

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



RASGOS POSMODERNOS EN EL CUENTO
“CONGRESO DE VISIONARIOS”
DE NAIEF YEHYA

TESINA

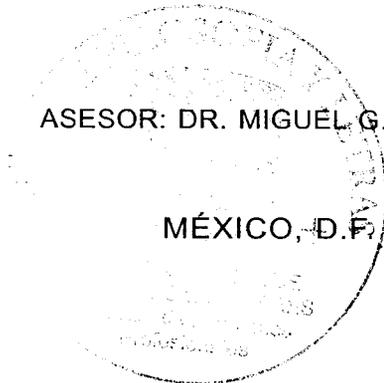
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

AARÓN ESPINOSA BELTRÁN

ASESOR: DR. MIGUEL G. RODRÍGUEZ LOZANO

MÉXICO, D.F. ABRIL, 2007





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Rasgos posmodernos en el cuento “Congreso de Visionarios” de Naief Yehya

Tesina para optar por el título de Licenciado en Lengua y Literaturas
Hispánicas

Alumno: Aarón Espinosa Beltrán

Asesor: Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano
UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, DF. Abril 2007

Esta tesina la dedico a mis padres: Asunción Espinosa Sánchez y Rosalinda Beltrán Villamil, que siempre han creído en mí, y apoyaron en todo momento mis estudios en la UNAM.

Un profundo agradecimiento al profesor Miguel G. Rodríguez Lozano, por apoyar esta investigación; a los profesores: Carmen Elena Armijo Canto, Alicia Bustos Trejo, Esther Martínez Luna, Raquel Mosqueda Rivera, por sus comentarios y correcciones; al profesor Lauro Zavala, pues fue en su clase cuando surgió la idea de este proyecto.

Por último, un agradecimiento total a Bianca Caracas y su familia, por ser mis amigos en la Ciudad de México.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I. Nociones generales del concepto de posmodernidad.....	7
I.1. Los orígenes del concepto.....	8
I.2. Literatura y posmodernidad.....	19
Capítulo II. Rasgos posmodernos en el cuento “Congreso de Visionarios”	
II.1. El contexto de “Congreso de Visionarios”.....	28
II.2. Análisis textual.....	30
II.3. Estrategias intertextuales.....	42
Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	54

Introducción

Wassily Kandinsky escribió a propósito del arte gestado en la época de las vanguardias:

Cualquier creación artística es hija de su tiempo [...], cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer.¹

Esta reflexión resulta útil para emprender el estudio de una gran parte de la literatura mexicana actual, alimentada de nuevas fuentes, con preocupaciones formales y temáticas propias de lo que en los estudios culturales ha sido llamado Era Posmoderna.

A pesar de las múltiples discusiones sobre la real existencia de una era posmoderna, es innegable el hecho de que la evolución de las tecnologías, los modos de producción y las nuevas situaciones políticas han afectado profundamente los estudios humanísticos, obligándolos a buscar nuevas estrategias epistemológicas, y en general, a deshacer las viejas fronteras entre las disciplinas; se trata de encontrar relaciones, no diferencias.

Los estudios literarios también han buscado la actualización de sus conocimientos. La teoría posmoderna ha privilegiado el concepto de texto como tejido de signos presente en todas las manifestaciones culturales, por lo que las aportaciones de la lingüística, usadas primero por el formalismo ruso para el estudio de la literatura, son usadas actualmente para analizar cine, artes plásticas, sociología, etc. Actualmente, los conocimientos del filólogo contemporáneo no sólo sirven para el estudio tradicional del texto literario, sino que prácticamente son una herramienta estándar para cualquier tipo de disciplina. Esto permite un diálogo fecundo y prometedor entre el quehacer literario y el resto de las ciencias. También permite nuevas posibilidades en la investigación.

Este es el caso de la teoría posmoderna y la literatura. La idea de una época posmoderna tomó fuerza a partir de los años sesenta, mostrándose con claridad en las tendencias de la literatura, arquitectura y las artes plásticas, pero pronto empezó a captar la atención de la filosofía, la economía, las ciencias en general. Poco a poco, sus postulados coincidieron cada vez más con los fenómenos que experimentaban las

¹ Wassily Kadinsky, *De lo espiritual en la obra de arte*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 7.

diversas disciplinas, influyendo en sus creaciones y objetos de estudios. Actualmente, la posmodernidad se ha aceptado como el contexto prevaleciente de varias disciplinas, tal es el caso de las artes plásticas, cuya producción de obras y crítica están influidas en su mayoría por esta dominante cultural.

Sin embargo, el concepto aún resulta polémico por varias razones. Uno de los problemas de su definición es saber si el prefijo “pos” designa una ruptura con la modernidad o una continuación de ésta. Por otro lado, se acusa al posmodernismo de un relativismo y nihilismo que atentan contra los ideales de la modernidad ilustrada, dejando así una suerte de vacío epistemológico y una crisis de legitimación de los valores que han constituido la sociedad occidental. Así, cualquier discusión sobre el posmodernismo siempre será controvertida y tendrá más de una conclusión, lo que obliga ver al fenómeno como una construcción siempre en proceso, imposible de delimitar a un solo campo.

En el caso de la literatura mexicana es difícil afirmar si el posmodernismo como teoría ha afectado la producción de las obras. No hay una “poética” definida por parte de los creadores, ni una postulación muy clara del término en los estudios literarios.² Lo cierto es que las características de la estética posmoderna están presentes en muchas de las obras de los autores jóvenes, y esto más que por una pretensión ideológica viene como una consecuencia del entorno cultural. Las circunstancias y las preocupaciones de los escritores actuales, sus fuentes culturales, sus modelos, los temas y su sensibilidad en general, han cambiado notablemente en los últimos años. También ha cambiado la forma en que se producen los libros, los hábitos de lectura, la recepción de los lectores. Toda esta circunstancia ha orillado a los nuevos autores a buscar formas y temas muy dispersos, algunos agrupados en regiones, micro-movimientos y estrategias editoriales para vender los productos.

Naief Yehya puede ser considerado como parte de esas nuevas voces en la literatura mexicana. Su obra explora temas relacionados con los fenómenos culturales emanados de los medios de comunicación. La correspondencia entre el sujeto posmoderno con las nuevas tecnologías es el tema central de su obra narrativa y ensayística. En sus cuentos hay una extraña mezcla entre la ciencia ficción, el realismo y la ironía; su obra está fuertemente alimentada por una cultura mediática: el cine y la televisión son el sustrato de las acciones, el imaginario de la narración y la forma en que

² El investigador Mike Featherstone postula: “en cierto modo, el posmodernismo se ha convertido en un concepto de los críticos, sin concretarse nunca del todo en un movimiento artístico”. Mike Featherstone, *Cultura de consumo y posmodernismo*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000. p. 80.

se percibe la realidad. Cuentos como “Congreso de Visionarios”, exige un lector que participe activamente en el reconocimiento del juego intertextual propuesto por el narrador, no sólo como un identificador de alusiones mediáticas, sino como habitante de una atmósfera cultural que se regodea en la red de sus propios mitos. En esta obra, la intertextualidad cumple varias funciones: por una lado, es paródica, desmitificadora, muestra al cuento como una entidad capaz de dialogar y jugar con diferentes códigos culturales; por otro, hay en ella un homenaje y una ironía sin propósito ante el fenómeno de la religión en la posmodernidad.

Los personajes de los cuentos de Naief Yehya sufren de una completa incapacidad para comunicarse; su existencia se puebla de imágenes desechables creadas por los medios de comunicación, de mitos creados por la alta tecnología y de una ausencia de sentido; pero a diferencia del sentimiento de anomia, soledad y desesperación característicos del arte moderno, encontramos en la narración una realidad irónica, sin propósitos trascendentes: una esquizofrenia gozosa, incapaz de hacer significativos el pasado y futuro. El objeto de esta tesina es mostrar como en el cuento “Congreso de Visionarios” hay una propuesta estética nutrida por una sensibilidad que podemos reconocer como posmoderna, en cuanto que presenta la tematización del fenómeno mediático como un nuevo sustrato de la obra literaria y su consecuente representación del mundo se manifiesta como un mundo regido por la citación, la fragmentación, el desencanto, lo extravagante y lo irracional.

Considero de suma importancia para la actualización de los estudios de la literatura mexicana el paradigma de la teoría posmoderna, no sólo por pertenecer a una corriente ideológica dominante, sino porque logra legitimarse como herramienta útil al incluir en sus postulados la complejidad social de nuestra época, invitando a la discusión sobre los valores estéticos, éticos e ideológicos del presente. Sin duda, el conocimiento de la teoría posmoderna aplicada a los estudios literarios no sólo ayuda a entender el sustrato de muchas obras actuales, sino también ofrece una comunicación con varias disciplinas que enriquecen la manera de abordar el fenómeno literario, en este caso con los medios audiovisuales. Este trabajo nace de la convicción de que una investigación sobre el fenómeno de la posmodernidad fortalece nuestra capacidad de análisis para estudiar algunas tendencias estéticas de la literatura actual. Como lo dijo uno de los filósofos centrales en el debate posmoderno, Jean François Lyotard: “El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra

sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable”.³

La tesina está dividida en dos capítulos. En el primero se ofrece un panorama general del concepto de posmodernidad, sus principales postulados y la pertinencia de éste en América Latina; después se explora la relación de la literatura con la posmodernidad en el contexto actual de las letras hispánicas. En el segundo capítulo se buscan los elementos posmodernos del cuento “Congreso de Visionarios” de manera sistemática, partiendo de un contexto de interpretación hacia un análisis textual e intertextual de la obra, que nos permitirá elaborar una conclusión sobre la misma.

³ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna*, Editorial REI, México, 1990, p. 11.

Capítulo I. Nociones generales del concepto de posmodernidad

Uno de los objetivos de esta tesina es poder llevar los aportes de la teoría posmoderna hacia el estudio de la literatura, es decir, usarla como una herramienta de análisis. Para lograrlo es necesario delimitar la discusión del concepto de posmodernismo al ámbito estético, ya que el fenómeno posmoderno no sólo abarca el universo del arte, sino también el de la filosofía, la economía, la sociología y las ciencias en general. Esto no significa que este análisis de la obra excluya las disciplinas antes mencionadas, al contrario: esta tesina aspira a una reflexión multidisciplinaria, entendiendo a la obra literaria como un mundo complejo donde la investigación se enriquece a mayores y distintas perspectivas. Sin embargo, es necesario advertir que este trabajo se interesa por el posmodernismo como un contexto para entender las tendencias estilísticas y temáticas de la literatura actual, por lo que los conceptos irán encaminados más hacia la estética que a la filosofía o sociología.

Para intentar una definición del posmodernismo es necesario advertir la aseveración que Linda Hutcheon hace en su libro *The Politics of Postmodernism*:

In his book, *Postmodernist Fiction*, Brian McHale points out that every critic ‘constructs’ postmodernism in his or her own way from different perspectives, none more right or wrong than the other. The point is that all are ‘finally fictions’.¹

Tomando en cuenta esto, para no dispersar estérilmente la discusión sobre el tema, es necesario delimitar esta investigación a una línea de autores, entendiendo que cada uno de ellos ha intentado una definición del posmodernismo desde su perspectiva; la elección está supeditada a las necesidades del análisis que requiere la obra, siempre con el objetivo de aplicar sus aportaciones a la investigación literaria, con la intención de lograr una “construcción”, en el sentido que le da Hutcheon, que nos lleve a una estética literaria posmoderna que sirva como contexto de análisis del cuento “Congreso de Visionarios”.

I.1 Los orígenes del concepto

¹ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London and New York, 1989, p. 11.

En la mayoría de los estudios sobre posmodernismo se parte desde su concepción más sólida erigida en la década de los setenta, o bien de un comparativo entre éste y la modernidad, lo que reafirma y polemiza la idea de si el posmodernismo sugiere una ruptura radical con la modernidad. Sin embargo, considero que es importante para esta investigación conocer el origen del concepto, tener en claro cuándo empezó a utilizarse en los estudios culturales, ya que esto evita las controversias provocadas por la falta de una concepción histórica del concepto. Es necesario advertir que no es el objeto de esta tesina obtener una conclusión sobre la legitimidad del concepto frente al debate sobre si el posmodernismo debe aceptarse como parte de una periodización histórica que lo sitúe como algo posterior a la modernidad, como una continuidad acendrada del modernismo: una “lógica cultural del capitalismo tardío”, como sugiere Jameson. Ese tipo de trabajo es más apropiado para un estudio sobre la historia de las ideas. Nos interesa el posmodernismo como un fenómeno cultural que, consciente o inconscientemente, influye en la producción literaria; así, partiremos de la idea del posmodernismo como algo ya presente en gran parte del arte y la sociedad actual. Los factores que para esta investigación legitiman el uso del término como un cambio real en la sensibilidad contemporánea provienen de dos hechos: 1) la de que el posmodernismo no rompe con la modernidad, sino con un cierto sector de ella que estaba profundamente institucionalizado; 2) el cambio cultural que se ha dado gracias a la mediación de las tecnologías de la comunicación, incluyendo la nueva sensibilidad que trae consigo la cultura de la imagen. En primer lugar, habría que rastrear el origen del posmodernismo dentro del panorama cultural, delinear sus principales postulados y, por último, encaminar éstos hacia la discusión estética, su validez en la literatura y su presencia en el cuento de Naief Yehya

Perry Anderson en su libro *Los orígenes de la posmodernidad* traza un mapa sobre el origen del concepto. El estudio de Anderson resulta muy útil para dar un orden cronológico a manera de genealogía, ya que antes de su consolidación en los años setenta con las ideas de Lyotard hubo varios antecedentes importantes de los que se tiene poca documentación disponible y que son útiles para entender cómo fue tomando forma la idea de lo posmoderno.

