

POSTMODERNISMO EN ESPAÑA: EL CASO DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

RANDOLPH D. POPE
Washington University in St. Louis

Vivimos en la época postmoderna, pero no hay un acuerdo sobre las características de este nuevo período, ya que la afirmación de Lyotard de que han caducado las grandes historias unificadoras y el imperio de los centros metropolitanos ha sido aceptada —para sorpresa de su propio autor— como una definición sagaz de la proliferación de oportunidades permitidas por la cultura de la imagen, la simultaneidad de la comunicación, la velocidad de lo electrónico, el desprestigio de las ideologías y el poder escurridizo de las transnacionales¹. Pero cuando se trata, como han tratado el crítico Ihab Hassan y el arquitecto Charles Jencks, por ejemplo, de hacer una lista que tenga la comodidad taxonómica de las características del barroco, se cae en la incoherente enumeración de elementos dispares. En *The Postmodern Turn*, Hassan da dos columnas que oponen 34 características del modernismo a 34 del postmodernismo, enfrentando el simbolismo al dadaísmo, el diseño al azar, la jerarquía al anarquismo, la presencia a la ausencia, la metáfora a la metonimia, y así en un largo etcétera (pp. 91-92). Un período como el postmodernismo, en que la hegemonía centralizante es rechazada como la imposición del privilegio, no se presta a la definición. En el libro más ponderado sobre este tema, Linda Hutcheon afirma prudentemente que las

¹ Léase, por ejemplo, la siguiente cita de *The Postmodern Condition*: «The grand narrative has lost its credibility, regardless of what mode of unification it uses, regardless of whether it is a speculative narrative or a narrative of emancipation» (37).

contradicciones que caracterizan al postmodernismo rechazan toda oposición binaria que pueda encerrar una jerarquía secreta de valores (cf. pp. 42-43). Pueden también aquí aplicarse las palabras de Gianni Vattimo en una reciente entrevista publicada en *Revista de Occidente*: «la única visión global de la realidad que nos puede parecer verosímil es una visión que asuma muy profundamente la experiencia de la fragmentación» (127)². Lo más útil por ahora es observar y describir coincidencias que pueden servir para trazar un mapa de la situación contemporánea.

Las coincidencias no son una ley todavía, no son discurso predecible y congelado, no responden a una conspiración generacional. Surgen más bien como respuestas a una situación semejante. En este breve trabajo noto solamente que los personajes en muchas novelas interpretan con una preocupación que parecería paranoica detalles curiosos de la vida cotidiana: un rostro que se repite o un taxi idéntico a horas y en lugares diferentes. En Estados Unidos esta sospecha metódica está ejemplificada por Thomas Pynchon, con sus cuatro novelas, *The Crying of Lot 49*, *V*, *Gravity's Rainbow* y *Vineland*, en las que las conspiraciones del dinero, el poder, las burocracias y las sectas esotéricas se entrecruzan frenética y descontroladamente. Pero, como lo ha hecho notar Nicholas Rescher, aunque con un sesgo negativo y simplificador, esta desconfianza postmoderna de lo aparente, esta sospecha de conspiraciones profundas e inaccesibles, puede remontarse a Nietzsche, Freud, Marx, Russell y Derrida. Mientras que Rescher ve aquí una *trahison des clercs*, una aberración de los intelectuales que se apartan de la cordura y sensatez de las personas normales —y denuncia esto desde la página editorial del *American Philosophical Quarterly*— yo veo aquí una coincidencia que responde a una experiencia central de la vida contemporánea: los individuos han dejado de tener control sobre su vida, han dejado de comprenderla, y responden ante esta fragmentación con una resistencia paranoica, pues idealmente *Alguien* tiene que estar en control de nuestro destino. En España, Muñoz Molina es un brillante ejemplo de esta retórica paranoica que encontramos

² Otra cita apropiada de Vattimo: «la única filosofía de la historia que es posible en este momento es la filosofía que narra la historia del fin de la filosofía de la historia» (127), lo que podría fácilmente traducirse a «la única historia de la literatura que es posible en este momento es la historia de la literatura que narra la historia del fin de la historia de la literatura».

