this message persists and must be functionally reckoned into the new form» (Jameson: p. 141). En relación a la carga de compromiso histórico y político de estas nuevas formas de literatura de género, son interesantes las observaciones de Swift, que Linda Hutcheon trae a colación, sobre la relación *narración histórica/género policial*: «The study of history —that “cumbersome but precious bag of clues”— involves inquiry that attempts to “uncover the mysteries of cause and effect”, but most of all it teaches us “to accept the burden of our need to ask why” [...] allegorical representation of the postmodern historian who might well have read [...] with his view of the historian as storyteller and detective»⁶. Por otro lado, la recuperación de la trama novelesca o narratividad, adquiere de esta forma una función básicamente opuesta a la de evasión, de la que ha sido revestida tradicionalmente. Así pues, la cultura postmodernista se ha hecho *novelesca*. Y «perhaps this is why story-telling has returned —but as a problem, not as a given» (Hutcheon: p. 51).

La propuesta metodológica, en resumen, consiste en la posibilidad de tratar determinadas obras literarias, tradicionalmente consideradas como ahistóricas y alejadas de lo que se considera un compromiso político y social, bajo una óptica totalmente diferente, casi opuesta. Y de hecho se puede observar cómo una buena parte de la ficción de los años ochenta, en busca de un cierto compromiso con la Historia del que quiere hacer partícipe al lector, adopta la metaficción y la literatura de género como forma de expresión. Nuevos caminos (*paradójicos*) para una vieja preocupación en la que coinciden tanto Jameson como Hutcheon, cuyas posturas, al final, y con las debidas matizaciones, no entran en contradicción. Porque si para ésta el arte «cannot but be political [...] however “aestheticized”» (*Ibidem*: p. 4), Jameson asegura que el Marxismo «affirms a primacy of theory which is at one and the same time a recognition of the primacy of History itself» (Jameson: p. 14).

⁶ Hutcheon: p. 56, citando a G. Swift: *Waterland*, Londres, Heinemann, 1983, p. 92.