Anderson señala a Federico de Onís como el primero en utilizar el término²; sin embargo, resulta más conveniente para esta investigación, en cuanto que la teoría

² Se refiere a un movimiento que se gestaba en Latinoamérica después del modernismo literario. En mi opinión, no hay relación directa entre este uso y el que entendemos hoy por posmodernidad. Véase Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, p. 9.

posmoderna en un principio fue gestada principalmente en los Estados Unidos, resaltar la aparición del concepto en lengua anglófona, fechado, según Anderson, al principio de los años 50, y atribuido a Arnold Toynbee.

Según Anderson, el historiador Arnold Toynbee eligió llamar “posmoderno” a un periodo de inquietud social, guerras mundiales y revoluciones que colapsaban la visión racionalista del mundo. Esta época estaba marcada por el surgimiento de una clase obrera urbana industrial y por el advenimiento de la sociedad de masas, según se encuentra en el octavo volumen de su obra *Estudio de la historia*, publicado en 1954; la connotación de lo posmoderno en esta obra sugiere una época irracional y anárquica: un síntoma de la crisis que dejó la experiencia de la Segunda Guerra Mundial en Europa. La Era Posmoderna fue una suerte de sentimiento de “fin de la historia”, provocada por el grado de desarrollo que experimentaba la clase media occidental, la cual imaginaba que la vida moderna, sana y segura, había inmovilizado la historia como un presente atemporal en beneficio de ellos³. La estabilidad se derrumbó con el advenimiento de las dos guerras mundiales. Décadas más tarde, con la amenaza de una tercera guerra, ahora nuclear, Toynbee concluyó que la categoría misma de civilización había dejado de ser pertinente, y que el desarrollo tecnológico, antes prometedor, ahora significaba la promesa latente de una destrucción total. Es importante notar la relación que tienen las conclusiones de Arnold Toynbee con el sentido de crisis que tiene el concepto de lo posmoderno, ya que éste es el primer atisbo para concebir un cambio cultural, donde los valores civilizatorios de la modernidad se han puesto en entredicho, característica que posee el actual concepto de posmodernismo.

Siguiendo esta gestación, Anderson apunta la primera incursión en los Estados Unidos como un hecho de más repercusión. Según el autor, en 1951 el intelectual estadounidense Charles Olson escribió una declaración llamada *The Law*:

La primera mitad del siglo XX ha sido la estación de clasificación en la cual la modernidad se convirtió en lo que tenemos ahora, la post-modernidad o el post-Occidente. [...] “Mi estrategia es suponer que el presente es prólogo, y no el pasado” [...] presente vivo y actual [...] “post –moderno, post- humanista y post-histórico”.⁴

³ Cfr. *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 14.

Sin embargo, Olson nunca llegó a solidificar una teoría que indicara un cambio de paradigmas en la cultura. A finales de los años cincuenta, la idea reapareció varias veces con una connotación negativa, como algo que podía ser clasificado como la decadencia del modernismo. C. Wright Mills y Irving Howe, intelectuales de la izquierda neoyorkina, usaron este concepto, por un lado, para designar una edad en la que los ideales modernos del liberalismo y del socialismo estaban a punto de derrumbarse, donde la razón y la libertad se separaban en una sociedad de ciega fluctuación y vago conformismo; por otro lado, para describir una ficción contemporánea incapaz de mantener la tensión moderna frente a un entorno social cuyas divisiones de clases se habían vuelto cada vez más amorfas con la prosperidad de la posguerra. En esta misma línea crítica, Henry Levin refirió el concepto hacia “un tipo de literatura de epígonos que había renunciado a las arduas pautas de la modernidad a favor de una relajada síntesis para intelectuales de medio pelo, señal de una nueva complicidad entre el artista y el burgués, en una relación sospechosa entre la cultura y el comercio”⁵.

Ya en la década de los sesenta, la idea empezó a cobrar importancia a raíz de la agitación y cambios culturales que empezaban a manifestarse. El crítico literario Leslie Fiedler relacionó la posmodernidad con un cierto tipo de generación que parecía muy alejada de los ideales modernos.

Fiedler celebró la aparición de una nueva sensibilidad entre las jóvenes generaciones de América, que eran “*dropouts* de la historia”, mutantes culturales cuyos valores de la indolencia y el pasotismo, de los alucinógenos y los derechos civiles, estaban hallando oportuna expresión en una nueva literatura posmoderna [...] esa nueva literatura atravesaba las clases y mezclaba géneros, repudiando las ironías y las solemnidades de la literatura moderna, sin mencionar sus distinciones entre lo alto y lo bajo, en un retorno desinhibido a lo sentimental y burlesco⁶.

Hay que recordar que la serie de acontecimientos sociales y culturales de la década de los sesenta fueron un hito en las sociedades occidentales; la llamada “contracultura” dejó una serie de factores que cambiarían para siempre los valores de la sociedad. No es extraño que algunos autores afirmen que el concepto de posmodernidad puede estar bien sintetizado en lo que significó la “contracultura”:

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

Utilizado al principio de un modo más bien de tanteo y con un toque de pesimismo con respecto al distintivo de la cultura en una sociedad de consumo en la que las viejas normas intelectuales se ven amenazadas, el posmodernismo se convirtió pronto en una palabra casi honorífica. Es interesante que el posmodernismo se adoptó como el grito de guerra de un nuevo optimismo, populista y apocalíptico, sentimental e irresponsable que quizá esté mejor sintetizado en la noción de “contracultura”.⁷

Es en la década de los setenta cuando el posmodernismo genera a sus grandes teóricos; el primero en importancia cronológica es Ihab Hassan. Este autor hizo una de sus primeras incursiones en la teoría posmoderna por medio de la revista *Boundary 2*, en un número titulado: *Journal of Postmodern Literature and Culture*. El director de la revista, William Spanos, decidió fundarla a propósito de la consternación que le produjo el apoyo de los Estados Unidos a la junta militar griega. Anderson resume el contenido de esa revista:

En aquel entonces lo “moderno” significaba literalmente la literatura moderna que había provocado el surgimiento del New Criticism y el New Criticism que había definido la modernidad en sus propios términos tomados como un fin en sí mismo [...] el posmodernismo es una especie de rechazo, un ataque, una manera de minar el formalismo estético y la política conservadora del New Criticism.⁸

En esta cita se puede apreciar cómo la teoría de la posmodernidad se perfiló, desde sus inicios, como un ataque a ciertos aspectos institucionalizados de la modernidad, paradigmas que algunos autores llaman “alto modernismo”, que significa el proceso de asimilación que sufrieron las vanguardias modernas, concluyendo en un arte oficial, legitimado y protegido por el Estado.⁹

Hassan continuó su trabajo sobre un aspecto que detectaba en la literatura de la alta modernidad, una literatura que él llamó “literatura del silencio”; sin embargo, en 1971 extendió el concepto como una pauta cultural para todas las disciplinas artísticas e innovaciones teóricas del momento; entre los personajes que empezó a reconocer como parte de este cambio se encontraban John Cage, Robert Rauschenberg, Buckminster Fuller

⁷ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Editorial Tecnos, Madrid, 1991, p. 137.

⁸ Anderson, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁹ Esta idea se encuentra en varios autores que exploran el lado estético del posmodernismo. Entre ellos Fredric Jameson y David Harvey; sus ideas serán analizadas con mayor detalle en el siguiente inciso.

y Marshall McLuhan; ellos representaban una “anarquía del espíritu” que subvertía lúdicamente las verdades vigentes de la modernidad.¹⁰

Hassan tomó de Foucault la idea de que se presentaba una ruptura epistémica en la sociedad occidental, donde se estaba gestando un proceso de “unmaking”, lo que se podía entender a su término equivalente francés “desconstrucción”:

Es un momento antinómico que asume un vasto proceso de *unmaking* en el espíritu occidental, lo que Michael Foucault habría llamado una *épistème* postmoderna. Hablo de *unmaking* a pesar de que hoy son otros los términos *de rigueur*, por ejemplo: desconstrucción [sic], descentramiento, desmitificación [...] Tales términos expresan un rechazo ontológico del sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía occidental. Expresan también una obsesión epistemológica por los fragmentos o las fracturas y un correspondiente compromiso ideológico con las minorías en política, sexo y lenguaje. Pensar bien, sentir bien, actuar bien, de acuerdo con esta *épistème* del *unmaking*, es rechazar las tiranías de las totalidades; la totalización en cualquier empresa humana es potencialmente totalitaria [...] En las artes, como sabemos, la voluntad del *unmaking* empezó a manifestarse antes, al filo del siglo. Sin embargo, desde los ready-mades de Marcel Duchamp y los collages de Hans Arp a las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely y las obras conceptuales de Bruce Nauman, ha persistido un cierto impulso por el que el arte se vuelve contra sí mismo en orden de rehacerse a sí mismo...Pero el punto principal de éste: este arte en proceso de ‘desdefinición’, como dice Harold Rosenberg, se está convirtiendo, al igual que la personalidad del artista mismo, en un elemento sin límites claros; en el peor de los casos en una especie de alucinación social, en una apertura o inauguración. Esta es la razón por la que Jean François Lyotard invita al lector a abandonar el seguro puerto ofrecido a la mente por la categoría de obra de arte o de signos en general y a no reconocer como verdaderamente artísticos sino las iniciativas o eventos en cualquier ámbito en que puedan ocurrir.¹¹

Hassan intentó una delimitación más exacta de las fronteras entre el modernismo y posmodernismo - la cual se verá más detalladamente en la parte dedicada a la literatura posmoderna-, convirtiéndose así en un autor sumamente importante para explorar las relaciones del posmodernismo con la literatura.

Este proceso de “desdefinición” del arte, el proceso de borrar los límites y parámetros tradicionales con una clara intención política de derrumbar los ideales del alto modernismo, tomó otra de sus formas en la arquitectura. En 1972, Robert Venturi y sus colaboradores Denise Scott Brown y Steven Izenour publicaron uno de los libros de mayor influencia en la cuestión del posmodernismo: *Learning from Las Vegas*, un manifiesto en

¹⁰ Anderson, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ Cfr. Albrecht Wellmer, “La dialéctica modernidad y posmodernidad” en Joseph Picó (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Barcelona 2002, pp. 105-106.

contra del llamado Estilo Internacional de la arquitectura, representante, según este autor, de esa clase de modernismo uniformizado, totalitario y elitista, al que se oponía un eclecticismo con tendencias populistas, alimentado por el *kischt*, la mercadotecnia y la imagería popular:

La avenida comercial desafía al arquitecto a adoptar un punto de vista positivo, no paternalista [...] Los valores de Las Vegas no se cuestionan aquí. La moralidad de la publicidad comercial, de los intereses que están detrás de los garitos de juego, y del instinto de competición no son nuestro tema [...] La arquitectura moderna ortodoxa es progresista, cuando no revolucionaria, utópica y purista: está descontenta con las condiciones existentes. La preocupación principal del arquitecto no debería ser lo que debería ser sino lo que es y cómo ayudar a mejorarlo.¹²

La propuesta de Robert Venturi desafiaba abiertamente los antiguos prejuicios modernos sobre la división entre la cultura de masas y la alta cultura; había una gran intención de perder “el aura” que acompañaba al objeto artístico, su exclusividad, y mezclarlo con aquella sensibilidad popular que nacía de los aparatosos centros recreativos, su iconografía brillante de pretensiones comerciales, una poética de la “superficialidad”; era una apuesta por redefinir cuáles eran los materiales “legítimos” del arte, una manera de “estetizar” la vida del capitalismo, sus fenómenos culturales, en lugar de atacarlos como lo haría “el arte comprometido” de influencia socialista.

A finales de los setenta, el filósofo francés Jean François Lyotard publicó la obra que consolidaría el posmodernismo dentro de la discusión cultural: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. El libro se publicó en París en 1979. Muchos críticos lo consideran como la primera obra que llevó con fuerza la discusión sobre el posmodernismo a Europa; sin embargo, la importancia de esta reside en que por primera vez se utilizaba el concepto de posmodernismo para indicar un cambio general en las circunstancias humanas, específicamente, en la manera en que la sociedad post-industrial, o ya bautizada como posmoderna, adquiriría el conocimiento. El libro fue el resultado de un encargo para redactar un informe sobre el estado del conocimiento contemporáneo, a petición del consejo universitario del gobierno de Québec, por lo que Lyotard enfocó su perspectiva sobre las ciencias naturales. La gran innovación de este trabajo consistió en que, según Lyotard, el conocimiento se había convertido en la principal fuerza económica

¹² Cfr. Anderson, *op. cit.*, pp. 33-34

de producción, en un flujo que sobrepasaba los estados nacionales, convirtiéndose así no en un gran bloque, sino en una multiplicidad de juegos de lenguaje que hacían imposible un consenso. De esta manera se derrumbaban las jerarquías de poder, donde el lenguaje de la ciencia pasaba de ser el lenguaje privilegiado por la razón a un simple “juego de lenguaje” entre otros, es decir, una “narración” entre otras, ya que su legitimación descansaba en lo que él llamó las Grandes Narraciones que provenían de los grandes mitos justificadores de la modernidad: la Revolución Francesa y el Idealismo Alemán.¹³

Así, la posmodernidad era la caída de las “metanarrativas”, destruidas por el progreso de la ciencia y el curso de la historia que las descubría llenas de incertidumbres, paradojas y contradicciones que obligaban a pensar en nuevas directrices epistemológicas.¹⁴ El concepto en sí ya había sido manejado en el discurso del arte como una lucha contra los ideales del alto modernismo, pero Lyotard postula el fin de los “metarrelatos” como un cambio epistémico que afecta todos los aspectos de la cultura del hombre, un nuevo sentir, y sobre todo, que pone fin al mito de la modernidad como discurso redentor y progresista.