como un aspecto del pensamiento postmoderno y que se parece superficialmente a una versión nostálgica de la novela policial. Con razón ha rechazado Vázquez Montalbán en el número especial de *Ínsula* dedicado a la novela en España hoy (agosto-septiembre 1989) el encasillamiento de su obra en la categoría menor de «novela policiaca». La buena acogida de estas obras debe inducirnos a pensar que el público percibe aquí algo especialmente apropiado al momento histórico en que vivimos. En *El invierno en Lisboa* (1987), un encuentro casual en un bar de Madrid, el Metropolitano, es el punto de partida de una historia de cuatro ciudades, San Sebastián y Lisboa, Madrid y Berlín, en las que se juega el destino de un pianista de jazz, Biralbo, y el de una mujer, Lucrecia. El texto avanza de lo que parece la simple memoria melancólica del amor de un músico por una mujer casada y distante a una intriga de corte detectivesco. La novela de detectives tradicional comienza en un presente enigmático pero anuncia, con la presencia del detective o el pacto con el lector propio del género, un futuro donde se atraparán a los culpables de la violencia, real o figurada, que se ha entrometido en la vida cotidiana. Pero en el caso de Muñoz Molina (y en el de Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza y Rosa Montero, o el de Sciascia en Italia) el modelo es la novela negra norteamericana, una nueva picaresca que revela la corrupción profunda de la sociedad. Seres marginales resuelven los crímenes porque las autoridades oficiales —policía, jueces, abogados, políticos— participan mediante impenetrables y solo adivinadas relaciones con la economía subterránea del hampa. En *El invierno en Lisboa* el crimen no es resuelto por la policía: ni el robo de una pintura valiosa ni una muerte bajo las ruedas de un tren. La venta de un cuadro robado no tiene la consecuencia literaria de costumbre (la detención de los culpables), sino la traición entre los complotados y la huida constante de una mujer perseguida por sus socios traicionados. En una sociedad en que todos los detalles de la vida pueden formar parte de una conspiración, se borra el límite entre lo privado y lo público.

Un trozo de mapa con la palabra *Burma* escrita en él es la última carta de amor que Biralbo recibe de Lucrecia desde Berlín. Este texto que al comienzo se resiste a la interpretación se revela posteriormente como clave, como el mapa del tesoro tradicional, tesoro que en este caso es un cuadro de Cézanne que adorna la

oficina de otra conspiración internacional que acaba de caducar sin mayor pena ni gloria. (Estas conspiraciones coloniales y desesperadas son muy del gusto de Pynchon). El reemplazo de la carta de amor por el plano enigmático indica la intromisión del dinero y la red subterránea de la intriga en lo que quería ser tan sólo una relación privada. En forma semejante, para dar otro ejemplo, la protagonista de *Queda la noche* de Soledad Puértolas busca su independencia en viajes a tierras distantes y en aventuras eróticas efímeras, pero sus acciones tienen consecuencias insospechadas que la persiguen de India a España, entretejiendo de paso los sistemas de espionaje de varias naciones, hasta que llega a la siguiente conclusión: «yo estaba cansada de encontrar que mi vida se regía por una serie de coincidencias que escapan a mi voluntad y a mi control» (172).

Es necesario evitar la tentación de deducir con demasiada rapidez y facilidad que *El invierno en Lisboa* muestra el fin del mito de la vida privada, que se origina en el siglo XIX, fin que se advierte en la sociedad postindustrial y postmoderna, en la época del espionaje masivo y la tarjeta de crédito, de las transnacionales y las comunicaciones instantáneas y constantes entre todas las regiones del mundo. Más bien hay que imaginar la relación público/privado, autoridad/subordinado en una forma diferente, más imprevista e intrincada. Los personajes se saben constituidos de memorias colectivas, de modelos compartidos y contradictorios o sucesivos, compuestos de un inexhaustible banco de información en el que acumulan al azar los textos verbales y gráficos, las melodías y las emociones.