Los “metarrelatos” a que se refiere *La condición posmoderna* son aquellos que han marcado la modernidad: emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo [...], enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad, salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir [...] Estos relatos no son mitos en el sentido de fábulas [...] Es cierto que al igual que los mitos, su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar. Pero, a diferencia de los mitos, estos relatos no buscan la referida legitimidad en un acto originario fundacional, sino en un futuro que se ha de producir, es decir, en una Idea a realizar. Esta Idea posee un valor legitimante porque es universal. Como tal, orienta todas las realidades humanas, da a la modernidad su modo característico: el Proyecto [...] Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”[...] esto no quiere decir que no haya relato que no pueda ser ya creíble. Por metarrelato o gran relato, entiendo precisamente las narraciones que tienen función legitimante o legitimatoria. Su decadencia no impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana.¹⁵

¹³ *Ibid.*, pp. 37-39.

¹⁴ En palabras de Jürgen Habermas: “Los pensadores de la Ilustración del temperamento de Condorcet todavía tenían la extravagante esperanza de que las artes y las ciencias no sólo promoverían el control de las fuerzas naturales, sino que también fomentarian la comprensión del mundo y del sujeto, y promoverían el progreso moral, la justicia de las instituciones e incluso la felicidad de los seres humanos. El siglo XX ha acabado con ese optimismo.” Jürgen Habermas, “Modernidad versus postmodernidad”, p. 95, en Joseph Picó (ed.), *op. cit.*

¹⁵ Jean François Lyotard, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2003 p. 29.

La tesis de Lyotard descubría un aspecto fundamental en la teoría posmoderna: el problema de la legitimación: ¿en dónde encuentran el sustento las normas de los sistemas, que las hace superiores y más convenientes que otras? Si la ciencia es reducida a un discurso más, ¿cuál es la norma por la cuál se ha de regir la adquisición del conocimiento? La legitimidad del conocimiento se reduciría a simples “juegos de lenguaje”, narrativas locales sustentadas por su misma lógica interna. Más allá del cuestionamiento sobre la objetividad científica, sobre la crítica de que la ciencia está encajada en la cultura y es producto de ella, se encuentra una de las preocupaciones más intensas de la discusión posmoderna: el conocimiento como el discurso del poder. En palabras de Michel Foucault: “No hay relación de poder sin la constitución de una esfera de conocimiento, ni conocimiento alguno que no presuponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder.”¹⁶

Esta posición de relativizar el conocimiento y poner en duda la eficacia y legitimidad del proyecto moderno es la principal polémica entre los partidarios del posmodernismo y sus detractores, ya que atenta contra el poder de toda institución y proyecto. Uno de los primeros críticos que se opuso a estas teorías desestabilizadoras fue Jürgen Habermas; su principal consigna fue declarar que el proyecto de la modernidad estaba aún inconcluso y acusó a esta teoría de ser una estrategia neoconservadora cuyo fin era legitimizar los procesos alienantes del capitalismo tardío.

Creo que en vez de renunciar a la modernidad y a su proyecto como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad. [...] En suma, el proyecto de la modernidad todavía no ha sido realizado.¹⁷

Como resultado de este desarrollo teórico alrededor de lo posmoderno, Joseph Picó concluye que las ideas sobre la posmodernidad se debaten en tres direcciones:

Se enfrentan aquí tres actitudes distintas; por una parte los *conservadores*, que no quieren ser contaminados por el modernismo cultural [...]; *los des-constructores y postmodernos*, que rehuyen todas las metanarrativas emancipadoras [...]; y, por último, *los re-constructores* reformistas [...] que trabajan en la reconstrucción

¹⁶ Marvin Harris, *Teorías sobre la cultura posmoderna*, Editorial Crítica, Barcelona, 2000, p.154.

¹⁷ Picó, *op. cit.*, pp. 87- 102.

racional de las condiciones universales del desarrollo de la razón que nos guía a un proyecto de modernidad compartido por todos.¹⁸

Esta controversia sobre lo posmoderno pasa a otros puntos de discusión en América Latina. Es necesario para este trabajo justificar en qué medida se puede hablar de una posmodernidad en nuestro país. Las posiciones favorecedoras y antagónicas de los postulados de la posmodernidad en América Latina tienen como primer tema de discusión la posibilidad del fenómeno en nuestras sociedades. José Antonio Mateos Castro hace un extenso repaso de estas ideas en su Tesis de Maestría: *Posmodernidad en América Latina; una lectura de los signos de la posmodernidad en la periferia*. En su ella, el autor expone dos posiciones: una, la visión de la crítica filosófica a la posmodernidad hecha en América Latina, partidaria en su mayoría de la idea de que no es posible hablar de tal posmodernidad, simpatizando así con las ideas de Habermas; otra, la de los estudios culturales que consideran a la posmodernidad como un estado de la cultura, latente en las manifestaciones actuales, influidas en gran parte por los medios de comunicación.

Una de las principales objeciones al tema de la posmodernidad por parte de los intelectuales latinoamericanos es el hecho de que sus postulados sólo pueden ser legítimos en sociedades que han agotado las ideas de la modernidad, sociedades en la cumbre de su desarrollo político, económico y social, mientras que Latinoamérica no tiene aún la realización de los ideales modernos. La legitimidad de la posmodernidad exigiría la realización plena de un proceso histórico en nuestras sociedades, por lo que no es posible considerar lo posmoderno más allá de una moda ideológica, peligrosa en cuanto invalida los logros del pensamiento y la filosofía latinoamericana. En palabras del autor: “las ideas de la modernidad han sido la herramienta de lucha social americana, [...] el pensamiento latinoamericano se ha caracterizado por mirar hacia delante, asentado en la función utópica del pensamiento. [...] renunciar a este discurso, sería negar la esperanza por una vida mejor en nuestras sociedades”.¹⁹

Sin embargo, otro grupo de pensadores no ven la necesidad de esta “realización” de la modernidad, en un sentido político-económico, para afirmar que América Latina vive su propio proceso posmoderno. La diferencia entre ambos enfoques reside en cómo se asume el fenómeno: un episodio histórico que representa el desplome de las ideas de la

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ José Antonio Mateos Castro, *Posmodernidad en América Latina; una lectura de los signos de la posmodernidad desde la periferia*, Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003, pp. 73-74.

modernidad o la descripción de un estado de la cultura no supeditado exclusivamente a la estructura económica. El punto de estudio de estos autores deja a un lado las cuestiones teóricas de la muerte del sujeto, el fin de la historia, el agotamiento de los metarrelatos, y se enfoca en los fenómenos culturales que se presentan inéditos, a saber: grupos emergentes en la praxis social, la función de los medios de comunicación, los relatos legitimadores, la disolución y conformación de identidades sociales, todo esto en un momento en el que lo “massmediático” aparece como el espacio decisivo de autorreferencia de las sociedades actuales.²⁰

La presencia de los medios de comunicación como uno de los configuradores de la sensibilidad actual es uno de los temas que ocupan ciertas líneas de investigación acerca de lo posmoderno. Este es el pensamiento de teóricos como Gianni Vattimo, que considera que hablar de posmodernidad es hablar de los efectos de los “mass media”:

Yo sostengo que el término posmoderno sigue teniendo un sentido, y que este sentido está ligado al hecho de que la sociedad en que vivimos es una sociedad de la comunicación generalizada, la sociedad de los medios de comunicación. Ante todo, hablamos de posmoderno porque consideramos que, en algún aspecto suyo esencial, la modernidad ha concluido. [...] la modernidad deja de existir cuando desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. [...] otro factor decisivo para disolver la idea de historia y acabar con la modernidad: a saber, la irrupción de la sociedad de la comunicación [...] que en el nacimiento de una sociedad posmoderna desempeñan un papel determinante; [...] que esos medios caracterizan a esta sociedad no como una sociedad más “transparente”, más conciente de sí, más “ilustrada”, sino como una sociedad más compleja, incluso caótica. [...] estos medios han sido la causa determinante de la disolución de los puntos de vista centrales de lo que un filósofo francés, Jean François Lyotard, llama los grandes relatos.²¹

Es en este punto donde Latinoamérica participa de la posmodernidad, en la medida en que es parte de una cultura mundial regida por la imagen mediática. Si el posmodernismo como pauta cultural es principalmente un fenómeno mediático, nuestro país participa en ella sin lugar a dudas. El régimen de la escritura poco a poco ha sido desplazado por una cultura visual, que por la naturaleza de su producción es un inagotable surtidor de nuevos paradigmas inmediatos, de carácter fragmentario, efímeros, que actúan efectivamente en la construcción de identidades, mitos y en la configuración de una realidad simulada. También es necesario subrayar que no es posible reducir el paradigma

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ Gianni Vattimo, *et al.*, *En torno a la posmodernidad*, Editorial Anthropos, Barcelona, 2001, pp. 9-13

de los medios a un simple propagador de la cultura de consumo: también ha sido la forma de expresión de grupos minoritarios, una forma de acceso a la cultura, el espacio donde emergen grupos marginales reclamando su derecho de presencia en el mundo. Según Vattimo:

Una vez desaparecida la idea de una racionalidad central de la historia, el mundo de la comunicación generalizada estalla como una multiplicidad de racionalidades “locales” –minorías étnicas, sexuales, religiosas, culturales o estéticas (como los *punk*, por ejemplo)-, que toman la palabra y de que sólo existe una forma de humanidad verdadera digna de realizarse, con menoscabo de todas las peculiaridades, de todas las individualidades limitadas, efímeras, contingentes.²²

En este nuevo espacio virtual que son los medios de comunicación es donde se libra la nueva batalla sobre la legitimidad y la identidad de nuestras sociedades; aquí es donde se libra la lucha por el consenso social; la propaganda del poder y la lucha contra este; en sí, estamos ante la creación de nuevas “micro narrativas” que dan sentido a la existencia de los individuos. En Latinoamérica, los medios de comunicación seguirán influyendo notablemente en la evolución cultural de nuestras sociedades. Los medios más poderosos, como Internet, poseen aún una cantidad de posibilidades difíciles de prever. Esta nueva condición, en cuanto se presenta inédita en la cultura del hombre y permanece como determinante en los procesos culturales de las sociedades, incluyendo a la literatura, es la cara del posmodernismo que interesa a este estudio.²³

I.2 Literatura y posmodernidad

A este nuevo proceso cultural le corresponderán sus formas particulares de expresión artísticas. Ya en el inciso anterior vimos algunas tendencias generales del posmodernismo

²² *Ibid.*, p.17.

²³ Algunos críticos como Abelardo Castillo o Mike Featherstone hacen una distinción entre los términos posmodernidad y posmodernismo. El primero afirma: “Se tiene como sinónimos posmodernidad y posmodernismo [...], sin tener en cuenta que posmodernismo, si es algo, es a lo sumo una teoría estética nacida no hace demasiados años, vinculada a la arquitectura.” Abelardo Castillo, “El escritor latinoamericano en la posmodernidad”. En *Escritos*, p. 126. Sin embargo, esa distinción carece de relevancia para los objetivos de este trabajo, ya que la mayoría de los estudios utilizan los términos indistintamente, tomando ambas palabras como parte de un mismo fenómeno cultural.

que están fuertemente relacionadas con la historia del arte; en este apartado se tratará de mostrar cómo esas ideas han influido en el panorama literario.

Aunque la asociación entre literatura y posmodernidad tiene varios años en los Estados Unidos, como ya se ha señalado, en Latinoamérica todavía son recientes y pocos los estudios sobre la relación de nuestra literatura con la posmodernidad. No es la intención de este apartado hacer un recuento exhaustivo de las ideas sobre la literatura y la posmodernidad que se han desarrollado en lengua anglófona, sino simplemente buscar los rasgos estilísticos que han sido localizados en nuestro continente, que se consideran consecuentes con el fenómeno posmoderno y que son relevantes para el análisis de la obra estudiada.²⁴

Como punto de partida podríamos afirmar, en términos generales, que la estética posmoderna proviene esencialmente del espíritu del artista moderno descrito por Baudelaire: el poeta secular, con “el aura extraviada”, que asume su realidad urbana, desligado del sustrato de la naturaleza y entusiasmado por captar “lo efímero, lo veloz, lo contingente.”

La tarea del artista se parece a la del alquimista que extrae oro del barro –o si traducimos esa metáfora típicamente baudelaireana- descubre la poesía escondida tras los contrastes más horripilantes de cuanto caracteriza el “heroísmo de la vida moderna”, con, entre otras cosas, “el espectáculo de la vida elegante y las mil existencias errantes – criminales y queridas- vagando por los subterráneos de una gran ciudad”.²⁵

Sin embargo, a pesar de compartir este gusto por la estetización de lo secular, la evolución de la estética posmoderna en la literatura presentará diferencias estilísticas respecto a la literatura de la modernidad (específicamente, la forma institucionalizada, canónica, carente ya de su espíritu subversivo).²⁶ Cuando el ya comentado Ihab Hassan habló de “la literatura del silencio” en los años setenta no fue muy claro respecto a cuáles eran las diferencias específicas entre la literatura moderna y posmoderna; años después, en

²⁴ Algunos teóricos como Terry Eagleton y Hal Foster identifican al postestructuralismo francés (Barthes, Derrida, Foucault), al feminismo y a los llamados “estudios poscoloniales” como las tendencias de la crítica literaria propias del posmodernismo. (Ver Terry Eagleton, “Introducción a la teoría literaria”. p. 273; Joseph Picó (ed.), *op. cit.*, p. 249). Para este estudio exploraremos principalmente los rasgos estilísticos tipificados en América Latina, sin pretender encasillarlos en algunas de estas corrientes críticas.