El invierno en Lisboa ofrece por lo tanto a los lectores la posibilidad de un *trivial pursuit* cultural. Hay referencias a James Joyce: un dueño de bar que se viste de sotana, habla litúrgicamente y se llama Floro Bloom. Hay herencias de Proust: el trompetista se llama Billy Swann, ecos de Cortázar, pero lo que domina es el cine y la resonancia de Chandler, de los hombres duros y la prosa lacónica y amarga de la novela negra americana. «Casablanca» es invocada varias veces por los protagonistas mismos y el narrador afirma que un recuerdo no pertenece a su vida, sino a una película (p. 21). Por una parte, se advierte aquí la desaparición de lo que Calinescu ha llamado *the great divide*, el gran abismo entre la alta cultura y la cultura popular en la obra de los escritores modernistas europeos. No hay aquí, al parecer, una

intención irónica, de mostrar la trivialidad de unos objetos culturales contrapuestos con otros. Estos modelos, películas, discos, libros, no son «originales» en el sentido tradicional de la palabra. Sólo hay copias en buen o mal estado, restauradas, colorizadas, con el sonido mejorado, copias dispersas en cinematecas del mundo. El cuadro de Cézanne que se menciona en la novela sí es original, pero acaba encerrado en la caja fuerte de un coleccionista americano. Biralbo, naturalmente, asocia su música con el cuadro de Cézanne, pero no con el cuadro mismo, que no llega a ver, sino con una reproducción del cuadro que ve en un libro. (En la misma forma, el narrador teje su historia a partir de una mezcla de recuerdos y de documentos, cartas, fotos, recortes de periódicos, y le resulta difícil distinguir si su narración —la reproducción de la historia— se basa en algo inmediato o en otras reproducciones: «No sé si la estoy recordando /a Lucrecia/ como la vi aquella noche o si lo que veo mientras la describo es una de las fotos que hallé entre los papeles de Biralbo», p. 24). El jazz parece cobrar así un valor ejemplar, ya que el disco no puede reproducir la vivencia de un instante inspirado como el que ocurre cuando el cuarteto toca en Lisboa, pero en ese momento Biralbo toca con un nombre falso, su mejor música ya para siempre ligada a otro nombre que es sólo una máscara para no ser atrapado por la policía. («Los discos no son nada», dice Biralbo, p. 13). Pero lo aparentemente desperdiciado por no reproducido —la sesión de jazz— se valora *juntamente* a lo reproducido y disponible a ser reinterpretado. La ambigua oposición establecida por Benjamín en «La obra de arte en la época de la reproducción mecánica» no se resuelve sino que se disuelve. Hemos aprendido finalmente a darle aura al objeto reproducido, al mismo tiempo que *también* valoramos el original. (Basta aquí pensar en la película francesa «Diva» y su fascinación fetichista con la voz grabada de una cantante de ópera).

La reproducción —el disco, la fotografía, la representación, la copia— es programática porque trae la emoción sin la presencia, reduciendo al lector o espectador a una situación pasiva. Es como si el pasado estuviera reapareciendo aleatoriamente y hecho objeto, desligado de los otrora participantes y ahora espectadores. Pareciera que el intento de Biralbo y de Lucrecia de reproducir su primer amor es parte de lo que deben dejar atrás para vivir felices en el presente, pero el pasado sigue interfiriendo, repro-

duciéndose incesantemente en una especie de cáncer cronológico. Acaso la partícula *bi* en el nombre de Biralbo señala esta tendencia a duplicar.