²⁵ Matei Calinescu, *op. cit.* p. 62

²⁶ Es decir, con la idea de la canonización de las vanguardias de principios del Siglo XX, que para algunos autores son la semilla del arte posmoderno. Esto se puede ver ampliamente en los trabajos de Andreas Huyssen de la antología de Joseph Picó *Modernidad y postmodernidad*.

la edición de 1982, el autor añadió un cuadro comparativo en el que intentó establecer una serie de diferencias estilísticas entre el modernismo y el posmodernismo.²⁷ La relación que presenta es la siguiente²⁸:

MODERNISMO	POSMODERNISMO
Romanticismo / simbolismo	Patafísica / dadaísmo
Forma (conjunta, cerrada)	Antiforma (dislocada, abierta)
Propósito	Juego
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Maestría / logos	Agotamiento / Silencio
Objeto de arte / obra terminada	Proceso/ performance / happening
Distancia	Participación
Creación / totalización / síntesis	Destrucción/ deconstrucción/ antítesis
Presencia	Ausencia
Centramiento	Dispersión
Género / frontera	Texto / intertexto
Semántica	Retórica
Paradigma	Sintagma
Hipotaxis	Parataxis
Metáfora	Metonimia
Selección	Combinación
Raíz / profundidad	Rizoma /superficie
Interpretación / lectura	Contra la interpretación / equívoco
Significado	Significante
Legible	Escribible
Relato / <i>grand histoire</i>	Anti-relato / <i>petite histoire</i>
Código maestro	Idiolecto
Síntoma	Deseo
Tipo	Mutante
Genital / fálico	Polimorfo / andrógino
Paranoia	Esquizofrenia
Origen / causa	Diferencia-diferencia / huella
Metafísica	Ironía
Determinación	Indeterminación
Trascendencia	Inmanencia

²⁷ Información tomada de Steven Connor, *Postmodernist Culture*. p. 118

²⁸ Tomado de David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2004. p. 60

Considero importante para comprender la relación entre posmodernidad y literatura tener presente las diferencias señaladas en el cuadro de Hassan como una guía general de lo que significa el posmodernismo en la literatura, ya que sintetiza de manera precisa la mayoría de las conclusiones sobre lo que significa este frente al modernismo, especialmente en el ámbito estético. Estas relaciones no sólo abarcan los campos de la estética literaria, sino que contienen conceptos extraídos de diversas disciplinas como la filosofía, la psicología, la sociología, para dar cuenta no sólo de diferentes rasgos estilísticos, sino de toda una nueva sensibilidad, algo que se confirma y extiende al momento del análisis de “Congreso de Visionarios”.

Sin embargo, a pesar de la gran precisión que ofrece la tipología de Hassan, no es posible tomar el cuadro como un tabulador definitorio que marca las diferencias “totales” entre estas dos concepciones culturales: describir relaciones complejas como simples polarizaciones entre lo moderno y posmoderno podría considerarse como demasiado simplificador; hay que tener en cuenta que muchas características asociadas con el posmodernismo existen también en la modernidad, por lo que podríamos considerar la afirmación de Frederic Jameson de que más que una innovación estilística, el posmodernismo “es una pauta cultural que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí.”²⁹

Para Jameson, esta heterogeneidad y simultaneidad del gusto posmoderno está relacionada con los procesos de las “industrias culturales” del capitalismo avanzado. Los artistas posmodernos buscan un “paisaje degradado, feísta, *kitsch*, de series televisivas y cultura *Reader's Digest*, de la publicidad y los moteles, del ‘último pase’ y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada ‘paraliteratura’ [...] materiales que ya no se limitan a “citar” simplemente, como lo habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia.”³⁰ Es decir, una nueva superficialidad, lejos ya del característico *pathos* moderno, lleno de angustia y profundidad, manifestada en forma paradigmática (como el propio Jameson explica) en el cuadro *El grito* de Edvard Munch, contrapuesto con la ligereza enigmática de la obra *pop* de Andy Warhol, ejemplo indiscutible de la estética posmoderna. La construcción de todo este gusto por las “bagatelas”, por la disolución de niveles entre alta cultura y cultura de masas, deviene en la conformación de una estética del *pastiche* y el *bricolage*, donde hay una incorporación de todos los estilos, con una intención que puede o no ser paródica, buscando lo polifónico, consciente de su naturaleza

²⁹ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Editorial Paidós, Barcelona, 1991, p. 16.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

de artificio, renunciando a la búsqueda de originalidad y al “estilo único”, que da como resultado una multiplicidad y simultaneidad de matices, estilos, técnicas, tonos, atmósferas y conocimientos; la hibridación se da en el artefacto artístico como “enciclopedia abierta, diálogo de espacios y tiempos, apertura laberíntica hacia el infinito”.³¹

Tomando en cuenta estas observaciones, que dejan ver a la estética posmoderna como un sistema donde “puede entrar todo”, la búsqueda de las características propias de una literatura posmoderna en América Latina se ha limitado a un trabajo más interpretativo que clasificatorio. La mayoría de los trabajos son postulados como “lecturas posmodernas” de textos, y no como estudios de obras consideradas como posmodernas, ya que la clasificación aún resulta problemática para el consenso de la crítica.³²

Considero fundamental para conocer estas “lecturas” de la posmodernidad literaria hechas en nuestro continente los trabajos del investigador mexicano Lauro Zavala; el trabajo de Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez: *La narrativa posmoderna en México*, y por último, la recopilación hecha por la Universidad Autónoma de Puebla en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, que en su número 13-14 se dedica a explorar el tema de la posmodernidad en América Latina desde un enfoque multidisciplinario. Todas estas obras señalan su carácter liminal, su propuesta aún prototípica ante un fenómeno no bien definido, difícil de delimitar, pero que deja ver su presencia constante en las producciones culturales de nuestro continente.

En la revista *Escritos*, algunos investigadores han querido identificar el posmodernismo literario como el paso siguiente de los escritores ante los autores consagrados del “boom” latinoamericano, es decir, el “posboom” literario como una tendencia de características posmodernas. El cambio de actitud de los escritores jóvenes frente al canon literario es explicado por el investigador argentino Mempo Giardinelli:

Es en este sentido que desde hace algunos años entiendo el llamado posboom[...] Me refiero a que esta escritura contiene una elevada carga de frustración, de dolor y de tristeza por todo lo que nos pasó en los 70 y 80; una carga de desazón, rabia y rebeldía del mundo en que desembocamos y en el que estamos y nos desagrada.

³¹ Carlos Fajardo Fajardo, *Estética y sensibilidades posmodernas*, ITESO-UIA, México, 2005, p. 182.

³² El investigador Lauro Zavala lo explica así: “no existen textos a los que podemos llamar necesariamente posmodernos sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica y elementos de naturaleza moderna”. Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento*, Editorial Palo de Hormigo, Guatemala, 2002, p. 101. Por otro lado, Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, en la introducción de su libro *La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 2004, aclaran: “No nos interesa en lo mínimo intentar ‘posmodernizar’ un país que a veces es tan premoderno y a veces tan moderno. [...] nos interesa leer la narrativa mexicana dentro del contexto de la cultura posmoderna internacional, en la cual han participado varios escritores mexicanos...”, (p. 9).

Pero literatura, también en la que no se contienen ni la burla ni la humillación. No hay compasión ni guiños cómplices, ni exageración ni mucho menos exotismo para que Norteamérica y Europa lean en nosotros lo que ellos quieren ver y ya saben [...] Posmodernidad, posboom o como quiera que se llame, para mí es eso: en literatura una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio ni de nada.³³

Incluso, es posible tipificar en qué consisten estas nuevas actitudes, peculiaridades estilísticas y conceptuales que rompen con los paradigmas de la escritura del “boom”. Dos estudios de esta revista intentan clasificar las características de una posible literatura posmoderna en América Latina. Giardinelli señala las siguientes:

1. El abandono del virtuosismo estilístico. La recuperación de las voces de la oralidad, la sencillez expositiva, la no exageración forzada de los rasgos de los personajes. En resumen, un estilo menos sofisticado.
2. La idea de un exilio interior y exterior que produce una literatura más cautelosa, alejada de los discursos “comprometidos” y que no quiere hacer una literatura al servicio de una ideología o revolución alguna.
3. Una marcada influencia de los medios de comunicación, especialmente cinematográfica.
4. Renuncia al Realismo Mágico. Formas y estructuras más sencillas con contenidos más arraigados en la experiencia urbana. Un retorno al realismo y a la oralidad como herramientas para la descripción de la sociedad actual.
5. Un cambio en el papel de la mujer, fin del machismo; una presencia fuerte de escritoras como protagonistas de la producción cultural.
6. Temas finiseculares: la cibernética, la mentira política, la alienación televisiva. Temas llenos de violencia, corrupción del estado, rebaje ético.
7. Cambio de actitud en el escritor actual. Fin del “divinismo”; fin del mito del escritor exótico, de las figuras protagonistas, falta de ambición para escribir “La-Gran-Novela-Latinoamericana”.
8. Destierro del tema político en las obras; primacía de la imaginación y la fantasía.³⁴

³³ Mempo Giardinelli, “Variaciones sobre la posmodernidad”, en *Escritos*, p. 265.

³⁴ *Ibid.*, p. 266 -269. Nota: esta posible contradicción entre el punto 6 y 8 es una muestra de cómo en el posmodernismo pueden convivir elementos disímiles al mismo tiempo.

Por su parte, Amalia Chaverri, al estudiar las novelas *El genio de la botella* y *Viaje al reino de los deseos* del escritor costarricense Rafael Ángel Herra, propone un contexto para identificar la escritura posmoderna:

Estamos conscientes de que el proyecto de una poética posmoderna está aún en vías de construcción. Es más, dada la satanización del término, se discute si hay “arte” posmoderno o no y, de haberlo, se lo califica de *kitsch*, decadente, reciclado, descomprometido, acrítico, prostituido, etc. Más allá de lo anterior, hacemos nuestra la ingeniosa expresión de Urdanibia al llamarla literatura “desasosegada” y aceptamos la propuesta de Huysen de estudiar las formas artísticas actuales no como mero reciclaje sino como algo genuinamente novedoso que debe reinscribirse en un contexto cultural modificado con el propósito de “redefinir las posibilidades de la crítica en términos posmodernos.”³⁵

Así, asumiendo las formas artísticas de la posmodernidad como algo genuino, la autora propone las siguientes características: 1) Mezcla de géneros, niveles, formas, estilos. 2) Primacía de la fantasía y de la imaginación. 3) Una profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal de la obra. En otras palabras, el acento en la autorreflexión estética. 4) La intertextualidad asumida conscientemente. 5) La interculturalidad. 6) La fragmentación. 7) Imbricación realidad/ficcionalidad. 8) Una vuelta a formas, tradiciones y contenidos del pasado. 9) Narraciones teñidas de ludismo, ironía, humor, diversión, temas fantásticos, eróticos. 10) El ingenio de saber disolver el compromiso con ironía. 11) Una revitalización del género histórico.³⁶

Con respecto a la originalidad de esta estilística (un punto polémico pues se podría argumentar que esas características ya las poseía la modernidad), hay que recordar la observación que hace Fredric Jameson con respecto a la diferencia fundamental que marca al posmodernismo como un fenómeno disímil a la modernidad:

Incluso aunque todos los rasgos constitutivos del posmodernismo fueran idénticos y continuos con respecto a los del modernismo más antiguo, ambos fenómenos seguirían siendo perentoriamente distintos en cuanto a su significación y a su función social, debido al lugar netamente diferente que ocupa el posmodernismo en el sistema económico del capitalismo avanzado y, lo que es más, debido a la transformación de la esfera misma de la cultura en la sociedad contemporánea.³⁷

³⁵ Amalia Chavarri, “*La producción artística en la posmodernidad*”, En *Escritos*. p. 193

³⁶ *Ibid.*, p. 193.

³⁷ Jameson, *op. cit.*, p. 19.

Todos estos rasgos del posmodernismo literario tienen como motivo principal mostrar un panorama de la narrativa actual latinoamericana, especialmente en la novela. Para lograr una mayor aproximación a los rasgos posmodernos de “Congreso de Visionarios” es necesario revisar la clasificación del cuento propuesta por el investigador mexicano Lauro Zavala. En su libro *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Zavala propone reconocer una especificidad para el estudio del cuento posmoderno. Estas características propias del género comprenden planos de verosimilitud lógica (las condiciones de posibilidad necesarias), semántica (las condiciones de posibilidad del sentido), ideológica (las condiciones de posibilidad de las visiones del mundo) y genérica (las condiciones de posibilidad de las reglas de verosimilitud):

a) *Verosimilitud lógica*: la característica dominante en el cuento posmoderno es la paradoja. Textos caracterizados por su intertextualidad (alusión, parodia, pastiche, simulacros); por colocar a lo marginal en un lugar central (minorías lingüísticas, religiosas, geográficas, sexuales, políticas) y por la metaficción.

b) *Verosimilitud semántica*: propone a la incertidumbre como característica principal del cuento posmoderno, es decir, la existencia de una intención irrelevante por parte del autor, manifestada en una ironía suspensiva (indeterminada) y en juegos del lenguaje.

c) *Verosimilitud ideológica*: los cuentos posmodernos tienen como característica la presencia de diversas formas de la ambigüedad, que se manifiestan por una carnavalización de la historia oficial; la disolución de las fronteras culturales entre lo erudito, lo popular y una politización de lo cotidiano.

d) *Verosimilitud genérica*: los cuentos posmodernos son una escritura liminal, es decir, ubicada en el entrecruce de diversas fronteras, lo cual da lugar a una hibridación de géneros de la escritura, a la presencia del testimonio, la crónica y la oralidad, y a una brevedad extrema.³⁸

Estas son algunas de las consideraciones que se han hecho en América Latina a propósito de la literatura posmoderna; como se puede apreciar, es un trabajo en construcción, en debate, no tanto ya por un prejuicio sobre su legitimidad, sino porque una de las características propias del fenómeno posmoderno es su falta de estabilidad teórica,

³⁸ Lauro Zavala, *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*, Grupo Cultural Patria, México, 2004, pp. 59-60.

su constante incorporación a diferentes paradigmas, su aglutinamiento conceptual que no permite definiciones claras ni precisas. No es posible afirmar si el posmodernismo es el final, el principio o el proceso de una nueva sociedad, de un nuevo arte o de una nueva epistemología; simplemente podemos afirmar con Fredric Jameson que se trata de “una pauta cultural”, una tendencia que no estamos muy seguros en dónde desembocará. Personalmente, creo que esta condición de incertidumbre es fiel a la naturaleza propia del fenómeno: nos habla de lo complejo que resulta seguir utilizando patrones rígidos para la adquisición del conocimiento y la interpretación.