Cuando el narrador encuentra a Biralbo en Madrid nota en él una suerte de felicidad: proviene, al parecer, de haber descubierto que los instantes no están relacionados, que deben tomarse uno a uno, como se pueda. En Lisboa Biralbo había percibido «por primera vez en su vida la absoluta insularidad de sus actos; se iba volviendo tan ajeno a su propio pasado y a su porvenir como a los objetos que lo rodeaban de noche en la habitación del hotel» (123). Luego de pasar una noche de amor con Lucrecia goza Biralbo de «la pura ausencia del pasado» (169), pero esta ausencia es momentánea o ilusoria, pues al final lo alcanzan sus perseguidores y se pierde en la noche. Ni se restablece el orden, ni se castiga al criminal, ni se vuelve a la situación del comienzo, ni se polarizan las fuerzas del bien y las del mal. Las fuerzas del orden no están operando como debieran, por lo que el individuo negocia redes fragmentarias que lo enredan amenazadoramente y a las cuales renuncia a darles una significación mayor, sin abandonar una prudente paranoia. La contradicción aparente en esta actitud de creer que jamás se podrán conocer todos los hilos que rigen la vida y sus implicaciones (pues ya no hay dioses que los tejan, ni sistemas económicos, ni el Espíritu de la Historia, ni la lucha de clases), se encuentra en la siguiente epifanía de Biralbo cuando su propia voz «le mostraba al fin su destino y la serena y única justificación de su vida, la explicación de todo, de lo que no entendería nunca, la inutilidad del miedo y el derecho al orgullo, a la oscura certidumbre de algo que no era el sufrimiento ni la felicidad y que los contenía indescifrablemente» (182). Esta oscura certidumbre de algo trascendente se muestra, se revela, pero no se deja entender, se explica pero en cifras de un código para siempre secreto. Esta conexión con el Aleph de Borges no es la única de Muñoz Molina con el autor argentino. Muchas de sus meditaciones recuerdan los cuentos de Borges y también las novelas de Onetti y Cortázar. Pero en esta coincidencia se puede leer una situación compartida y una afinidad electiva: los escritores argentinos entraron antes que los españoles a un mundo cosmopolita que tenía su metrópolis en otra parte donde ineludiblemente se tejía el destino de Buenos Aires. Mientras que parte del discurso político argentino hablaba de tomar el destino en las

propias manos, de construir un futuro propio y latinoamericano, los intelectuales de *La Nación* y *Sur* sabían que el mundo comenzaba a ser una maraña impenetrable en la cual todos estaban más o menos atrapados entre un populismo irracional y las oscuras finanzas internacionales. La diferencia entre esa melancolía metafísica argentina y el escepticismo postmoderno que estamos detectando en Muñoz Molina es la que hay entre la nada de Sartre y el mundo sin fundamentos estables de Wittgenstein o Rorty. Volviendo a Vattimo: «nuestra historia es la disolución de la historia como hecho unitario. Esto no es un drama, no es trágico. ... La idea de que la pérdida de un hilo único de la historia sea una tragedia es una idea imperial, porque sólo desde un punto de vista imperial se puede hablar de una historia única» (128). Por decirlo de otra manera, la situación argentina ha llegado a ser precursora de una situación hoy generalizada, pero radicalmente reinterpretada.

La siguiente novela de Muñoz Molina es *Beltenebros* (1989) y confirma nuestras observaciones anteriores sobre la importancia de la conspiración y la repetición en la vida postmoderna. El epígrafe está tomado del Quijote, II, LXI: «Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién», lo que parece ser propio de la condición postmoderna que hemos descrito y parece anticipar en más de trescientos años a Beckett. Pero en la época de Cervantes esta invisibilidad o indeterminación del enemigo no era sino transitoria y parcial —corresponde al tiempo que don Quijote y Sancho pasan con Roque Guinart— mientras que en nuestro siglo es una descripción generalizada. El narrador de *Beltenebros* utiliza palabras semejantes para describir su experiencia: «Es verdad que entonces me pasaba la mitad de la vida en los aeropuertos, y como en ellos ni el tiempo ni el espacio son del todo reales, casi nunca sabía exactamente dónde estaba y vivía bajo una tibia y perpetua sensación de provisionalidad y destierro, de tiempo cancelado y espera sin motivo» (13-14). El tiempo cancelado significa que ya todo es epigonal, que lo decisivo ocurrió antes. Un conspirador joven que conoce a Darman, el héroe de *Beltenebros*, se viste de acuerdo a las novelas policiales y confiesa: «Nosotros somos recién llegados. Lo sabemos todo por los libros» (26). Y luego: «No ha ocurrido casi nada desde que nací. Todo acabó cuando ustedes eran jóvenes» (28). Sólo los emigrados que conspiran actúan «como si todavía tuvieran un porvenir y