En este capítulo se trató de dar un panorama general del fenómeno posmoderno. Podemos llegar a la conclusión de que el posmodernismo debe entenderse, en primer lugar, como una crítica extrema a todos los sistemas de valores occidentales, con sus respectivas jerarquías y tipificaciones, lo que podría considerarse como “el gran momento crítico de la modernidad”; en segundo lugar, nos lleva a la ansiosa situación de esperar un desenlace para la incertidumbre social: ¿Es un tiempo para abrir fronteras o para cerrarlas aún con más fuerza? ¿De encontrar correspondencias o volver a marcar diferencias? Y por último, esta condición ha producido necesariamente sus propias formas de expresión, una sensibilidad y una estética que se decanta por una continua disolución de fronteras en los criterios de legitimidad: “Se tendrá que estar preparado para asumir de forma más vital y profunda las nuevas categorías que el arte está presentando y presentará en las próximas décadas: heterogeneidad, discontinuidad, fragmentación, diferencia, simulación, pastiche, *bricolage* y lo aleatorio, son categorías que se irán acentuando cada día más entre las producciones estéticas”.³⁹ Si los postulados del posmodernismo permanecen y se hacen con el tiempo más efectivos, será un reto para los estudios humanísticos asumir esta diversidad de paradigmas emergentes.

Teniendo en cuenta estas conclusiones como contexto, comenzaremos el análisis de “Congreso de Visionarios” considerándolo un texto posmoderno; veremos cuál es su peculiaridad e intentaremos esbozar conclusiones ideológicas y estéticas posibles, dadas las características del discurso.

³⁹ Fajardo, *op. cit.*, p. 153.

Capítulo II. Rasgos posmodernos en el cuento “Congreso de Visionarios”

II.1. El contexto de “Congreso de Visionarios”

La versión del cuento “Congreso de Visionarios” que analizaré en este trabajo es la que aparece en el volumen de cuentos *Historias de mujeres malas* publicado por Editorial Plaza & Janés en el 2001. Es una versión reciente, ya que existe una anterior que había sido publicada en la antología *La X en la frente. Nueva narrativa mexicana*, editada por el escritor veracruzano José Homero en 1995. Este hecho es más significativo por el carácter de la antología que por algún profundo cambio en la estructura del cuento, ya que la versión del 2001 presenta ligeras modificaciones con respecto a la de 1995, cambios que se reducen a una pequeña ampliación de detalles en la historia.

La X en la frente, en palabras de su editor, fue un intento de “ser una suerte de informe meteorológico sobre un día cualquiera” más que “destacar a un conjunto de autores entre sus contemporáneos señalándolos como los Valiosos”;¹ la antología tuvo un tiraje local, concentrado principalmente en la ciudad de Xalapa; sin embargo, la calidad de los textos es remarcable. En su mayoría, el grupo reunido en el libro surgió de los encuentros de “Jóvenes Creadores” del FONCA durante el periodo 1993-1994². La intención de José Homero, tal como la expresa en el prólogo, fue reunir a escritores nacidos en la década de los sesenta que manifestaban las mismas inquietudes estéticas: “Elogios a la vitalidad desbordada resumida en la pasión como exceso, climas urbanos llenos de guiños cinematográficos, historias de soledad, frustración y hastío, testimonios de la competencia mercantil y la obsolescencia de los títulos universitarios, prominencia de los discursos idiotas de los media” [sic]³. La antología fue distribuida como parte de un número especial de la revista *Graffiti* -dirigida por José Homero- sobre la idea de una “Generación X”, un concepto incluido en la novela homónima del escritor norteamericano Douglas Coupland, que, a grandes rasgos, cataloga a las generaciones nacidas al final de los sesenta y durante la década de los setenta como la “Generación X”: una juventud pesimista, cínica, indiferente, mediatizada y consciente de

¹ José Homero, (ed.), *La X en la frente. Nueva narrativa mexicana*, Editorial Graffiti, Xalapa, 1995, p. 5.

² Los escritores son: Adrián Curiel Rivera, Luis Horacio Heredia, Mauricio Montiel Figueiras, Roberto Pliego, Marco Antonio Samaniego y Naief Yehya Abolhosen.

³ *Ibid.*, pp. 9-10.

pertenecer al “fin de la Historia”; antitética a la generación *hippie*, la cual era considerada como ingenua e hipócrita.⁴

Aunque no fue posible para José Homero hablar de un movimiento generacional de escritores que enarbole una estética “Generación X”, es innegable observar, tal como lo hace la citada antología, a escritores jóvenes cuyas temáticas y estilos narrativos coinciden con una estética que puede catalogarse como posmoderna. Este es el caso de Naief Yehya.

Naief Yehya (México, 1963) estudió Ingeniería Industrial en la UNAM. Tuvo una labor como crítico musical y cinematográfico en el suplemento cultural *Sábado* del periódico *Unomásuno* y en las revistas *Rock & Pop*, *Nitrato de Plata* y *Dicine*. También ha sido colaborador de las revistas *Nexos*, *Letras Libres*, *Moho*, *Etcétera*, entre otras. Estuvo al frente de *La Jornada Virtual*, un espacio semanal donde se analizaba la cybercultura y el fenómeno de Internet. Ha publicado las novelas *Obras Sanitarias*, *Camino a casa*, *La verdad de la vida en Marte*; los libros de ensayo: *El cuerpo transformado. Cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y la ciencia ficción*, *Los sueños mecánicos de las ovejas electrónicas. El cyberpunk en el cine*, *Caos y rabia en la cultura de la máquina* y, recientemente, *Guerra y propaganda. Los medios masivos y el mito bélico en los Estados Unidos*, surgido a raíz del ataque terrorista del 11 de septiembre del 2001 al World Trade Center, en Nueva York, y su consecuente guerra en el Medio Oriente. Actualmente reside en Nueva York.

A pesar de su trayectoria en el medio cultural mexicano, es difícil encontrar trabajos críticos sobre su obra, incluso algunos de sus libros editados por editoriales pequeñas son difíciles de conseguir. Sus cuentos han gozado de buena difusión al ser incluidos en importantes antologías nacionales e internacionales como la de Julio Ortega para Editorial Siglo XXI: *El nuevo cuento hispanoamericano. Las horas y las hordas*⁵; *McOndo* de Editorial Grijalbo-Mondadori⁶; *Líneas aéreas* de Editorial Lengua de Trapo⁷; *Dispersión*

⁴ En palabras de José Homero: “los confusos años de la Generación x rígelos la mistificación de la lectura y si la información computarizada significó el regreso al imperio de la letra, las coordenadas que determinan tu ubicación en la generación de fin del alfabeto: el rechazo a los valores mercantiles y la recuperación de un vitalismo filosófico, emblematizado en los existencialistas y *beatniks*, representa la vuelta al respeto al espíritu y a la escritura como fuente oracular [sic]”. *op. cit.*, p. 7.

⁵ Julio Ortega, (ed.), *Las horas y las hordas. Antología del cuento hispanoamericano*. Siglo XXI Editores, 1998, México.

⁶ Alberto Fuguet; Sergio Gómez, (eds.), *McOndo*. Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1996.

⁷ Eduardo Becerra, (ed.), *Líneas aéreas*. Lengua de trapo, Madrid, 1999.

Multitudinaria, de Editorial Joaquín Mortiz⁸, etc. La única recopilación de sus cuentos es el libro de *Historias de mujeres malas*, de donde extraemos “Congreso de Visionarios”. Su obra ensayística tiene más difusión: *El cuerpo transformado* y *Guerra y propaganda*, editados por Editorial Paidós, gozan ya de una fuerte presencia en las librerías. En el ámbito periodístico, el autor tiene una marcada trayectoria, constantemente publica artículos en las principales revistas y diarios de México.

Tomando como referencia la temática de su obra, podemos constatar la preocupación del autor por incluir el tema de las nuevas tecnologías a su obra literaria, uno de los “temas finiseculares” que ya mencionaba Mempo Giardinelli al clasificar las tendencias posmodernas. Esto, en mi opinión, lo convierte en un autor novedoso e interesante, insólito en el panorama mexicano: el tema de la tecnología, los medios de comunicación y sus efectos culturales es poco explorado por nuestra literatura. También es notable el enfoque estilístico de Yehya: su escritura es sencilla, sin pretender innovaciones formales, llena de ironía, con un pesimismo ligero, antiolemne, sarcástico, repleto de referencias al cine, a la televisión y a las sensibilidades actuales, tiene “el ingenio de saber disolver el compromiso con ironía”, según dice Amalia Chavarrí sobre los escritores posmodernos; Yehya pone mucho énfasis en dibujar el contexto de sus narraciones, un panorama reconocible como posmoderno, como si sus historias sirvieran de pretexto para ilustrar esa condición actual.

La propuesta literaria de Naief Yehya está bien representada en su cuento “Congreso de Visionarios”, por lo que un análisis nos da una buena muestra de lo que el autor ofrece en el panorama actual de la literatura mexicana.

II.2 Análisis textual

Las pautas de análisis textual e intertextual a seguir serán tomadas principalmente de dos modelos: el modelo de análisis intertextual del investigador Lauro Zavala⁹, y las ideas contenidas en libro de Alicia Redondo Goicochea¹⁰ sobre la polifonía textual, ya que ambos

⁸ Leonardo da Sandra; Roberto Max, (comp.), *Dispersión Multitudinaria: instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1997.

⁹ Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento*, pp. 9-31.

¹⁰ Alicia Redondo Goicochea *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1995.

modelos comparten una visión integral del análisis, partiendo de los elementos textuales para luego llegar a un análisis intertextual donde es posible llegar a una conclusión sobre las propuestas ideológicas y estéticas de la obra.

En principio, hay que definir a “Congreso de Visionarios” como una narración con estructura lineal, que marca muy claramente su condición inicial, su complicación - urdida hábilmente en la sugestión que sufre gradualmente el protagonista- y un final ambiguo, difícil de definir. El carácter del narrador es autodiegético, en cuanto narra su propia aventura, y está narrada en retrospectiva, ya que el narrador se instala en un tiempo posterior a los acontecimientos.

El título nos remite al mundo de las ponencias y reuniones de grupos, tan usuales en el ámbito académico y empresarial, donde los congresos se celebran por varios días en universidades, hoteles o estancias; lo irónico radica en el sustantivo “visionarios”, pues la palabra tiene una connotación fantástica, poco seria: los “visionarios” son siempre charlatanes increíbles, por lo que “Congreso de Visionarios” nos sitúa ya desde el título en un acontecimiento que se espera disparatado, donde no será posible encontrar una reunión seria; es, de entrada, una apuesta por lo lúdico, la sátira, y un reflejo del cruce posmoderno entre el mercantilismo y la religión, de lo cual hablaremos más adelante.

El cuento inicia con la condición decadente del personaje principal: un periodista desencantado con su periódico, en franca quiebra, envuelto en la monotonía y el hartazgo de la atmósfera cotidiana:

Mi periódico estaba en quiebra por cuarto año consecutivo. Un año más de arrastrar malas finanzas, peores decisiones, estrategias políticas fallidas, además de tirajes ridículamente pequeños. Pero aún así seguía saliendo a la venta. (p. 43)

Sin embargo, antes que suponer un marco deprimente, esta condición tiene un cariz humorístico, donde la precariedad propicia toda clase de situaciones grotescas; el tono de la voz narrativa es irónico, lo que desarma cualquier signo de patetismo existencial. Esto puede notarse en algunos detalles proporcionados por el narrador sobre las condiciones del periódico:

Cada vez había menos reporteros, menos personal administrativo, menos secretarías, menos equipo y por supuesto menos lectores. De vez en cuando llegaba algún empleado nuevo, trabajaba unos días o un par de meses y luego desaparecía. El diario no se vendía y no había dinero ni para lápices. Todo parecía un lujo, pedir cinta nueva para la impresora, la reparación de una copiadora o los viáticos de cualquier viaje (p. 43).

Ya aquí se presenta un espacio vacío en el mundo del narrador, un lugar de trabajo donde el personal y los objetos de trabajo van desapareciendo paulatinamente; el protagonista no menciona ninguna relación de solidaridad con nadie, sólo sabemos de la existencia de otros compañeros de trabajo por vagas alusiones. Esta condición de espacio “fantasmal”, extraño, será una estrategia fundamental para lograr el efecto final del cuento.

En medio de esa crisis, el periodista recibe una invitación al Congreso de Visionarios, el acontecimiento que rompe con su rutina, con el mundo conocido, y dispara al “héroe” a su destino. Esta idea fatal se confirma con el significativo hecho de que fuera “una casualidad que en esa ocasión sí me hubieran dado permiso y algo de dinero para asistir” (p. 43), lo que connota una suerte de destino que prepara la atmósfera para la realización de lo fantástico.¹¹ Junto con esta idea de “llamado del destino”, podemos considerar también la advertencia del jefe del periódico: “No tiene caso perder el tiempo con esos fanáticos imbéciles. Te vas a volver estúpido como ellos.” (p.45) como una intriga de predestinación, un anuncio sobre la conclusión de esta historia, un elemento inicial del suspenso narrativo del cuento.¹²

Una vez instalado en el hotel donde se realizará el congreso, el protagonista se da cuenta de que el evento resulta ser mucho más delirante de lo que pensaba: una mujer de aspecto singular, llamada Vivian, empieza a contarle sus extrañas creencias:

¹¹ Esta concepción de narración mítica, inspirada en las ideas del libro de Campbell, Joseph, *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001, ha sido usada para analizar el jornal arquetípico de un personaje a través de una historia.

¹² Lauro Zavala, *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM Xochimilco, México, 2003, p. 31. Por el término suspenso narrativo” entiendo “un efecto de sentido producido en el lector o espectador de cine, que consiste en un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración [...] Una estrategia para generar y mantener en interés del receptor” p. 32

Desde que llegué a esa primera reunión no pude evitar fijarme en una mujer que llevaba un vestido largo y plateado. Usaba un peinado digno de los extraterrestres de los primeros capítulos de la serie televisiva *Viaje a las estrellas* [...] Ella también me miraba ocasionalmente. En una de las pausas ella se me acercó y se presentó.

-- Soy Vivian. Nuestros Hermanos Mayores me han visitado muchas veces y mi misión es guiar a la Iglesia de la Revelación de la Fecha Predicha (p.47).

Este personaje le revelará al protagonista un hecho increíble: los Hermanos Mayores, unos diminutos extraterrestres, estaban empeñados en instalar pequeñas cámaras dentro de los ojos de “ciertas personas” estratégicas, en preparación para un “rpto extraterrestre”, que sólo contempla llevarse a la raza blanca.

La historia en un principio es tomada con sorna por el personaje, pero conforme avanza la narración, el periodista empieza a sufrir, en ensoñaciones, la visita de estos seres durante su estancia en el congreso; estas visiones devienen en una paranoia que lo llevan a un extraño colapso nervioso que marca el final del cuento.

Algo destacable en la estructura del relato es la capacidad de llevar poco a poco al lector de un estado relajado, divertido, a uno más opresivo, desconcertante, pasando así de lo lúdico a lo terrorífico, como una broma que se torna macabra. Esto se logra a través de diferentes estrategias narrativas que se pueden observar analizando por separado ciertos elementos del discurso.

Es importante señalar que el narrador en “Congreso de Visionarios” es muy similar al presentado en el resto de los cuentos de Yehya; se podría decir que es el mismo narrador en todas las historias, el mismo personaje una y otra vez, ya que, aunque es un narrador autodiegético, conserva siempre una cierta distancia con la historia, pues los protagonistas, sin importar lo que pase, no demuestran emociones profundas ante los hechos; no existe una complicación existencial, el enfoque de las narraciones no se interesa en mostrar el lado psicológico de los personajes, y si lo hacen, es de una manera superficial, que no deja espacio a un reconocimiento por parte del lector; la brecha entre el narrador y lo narrado, mediada por una ironía despreocupada, es consciente todo el tiempo de su condición de simulacro y de su imposibilidad de actuar frente a las circunstancias.

Así, en “Congreso de Visionarios”, el narrador describe a sus personajes con exagerada ironía, caricaturizados, cada uno cumpliendo con el estereotipo requerido. Vale la pena

observar que cada una de estas caracterizaciones ayudan a crear la atmósfera satírica y fantástica del cuento, por lo que la descripción de cada uno es útil para entender la crítica hacia la religión y el homenaje al mundo posmoderno regido por los medios.

Personajes principales:

El periodista: es el protagonista de la historia y el narrador. Es el “antihéroe” que narra su aventura en el extraño mundo de las sectas. A partir de los elementos narrados, se infiere que es un adulto fracasado y cínico, escéptico, sarcástico ante las ideas religiosas de los congresistas, consciente de papel de observador crítico, pero que al final, cuando las visitas extraterrestres se hacen más agresivas, se revela como un hombre cansado de su monotonía y frustración, con deseos de encontrar algo extraordinario en su vida; un poco antes del final del relato, podemos saber un poco de su carácter:

Necesitaba enfrentarme mi miedo, abrir la puerta y demostrarme que no había nada que temer, que todo era el producto de una imaginación deteriorada por el cansancio y por tantos años de trabajo monótono, años de frustraciones y deseos de encontrar algo mejor que mi cotidianidad (p.61).

Al final del cuento, como ya lo veremos, se podría pensar que él mismo se convierte en un visionario más, en una víctima de ese gran complot extraterrestre o bien ha perdido la razón.

Vivian: la mujer que introduce al protagonista en el mundo de los raptos extraterrestres, es el único personaje que mantiene una comunicación real con él; está descrita como una mujer mayor (“Seguramente andaba cerca de los cincuenta años, en esta dimensión, ya que hablaba indistintamente de las muchas otras dimensiones que habitaba y en las cuales su apariencia era diferente.”p. 48); extravagante en su vestuario (“Esta mañana llevaba una minifalda dorada y el cabello arreglado en un peinado que desafiaba las leyes de la gravedad y que hacía pensar en una versión *punk* de los anillos de Saturno” p. 58) y sus ideas religiosas

(“Me describió el organigrama de su Iglesia; entre Cristo y ella había tan sólo dos niveles jerárquicos de diferencia” p. 48). Su papel, siguiendo una estructura mítica, representa la “aparición del Sabio Anciano”, en cuanto le advierte al protagonista que: “A usted ya lo han seleccionado [los Hermanos Mayores]. Ya no está usted entre nosotros.”p 58), y le sirve de guía en el extraño mundo que representa el congreso.

Personajes secundarios:

Estos son de un tipo más plano, cumplen con un estereotipo e inciden en menor manera en el transcurso de la historia, el protagonista tiene contacto directo con ellos y contribuyen poco a poco a lograr el efecto final de la narración.

El jefe del periódico: un personaje despótico, neurótico, el único indicio de alguien afuera del congreso, accede a dar presupuesto al periodista y constantemente le pide que le mande notas sobre el congreso, cosa que el reportero no hace.

William Harris: el organizador del evento, un empresario excéntrico, interesado en los movimientos tipo *New Age*, acusado de colaborar con el ejército en la fabricación de armas; su caracterización recuerda a los tele-evangelistas norteamericanos, que mezclan sin ningún pudor la religión con las cuestiones empresariales.

El señor Brightzie: un hombre atormentado por una cámara implantada en el ojo por los Hermanos Mayores; al parecer, de origen hindú; el primer contacto del periodista con la historia de las cámaras.

El miembro de la Unión Evangélica de la Defensa de la Mente: otra víctima de los Hermanos Mayores con la que el protagonista entra en contacto. Su creencia es que la televisión es la voz de Satán y le señala, en una conversación en el bar del hotel, que ya es parte de la conspiración extraterrestre, donde están incluidos los medios de comunicación: “No finja. Además de grosero usted es uno de sus colaboradores” (p.55).

El director del Instituto de Investigación de la Verdad Oculta en los Rayos Catódicos: otro personaje con el que el protagonista entabla una conversación, de menor importancia, que curiosamente vuelve a hablar de la televisión como una manera de establecer contacto con lo divino.

Existen otros personajes que son parte del Congreso y que el narrador menciona de manera anecdótica; de alguna manera son parte del “paisaje humano”: un grupo de periodistas que pertenecen a revistas de ovnis y misterios “cuatro reporteros [...] indistinguibles de los ponentes [...] muy lejos del ideal crítico e imparcial que supuestamente debe tener un comunicador” (p.46); unos *skinheads* de la Fraternidad de la Divina Swástica y del Frente Ario de Conquista de Occidente que se pelean en una sesión del congreso; la cantinera amargada y un grupo de viejos “visionarios” borrachos, que se negaban a pagar su cuenta en el bar porque afirmaban que el congreso cubría esos gastos.

También observamos que el narrador hace mucho hincapié en dibujar y caracterizar a los personajes, mostrar su excentricidad y su diversidad contenida en un solo espacio, una tribu de minorías reclamando su voz, reafirmando su singularidad ante el narrador que representa lo “racional” frente al lector y que se deleita en describir y satirizar a cada uno de estos seres, recordando al género que exhibió Quevedo en *Sueños y Discursos*.

Por otra parte, el cuento tiene la virtud de llegar a su desenlace con estrategias de un suspenso narrativo muy en la línea de los relatos de horror y misterio. Esto se percibe sobre todo en la construcción del espacio-tiempo y en una focalización del narrador hacia ciertos detalles de la historia.

Una de esas estrategias es el escenario; la historia transcurre en lugares cerrados y opresivos: las oficinas del periódico, al inicio, y después en el hotel: un lugar que durante las sesiones del Congreso se puebla de seres extraños y amenazadores, y que durante la noche queda, misteriosamente, en un completo abandono, sin personal ni indicios de otros huéspedes. También, por alguna extraña razón, el hotel está incomunicado con la ciudad, por lo que el protagonista tiene que forzosamente quedarse durante la noche, el tiempo en que los extraterrestres lo visitan:

No me sentía con ánimo de volver a mi habitación. Fui a la recepción y pedí un taxi para el centro de la ciudad. El encargado me advirtió que el precio era bastante elevado y garabateó una cifra en un papel.

--Eso cuesta tan sólo la ida.

De pagar aquella cantidad rebasaría en un solo día el presupuesto que me había dado mi periódico para toda mi estancia [...] Le pregunté por otros medios para llegar al centro. Me explicó un recorrido muy complicado que involucraba cambiar tres veces de camión y caminar más de dos kilómetros (p.53).

Esta sensación de quedar aislado del “mundo racional”, preso en un mundo de ideas delirantes, en el espacio confinado del hotel (el Salón Rosa, el bar del hotel, el cuarto), lleva al colapso final del protagonista, que nunca, desde que llega al Congreso, tiene contacto con alguien afuera del recinto. Queda atrapado sin saber exactamente cómo. El escenario se encuentra obviamente forzado para producir tal efecto, a modo de una película de horror, lo que reafirma el carácter fantástico del cuento y su estrecha relación con el lenguaje cinematográfico.

Otro factor que intensifica el misterio es la focalización que hace el narrador de las personas que constantemente desaparecen. Al inicio, como ya fue mencionado, el periódico empieza a perder personas: “De vez en cuando llegaba algún empleado nuevo, trabajaba unos días o un par de meses y luego desaparecía” (p. 44); luego, cuando ya se encuentra hospedado en el hotel, cuenta de otras desapariciones: “Aparte de ellos estaba una mujer que escribía para un semanario amarillista, y yo. Ella desapareció misteriosamente después del primer día del Congreso y nunca más la volví a ver.” (p.46); lo mismo pasa con los congresistas y el personal del hotel: “El hotel era muy grande y seguramente requería de mucho personal para funcionar, pero súbitamente todos los empleados habían desaparecido” (p. 56). Estas continuas desapariciones intensifican el elemento terrorífico; a esto, se suma el hecho de que cada vez que llega la noche, el hotel apaga las luces y no existe nadie además del protagonista, lo que establece el marco ideal para la aparición de lo paranormal, la presencia de los Hermanos Mayores: “De pronto apagaron todas las luces y no las encendieron a pesar de que grité algunas obscenidades que ahora no recuerdo. La visión de los hombres grises volvió entonces [...] parecía que yo era el único huésped en el hotel” (p. 57).

El espacio cerrado repercute en la sensación temporal de la historia. “Congreso de Visionarios” logra condensar bien la sensación de varios días dentro del hotel. Se podría decir

que el tiempo de la historia abarca una semana, desde que el protagonista recibe la invitación hasta el desenlace. Los días en el congreso se reducen al tiempo de las ponencias, los momentos en el cuarto del protagonista y las conversaciones que él mantiene con varios personajes. Gracias a ciertas marcas del narrador podemos experimentar el peso real del tiempo transcurrido. Por ejemplo, al referirse a las ponencias siempre pone elementos que nos indican el paso real del tiempo, a diferencia de las partes de diálogos, que se reducen a tiempos muy cortos: “La ceremonia de inauguración [...] Fue un evento espectacularmente soso en el que Harris, desde el podio –flanqueado por dos enormes anuncios de sus empresas vidrieras-, habló durante más de una hora de ballenas en peligro, del asesinato de Kennedy [...] Yo me quedé dormido varias veces, muchos más cayeron víctimas del sopor.” (p. 47). Así, el espacio temporal se va delimitando según acaban o empiezan las ponencias, remarcando siempre la pesadez de éstas, lo que da una impresión de aburrimiento y tedio en el relato: “Después de un rato de intentar dormir me di por vencido y decidí bajar a seguir escuchando las ponencias de la sesión de la tarde. La mayoría dormía apaciblemente en sus asientos.” (p. 52) “Las sesiones y mesas de trabajo –aunque el nombre en este caso parezca paradójico- de ese día pasaron en medio de un sopor agobiante, que era el tono general del Congreso” (p. 59).

Es notable que estas descripciones son más una imagen del personaje que del congreso mismo: el hastío es la marca que persigue al periodista, ya sea en el periódico o en el hotel, siempre está inconforme, siempre hay insatisfacción, desgano, una apatía que se escuda en una actitud irónica, punzante, no porque el protagonista se sienta superior a su ambiente, sino que simplemente al no tener sentido nada, ni aun su propia vida, la única actitud posible es el sarcasmo y el cinismo.¹³

Otra marca temporal que es importante para el enrarecimiento de la atmósfera narrativa es la sensación *déjà vu* que el protagonista sufre en su cuarto. En la noche, cuando toda la gente del hotel desaparece, el periodista intenta quitarse de la cabeza la increíble historia de los Hermanos Mayores, prende la televisión, se queda dormido, “No llevaba ni siquiera dos minutos descansando cuando un estrépito proveniente de la tele me despertó. Un avión se estrellaba contra el suelo en una vieja película de guerra” (p. 52). Esta imagen del avión es, a

¹³ Esta característica del personaje es uno de los motivos por los cuales José Homero identificó este cuento como parte de un sentimiento “Generación X”: “La ausencia de perspectivas, las dificultades de encontrar un trabajo digno [...] el fracaso, el hastío y la insatisfacción”, José Homero, *op. cit.*, p. 7.

mi parecer, una de las más eficaces para lograr un efecto casi cinematográfico de sonido e imagen, necesario para introducir al lector en la atmósfera alucinante que sufre el personaje; hay una connotación casi simbólica de la televisión representando siempre la misma imagen, como si en ese plano de la realidad sólo existiera una misma transmisión y ese fuera un referente de que estamos en otro tiempo, que de alguna manera se ha traslapado la realidad del sueño con la realidad diurna, “otra dimensión”, como el mismo personaje acaba por interpretarlo; gracias a ese efecto, todos los días tienen un mismo destino circular, la imagen televisión-sueño se repite durante todos los días del Congreso:

Pasé toda la noche sentado frente a la tele tratando de combatir el sueño. No recuerdo qué vi, pero sí me acuerdo de que en una película se estrellaba un avión militar contra el suelo. ¿O acaso era un avión civil que se caía en una base militar? Me metí a la ducha fría en dos ocasiones y finalmente desperté en el suelo del baño envuelto en una toalla. En total no dormí más que un par de horas (p. 58).