mandaran ejércitos» (36). Darman sabe que para él preguntarse sobre el porvenir es un gesto inútil, que lo que le espera siempre es una pernicioso repetición, una duplicidad del presente que encierra versiones ahora peligrosas de su pasado. Al caminar por Madrid, la ciudad de su período revolucionario, la ciudad que abandonó para recluirse en una pequeña tienda de libros usados en Inglaterra (insularidad, literatura, segunda mano), ya no se pregunta sobre el futuro: «recorriendo una larga calle con acacias sin preguntarme dónde desembocaría, perdido entre los vivos, entre las mujeres de vestidos cortos y brillantes que salían de los bares riéndose a carcajadas, entre hombres que caminaban hacia un destino cierto en la noche, no como yo, que ya vivía entre los muertos, que recordaba otra ciudad y otras gentes ya exterminadas por el tiempo» (185). ¿Qué destino es ese, cierto en la noche? «Mi inteligencia se rebelaba contra las vanas duplicaciones del azar, pues no era posible que todo lo que yo había vivido estuviera repitiéndose, con alteraciones secundarias que agravaban la irrealidad de mi viaje, Walter y Andrade, sus dos muertes iguales, separadas tan sólo por mi incredulidad y mi estupor, las dos mujeres que parecían la misma y que ocultamente lo eran, las estrategias sombrías de la traición y el crimen» (186). La resolución de *Beltenebros* se produce en un cine abandonado mientras se proyecta una película por enésima vez, como si se quisiera subrayar que la vida de estos personajes está condenada a la reiteración a pesar del aparente desenlace.

La novela, como género, por su voracidad que le permite apropiarse de todo lo nuevo —arquitectura, instituciones, acontecimientos, modas, etc.— mediante la veloz y gratuita palabra ha sido siempre excelente instrumento de la reconstrucción imaginaria de una época, pero su capacidad de vislumbrar el futuro no es igualmente encomiable. ¿Qué novelista de los cincuenta pudo prever para sus personajes el futuro que los lectores experimentan como el presente de la España de hoy? He dado aquí sólo un ejemplo de una actitud del presente, las novelas de Muñoz Molina, pero esta pérdida de control del individuo sobre una sociedad múltiple y contradictoria, desintegrada y cuerdamente paranoica, reiterativa y secundaria, se observa en otras novelas de la última década. La clarividencia del personaje femenino de *Queda la noche* expresa bien esta desconfianza generalizada: «mi vida estaba siendo

planeada desde fuera, y ... todo lo que me estaba ocurriendo obedecía a un plan, del cual yo no sabía nada» (183).

Otra vez necesitamos resistir la tentación de definir, pues esta vertiente postmoderna debe ser contrapuesta con otras en que el desmoronamiento del orden centralizado permite acceder a una vida nueva, ejemplo de lo cual puede ser, por ejemplo, las novelas de Esther Tusquets. De cada una de estas historias surgen futuros diferentes y múltiples. Lo que es típicamente postmoderno es la multiplicidad de estas historias, su rápida incorporación al canon velozmente renovado, la inmediata circulación de las nuevas imágenes que se acuñan. Con seguridad, casi todos los futuros novelescos son predicciones erradas que quedarán como objetos de la curiosidad de los historiadores de mañana, los únicos que podrán determinar el valor oracular de las novelas del presente. Pero advertirán también, en la reiteración de la reiteración, en la magnificación de la imagen, en la imposibilidad de lo original, en el abandono de la metafísica y la ideología, en la desconfianza crónica, en la paranoia cotidiana, en la transgresión lúdica de los límites tradicionales, genéricos, sexuales, evaluativos, que el presente de la novela española presenta una constelación de características nuevas que muestran con claridad que España ha ingresado plenamente, para bien o para mal, al postmodernismo internacional.

OBRAS CITADAS

- HASSAN, Ihab. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, OH: Ohio University Press, 1987.
- HERRERA, José M. y José Lasaga. «Gianni Vattimo, filósofo de la secularización», *Revista de Occidente*, N.º 104 (enero 1990): 115-132.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

BLANK PAGE