En la siguiente noche, de nuevo se repite la misma imagen: “Apagué la luz y la tele, en la que un avión se estrellaba contra la tierra...” (p. 60), y por último, en el desenlace de la historia, el narrador se da cuenta de esa alteración temporal:

Me di cuenta de que todo a mi alrededor era exactamente igual a la noche anterior. Pensé que la noche anterior era esa misma noche, que aún no había amanecido y que ese día había sido un sueño o una extraña ilusión. Pensé que esa noche no terminaría nunca (p. 62).

Una vez que la realidad ya se encuentra totalmente confundida con el sueño, en la alucinación o en “la otra dimensión”, cuando ya los Hermanos Mayores están en el cuarto, junto al protagonista, se confirma que, a través de esa imagen ya casi mágica, estamos dentro de la “dimensión desconocida” (tal como lo cita el personaje); la narración confirma de manera lapidaria la imposibilidad de escape en su última frase: “En la tele un avión de guerra se estrellaba contra el suelo en una película que me pareció familiar” (p. 63), lo que nos hace

quedar atrapados, junto al protagonista, en un tiempo enrarecido, desconcertante, que insinúa una repetición infinita del mismo instante televisivo.

Con esta imagen obsesiva, atrapada en ese tiempo repetitivo, el cuento nos deja un final enigmático, poco definido, pues al estar focalizada desde la perspectiva del protagonista, el lector también sufre de esa incapacidad de distinguir entre la realidad y la sugestión: ambas se proyectan en un mismo plano, el único al que se tiene acceso, la mirada autodiégetica del narrador.

Desde su conversación con Vivian, donde ella le revela los planes que tienen los Hermanos Mayores, se empieza a fraguar esa estrategia de sugestión que desembocará en el colapso final. La noticia, aunque tomada de manera burlona por el protagonista, empieza a surtir un efecto en su sueño, pues “ellos vienen cuando uno duerme” (p.51). Así, en medio de una aburrida ponencia, el protagonista tiene su primer encuentro con los Hermanos Mayores:

Me quedé dormido por un minuto y tuve una visión, imaginé a muchos seres pequeños y grises manoseando las cabezas de los congresistas ante la mirada cómplice de Vivian [...] Empezaba a sentirme un poco estúpido porque tenía la respiración agitada y no había otra causa que aquel sueño [...] De pronto apareció, cabeza abajo, un dibujo de un ser gris de enormes y alargados ojos. A pesar de haber visto esa imagen cientos de veces en toda clase de tabloides y programas sensacionalistas, di un salto y quedé de pie. La imagen desapareció y volvió a proyectarse correctamente segundos después. Ya no me impresionó esta vez pero decidí salir de ahí (pp. 52-53).

Aquí es importante el uso de la palabra “visión” y luego “imaginé”. ¿Qué es esa “visión” en realidad? ¿Producto de la sugestión o una revelación? Esto no supondría un problema de interpretación en la historia si no fuera por el contexto en que se enuncia, ya que “visión” puede significar dentro de este contexto cualquiera de las dos cosas, según se decida, ya que hay elementos que pueden avalar una u otra. Las visiones producen un miedo tremendo en el protagonista, “una sensación de miedo que había conocido de niño pero había olvidado por completo. Era una emoción casi corporal que me paralizaba y se apoderaba lentamente de mí” (p. 57). Esa sugestión del narrador nos lleva a una incertidumbre sobre lo narrado, ya que utiliza constantemente elementos que acreditan y desacreditan su percepción de la realidad, donde acontecimientos perceptibles se confunden con posibles elucubraciones en la mente del periodista: “Me acosté dispuesto a dormir cuando escuché un estruendo en el pasillo. A través

de la cortina distinguí una luz blanca y mi cabeza volvió a verse visitada por los seres grises que secuestran gente para hacerles cosas innombrables. La luz desapareció” (p. 60). Esa constante evolución del miedo y la sugestión concluyen con la invasión total de los Hermanos Mayores en el cuarto del periodista (o mejor dicho en su mente): "Los seres grises ya estaban en la habitación. No los podía ver ni escuchar pero sabía que estaban ahí. Recordé lo que Vivian me había dicho acerca de las diversas dimensiones [...] También pensé en lo que habían dicho acerca de que yo ya no estaba entre ellos” (p. 62). ¿Qué pasa en realidad al final de “Congreso de Visionarios”? Una vez más, la influencia de la narrativa cinematográfica se hace presente en el cuento, al empalmar imágenes fuera del contexto lógico de la narración: el protagonista, tirado en su cama, tiene una visión de su jefe confirmando la intriga de predestinación: “Ya ves, te dije que te regresarás”(p. 62), como si en ese momento el jefe cumpliera un papel omnisciente y autoconsciente de la naturaleza ficticia del cuento; por otro lado, Vivian preguntando: “Cómo se puede tener miedo a algo que no te puedes imaginar, a algo totalmente distinto de lo que toda tu vida has asociado con lo horripilante, o maligno o lo peligroso?” (p. 62), pone dentro de la historia el carácter genérico de la propia narración, tematiza y parodia el principio básico del relato fantástico. Según H. P. Lovecraft:

Al escribir un cuento sobrenatural siempre pongo especial cuidado en la forma de crear una atmósfera idónea, haciendo el necesario énfasis en el momento adecuado [...] Los cuentos sobre hechos extraordinarios y condiciones inconcebibles tienen una problemática particular que debe ser superada para lograr su credibilidad, y esto sólo puede conseguirse tratando el tema con cuidado realismo en cada fase del relato, excepto a la hora de abordar el hecho sobrenatural. Este hecho sobrenatural debe causar impresión y hay que poner gran cuidado en la construcción emocional; su aparición apenas debe sentirse, pero tiene que notarse [...] El gran *desideratum* de la ficción fantástica es la atmósfera, y no la acción.¹⁴

Es claro como el texto cumple con estas reglas genéricas, las parodia, y logra con éxito ese efecto final de horror.

Después de las intervenciones metaficcionales, una serie de imágenes superpuestas dan una sensación de frenesí, como si fuera un efecto de edición cinematográfica, o bien recuerdan

¹⁴ Howard Phillips Lovecraft, *Notas sobre los escritos de literatura fantástica*, en: www.geocities.com/Soho/Cafe/1131/14notees.htm.

la idea de visión simultánea propuesta por Borges en *El Aleph*, provocando así una incertidumbre interpretativa sobre lo narrado. Lo único cierto en el cuento, y con eso concluye la historia, es que el protagonista se ha vuelto un “visionario” más, en cuanto sus “visiones” tienen un efecto en su realidad, y aunque no estamos seguros cómo concluye esta historia, sí tomamos en cuenta que es una retrospectiva de hechos; final paradójico, donde, en un contexto mítico, podríamos afirmar que el héroe no triunfa, que no hay “una salida de los infiernos” y por lo tanto, no hay un “regreso a casa”, porque, desde el inicio, no existió nunca un punto al cual volver.

II.3 Estrategias intertextuales

Según el investigador Lauro Zavala: “La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea”.¹⁵ Esta idea es consonante a la tendencia posmoderna de considerar todo producto cultural como texto, y como tal, susceptible a ser estudiado en término a la red de significaciones a la que pertenece.

En *Historias de mujeres malas*, la televisión y el cine sirven como surtidores de un imaginario cultural que soporta la identidad de los personajes y sus historias; las citas y alusiones a series de televisión y películas son parte de un principio constructivo central en la narración, así como también un marcado sentido irónico de la realidad. Ahora lo veremos en el análisis intertextual del cuento “Congreso de Visionarios”.

El concepto de intertexto, entendido como “la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados”¹⁶, es tan antiguo como la propia literatura, ya que ésta siempre se ha construido, en mayor o menor medida, bajo el peso de una tradición o regla genérica que hace posible su significación ante los lectores.

Entonces, la actualidad y novedad de este concepto reside en el énfasis dado por la teoría literaria moderna, la cual desarrolló y enriqueció sus implicaciones conceptuales por medio de autores como Julia Kristeva, Yuri Lotman, Gérard Genette, entre otros. Así, la intertextualidad se ha convertido en una herramienta de análisis eficaz, con una demanda

¹⁵ Lauro Zavala, *Cómo estudiar el cuento*, p. 9.

¹⁶ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México, 1998, p. 269.

creciente en nuestro actual panorama cultural. Podríamos definir el concepto para esta investigación de la siguiente manera:

El concepto de intertextualidad presupone que todo texto está relacionado con otros textos, como producto de una red de significación. A esa red la llamamos intertexto. El intertexto, entonces, es el conjunto de textos con los que un texto cualquiera está relacionado. La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan el texto o que lo utilizan para un fin determinado. [...] la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.¹⁷

En “Congreso de Visionarios” encontramos varias estrategias intertextuales que son consideradas posmodernas: “un gozo conciente de la intertextualidad [...] no usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central.”¹⁸ Esto significa que Naief Yeyha utiliza las citas cinematográficas y televisivas como una parte fundamental en la construcción del sentido en su cuento. Las formas intertextuales explícitas en la narración es la referencia a la religión - en su forma sectaria-, a las series televisivas y al cine,¹⁹ cumpliendo lo ya señalado por Manfred Pfister:

Hemos visto ya cuán enfáticamente abogaba Roland Barthes por la igualdad de derechos intertextuales del ruido de los medios masivos y en el canto de las musas. La Postmodernidad [...] da un paso más allá y hasta les da *prioridad* a los mitos y clichés de la cultura pop sobre las obras de la Alta Cultura, respetadas por su antigüedad. La basura verbal y la inundación de imágenes producidas por una industria siempre creciente, establecida para entretener a nuestra sociedad de consumo, devienen así los pretextos privilegiados del arte postmodernista.²⁰

¹⁷ Lauro Zavala, *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ Amalia Chaverri, *op. cit.*, p.196.

¹⁹ Aquí considero a las religiones, tanto como doctrinas y asociaciones, bajo una perspectiva de semiótica de la cultura, como construcciones textuales.

²⁰ Manfred Pfister, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”, en Alberto Vital, (ed.), *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2001, p.211.

Así, como afirma este autor, no se alude a la cita para entablar un diálogo con su significado o relevancia histórica, sino para poner en juego su sugestividad que apela a los sentidos²¹, es decir: un erotismo textual y una *jouissance* barthiana²². Esto se muestra en el relato cuando el protagonista recibe la invitación al Congreso, un panfleto con un buen número de asociaciones religiosas:

Aparte de algunas sectas bien conocidas había organizaciones de las cuales nunca había oído hablar, como los Neojudíos de Transición, los Milenaristas Mayas, las Feministas Apocalípticas, los Antigraavitacionistas, los Nazis Científicos de los Últimos Días, el Movimiento de Extinción Humana Voluntaria, los Discípulos del Delfín Venusino, la Hermandad Mística de la Raza Humana y los Adventistas del Tercer Ojo (p. 44).

El autor juega a construir credos tomando como referencia los nombres y doctrinas de diferentes grupos religiosos reales, así como a los contenidos de revistas de misterios y de tendencia *New Age*, como las españolas *Más Allá* y *Año Cero*, y los programas televisivos de Jaime Maussan:

Harris desde el podio habló durante más de una hora de ballenas en peligro, del asesinato de Kennedy, de rituales tántricos, de extraterrestres amables que querían salvar el planeta, de comida macrobiótica, de tatuajes tribales... (p. 47).

La mujer en el podio hablaba de las famosas mutilaciones de ganado y de los enormes círculos dibujados en ciertos campos de cultivo o no sé en qué rincón de la campiña inglesa (pp. 53).

También son reconocibles, por ejemplo, el uso de nombres de iglesias formalmente constituidas como la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días (el nombre oficial de la religión mormona) para crear el ficticio: “los Nazis Científicos de los Últimos Días”, o bien, de esta misma religión, la organización auxiliar la Sociedad de Socorro es usada para

²¹ *Ibid.*, p. 213.

²² Ver esta idea en Andreas Huyssen, “Cartografía del posmodernismo”, en: Joseph Picó (ed.), *op. cit.*, pp. 227-231.

“La Organización del Socorro del Cristo Tolteca”; o el caso de la alusión a la Iglesia Adventista del Séptimo Día en la creación de “ los Adventistas del Tercer Ojo.”²³ Así, el autor juega a crear nuevas sectas a partir de la yuxtaposición de nombres, que son reconocibles según la información que posea el lector y que tienen una intención de parodiar las extrañas nomenclaturas del mundo sectario, a la vez que existe una fruición en la superabundancia, en la anarquía que representa el mundo actual de las creencias.

El autor no se limita al humorismo que produce la libre combinación de extravagantes nombres sectarios, sino que alude algunos de sus postulados doctrinales, o bien, a su naturaleza protagonista de escándalo mediático. Por ejemplo, las creencias de la secta del Apocalipsida, “Quienes aseguran tener la cura del mal de la inmunodeficiencia y que eso los salvaría, a ellos y sólo a ellos 10, del Armagedón” (p. 47), es una alusión a la creencia de los Testigos de Jehová sobre que sólo 144 000 personas serán salvadas en el juicio final, y a su insistencia en hablar de “la Batalla Final” o Armagedón, que marcará el fin de la civilización y el comienzo del Milenio.²⁴ Por otro lado, están los escándalos mediáticos, también aludidos en el cuento: “La Organización del Socorro del Cristo Tolteca no pudo enviar a su representante porque había sido encarcelado por violar a una menor. Un par de sectas no pudieron mandar representantes ya que cometieron suicidios masivos poco antes” (p. 45); estas anécdotas nos remiten al mundo de los noticieros televisivos, de los video escándalos, que bien podrían estar ejemplificados con el caso del religioso Jim Jones en la Guayana Francesa, el 18 de noviembre 1978 o la tragedia de Waco, Texas, el 19 de abril de 1993, donde el líder religioso de los “Davidianos”, David Koresh, al verse rodeado por el FBI, incendió el rancho donde se congregaban sus él y sus discípulos.²⁵

También las creencias de Vivian – la idea del rapto extraterrestre como salvación- nos recuerdan el desconcertante caso de la secta Heaven’s Gate, liderada por Marshall Herff Applewhite, que en marzo de 1997 decidió cometer un suicidio colectivo: 39 miembros fueron encontrados muertos en una zona exclusiva de San Diego, California. Esta secta había difundido su mensaje a través de Internet y creían que detrás de un cometa llamado Hale-Bopp

²³ Ambas religiones (mormones y adventistas) fueron fundadas por “visionarios” norteamericanos del siglo XIX: Joseph Smith y Ellen White, lo que habla mucho de las fuentes de las cuales se alimenta la narración y su propósito paródico. Para un revisión de las creencias de estas religiones ver Harold Bloom, *La religión en los Estados Unidos*, FCE, México, 1997, pp. 83-120, 159-172.

²⁴ *Ibid.*, pp. 172 - 185.

²⁵ Hay que recordar que en el caso de Waco hubo una cobertura televisiva incesante, lo que convirtió esta tragedia en un espectáculo.

había una nave extraterrestre que los llevaría al “Siguiete Nivel”, un estado de gracia fuera de este planeta, al cual era necesario acceder por medio del suicidio.

Así, a través de las anécdotas y creencias contenidas en el cuento, se asoman una serie de implícitos sobre la religión en la posmodernidad, creencias que conjugan elementos de un pasado altamente institucionalizado, jerárquico y cerrado, con elementos de la cultura de masas, propias del siglo XX, tales como los extraterrestres y las conspiraciones internacionales, que toman su forma principalmente por los medios de comunicación que los convierten en mitologías personales, la adecuación personal de la religión, una fe “modular”, polifónica, en oposición a los sistemas monológicos tradicionales:

El significado se busca como un “evangelio redentor” en el consumo. Y las identidades se forman mediante procesos de consumo selectivo [...] “el consumo afecta ahora los modos en que las personas construyen y mantienen un sentido respecto de quiénes son, de quiénes desean ser”. Si los nuevos medios de comunicación convierten fragmentos de sistemas anteriores en imágenes y símbolos, los procesos de consumo intervienen en la recomposición de esos fragmentos en un modelo constantemente cambiante, que cada individuo diseña a su medida. Este tipo de proceso también ocurre en la construcción de la identidad religiosa, esto es, en la manera de dar sentido religioso a la vida cotidiana [...]

El proceso es un desafío a las instituciones religiosas en distintos niveles. Esto puede advertirse –con matizaciones– en un modelo económico en el que se van desmantelando los monopolios y surge poco a poco un mercado cultural desregulado [...] ¿Qué falta hace la autoridad de especialistas religiosos cuando el individuo autónomo puede escoger por sí mismo?²⁶

Al respecto, el autor del cuento, Naief Yehya, ha dicho sobre esta idea de los nuevos cultos:

Para mí, la experiencia religiosa es tan sólo una expresión de algo que no se puede explicar con las herramientas intelectuales disponibles y que se tiñe de alguna mitología o fantasía [...] las ideas más provocadoras y extrañas deben ser más discutidas que las claramente aceptadas y razonables. OVNIS y similares son importantes por lo que nos enseñan sobre nosotros mismos en tanto obsesiones populares o fenómenos culturales. Las creencias en lo paranormal, hasta cierto punto, son paganas y subversivas.²⁷

²⁶ David Lyon, *Jesús en Disneylandia. La religión en la posmodernidad*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2002, pp. 117-118.

²⁷ Tomado de: http://www.dios.com.ar/notas1/biografias/escribas/YEHYA_NAIEF/yehya-naief.htm.

Estamos, entonces, ante la presentación de una religión de naturaleza aglutinante, que se nutre de aquí y allá, traspasando sistemas y órdenes estrictos, una consecuencia más del fracaso de las Grandes Narrativas de la religión tradicional. Yehya recrea en su texto esta sensibilidad contemporánea de la fragmentación de la verdad en “micromovimientos” religiosos, ese inesperado retorno de lo espiritual en el mundo mediatizado, que en su incesante amasiato doctrinal puede llegar a tener consecuencias funestas, como las antes citadas o como las del cuento.

En cuanto a las series de televisión y el cine, aparecen ya como citas, no como alusiones, pues el narrador menciona *Viaje a las estrellas* como un referente para entender la apariencia de Vivian. Pero aún más importante para la construcción de la historia es la mención de la película *El resplandor* de Stanley Kubrick y de la serie *Dimensión desconocida*:

Mi espera fue inútil ya que también los habían apagado [los elevadores]. Parecía que yo era el único huésped en todo el hotel. Recordé a Jack Nicholson en *El resplandor* y me dio un calambre en el estómago (p. 57).

Los seres grises ya estaban en la habitación. No los podía ver ni escuchar pero sabía que estaban ahí. Recordé lo que Vivian me había dicho acerca de las diversas dimensiones y vi claramente a Rod Serling presentando un capítulo de *Dimensión desconocida* (p. 62).

Aquí la cita sirve como un referente visual, atmosférico y de tradición textual. En el caso de *El resplandor*, la inspiración es obvia: el hotel solitario, lleno de presencias inquietantes, que finalmente vuelven loco al protagonista de la historia; si el lector posee la información audiovisual de la cita, acude a él un reconocimiento de la particular atmósfera narrativa que ofrece la película: el uso de lentes especiales para aumentar el volumen espacial del encuadre y así captar ese sutil “horror al espacio vacío”. Por otra parte, *Dimensión desconocida* se reconoce aquí como parte de una atmósfera de tradición textual, un reconocimiento al trabajo de Rod Serling, de hecho, la historia “podría ser” un capítulo de *Dimensión desconocida*, cuando el narrador menciona: “...y vi claramente a Rod Serling presentando un capítulo desconocido de *Dimensión desconocida*” (p.62), es la voz de Yehya que nos insinúa que el

cuento bien podría ser ese “capítulo desconocido”²⁸. Los capítulos de esta legendaria serie de finales de los años cincuenta mezclaban drama y ciencia ficción para recrear un mundo donde a la gente común podía ocurrirle cualquier acontecimiento extraordinario; esto tiene una gran similitud estilística con el cuento de Yehya, ya que ambas prescinden de una “psicologización” profunda del protagonista, para darle primacía a la fantasía, la idea de otro plano de realidad donde acontecen eventos extraordinarios, pero, al igual que en el programa, éstos no son necesariamente agradables o positivos.

Sobre esta presencia de la televisión en los escritores jóvenes, Raymond Williams y Blanca Rodríguez afirman:

Por primera vez en cincuenta años, la televisión se convierte en un factor cultural más importante que el cine para algunos escritores latinoamericanos [...] [el escritor] colombiano Octavio Escobar Giraldo [...] ha afirmado en congresos y conferencias que la experiencia televisiva ha sido mucho más importante en su formación cultural que la lectura de grandes escritores modernos, como Proust y Joyce.²⁹

Podemos aseverar lo mismo con la obra de Yehya: la presencia de otros códigos narrativos como el cinematográfico y el televisivo son más visibles que cualquier influencia literaria; esto tiene una importancia capital, ya que demuestra el grado de influencia que tienen los medios en los productos artísticos actuales, es una intertextualidad asumida conscientemente, constitutiva del proceso creativo, que llevan al lector a identificar el texto como producto de una cultura audiovisual que forma parte de su “educación sentimental”. Como bien observa David Harvey:

Los escritores que crean textos o utilizan palabras sobre la base de todos los otros textos y palabras a los que han tenido acceso, mientras que los lectores actúan de la misma manera. Por consiguiente, la vida cultural es vista como una serie de textos que se cruzan con otros textos, produciendo más textos (incluso aquel que pertenece al crítico literario, que se propone producir una literatura en la que los textos en consideración se cruzan libremente con otros textos que a su vez han influido en su pensamiento). Este entramado intertextual tiene su vida propia. [...] Cada elemento citado, dice Derrida, “rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva

²⁸ Hay que recordar que la presentación de Rod Serling, ya sea física o sólo con su voz, al principio y final de los capítulos, era una parte constitutiva de la narración de la serie.

²⁹ Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez, *op. cit.*, p. 140

necesariamente a una doble lectura: la del fragmento concebido en relación con su texto de origen; y la del fragmento incorporado a un nuevo conjunto, a una totalidad diferente.”³⁰

Así, cada referencia televisiva, cinematográfica o del mundo sectario nos lleva a diferentes contextos, estados, atmósferas e historias que acaban de complementar el cuento. Esto es notable cuando el narrador, cuya voz es ahora también la del autor, nos da un panorama de su bagaje cultural, de su tendencia a relacionar su realidad con “las otras realidades” del mundo cultural posmoderno, una tendencia muy marcada en algunas películas catalogadas como posmodernas, tales como *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone y *Kill Bill* (2003) de Quentin Tarantino, donde la cita y la alusión son determinantes para la construcción del texto y son finalmente su disfrute: el reconocimiento.

Por otro lado, la construcción intertextual de “Congreso de Visionarios” sirve al propósito de construir un sentido irónico del mundo religioso en la posmodernidad, una manera de burlarse del caudal de referencias, nombres y sentidos dispersos que aparecen en la religiosidad actual. La ironía, en su forma más elemental, se compone de dos planos simultáneos, contradictorios, de significado: yuxtapone una perspectiva explícita, que aparenta describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada; se diferencia de lo humorístico -producto de la espontaneidad- por tener una intención crítica, por ser un producto de la razón, por ser un acto intencional.³¹

A esta definición de la ironía debemos sumarle el concepto de “intención irónica”, necesario para que la ironía surta efecto en el lector:

La intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo sólo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone. La posibilidad, por parte del lector, de compartir la visión del mundo propuesta por el ironista, depende de que éste posea una competencia de lectura específica, a la que Wayne Booth ha llamado “competencia axiológica” [...]. De ella dependerá que el

³⁰ David Harvey, *op. cit.*, pp. 68-69.

³¹ Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. UAM Xochimilco, México, 1993, p. 39.

texto irónico no sólo tenga “sentido”, es decir, que su intención sea entendida por el lector, sino que también tenga “significación”, con lo cual este mismo lector podrá coincidir con la perspectiva (y el conjunto de valores en los que se apoya) que propone el autor irónico.³²

Sin embargo, una lectura posible del cuento puede encontrar otra intención. Se puede afirmar que en esta narración el autor no espera convencer al lector sobre qué debemos pensar acerca del estado de la religiosidad en la posmodernidad, no hay una persuasión de carácter moral en el texto. Cabría pensar que se podría clasificar a su ironía de ser de *intención irrelevante*, dado que más que una crítica a estos cultos, el texto nos ofrece un regodeo estético basado en la diversidad e imaginación que representan estas creencias.

Al estudiar la ironía en la novela moderna y posmoderna, Alan Wilde llega a la conclusión de que en este contexto, el concepto de intención es irrelevante, pues ya no importa si se habla de una percepción de la fragmentación o de la existencia de un mundo fragmentario. El ironista no es ya (o no es únicamente) un manipulador sino un perceptor de la disparidad. Más que una ausencia de intención, sería preciso decir que la intención es puramente perceptiva, como reflejo de una conciencia de la fragmentación del mundo. Pero no forma parte de esta ironía la intención de persuadir al lector acerca de la validez de esta misma percepción.³³

Esta interpretación de hacia dónde nos quiere llevar la ironía del autor sólo compete a la subjetividad del lector, quien decidirá tomar el sentido del texto.

³² *Ibid.*, pp. 49-50.

³³ *Ibid.*, p. 52 .

Conclusiones

En este trabajo se han explorado diferentes ideas sobre la posmodernidad y como ésta se manifiesta en la discusión de los estudios culturales. Se ha mostrado cómo una narración como “Congreso de Visionarios” presenta varias características de la cultura posmoderna; aunque no sea posible enarbolar este texto como parte de un movimiento literario, se puede afirmar que participa de una estética posmoderna en el contexto global de la creación literaria.

También es posible afirmar que la posmodernidad literaria es, actualmente, más una manera de leer los textos que una corriente artística determinada; son localizables los rasgos estilísticos, las tendencias que nos podrían dar pautas para identificar un texto como posmoderno; para los fines de los estudios literarios, la posmodernidad puede ser definida como un ejercicio interpretativo que sirve para estudiar ciertas obras. Esto se ha puesto en práctica en el presente trabajo en cuanto se ha buscado crear un marco de interpretación para “Congreso de Visionarios”, un contexto útil para entender su peculiaridad como texto de ficción y se ha considerado la teoría posmoderna como el marco ideal para examinarlo.

Al analizar los elementos textuales e intertextuales de “Congreso de Visionarios”, podemos llegar a la conclusión de que el texto presenta varios rasgos que coinciden con los temas relacionados con la posmodernidad, a saber:

1. La pérdida del mundo como un lugar estable, racional; lo fantástico irrumpe en la realidad, dándose la “simultaneidad de mundos opuestos” que dejan al protagonista sin saber a ciencia cierta qué es lo real.
2. Temas de minorías sociales, en este caso, la religión, que se presenta como un mosaico infinito, fragmentario, relajado frente a las rígidas estructuras de la religión tradicional. La idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, está presente en la naturaleza del congreso donde el organizador “había afirmado que el número de seguidores de un credo, dogma o visión no era un factor que representara su validez o respetabilidad” (p.44), al mismo tiempo que nos muestra un fenómeno social de construcción de la identidad a través de la religión que está sometido a diversas “persuaciones” y “modularidades” provocadas por los medios de comunicación.

3. La fuerte presencia de los medios de comunicación –la televisión, el cine, las revistas- que tiene una relación intertextual y subtextual con el cuento, rompiendo así el desprecio hacia la cultura de masas que dominaba el panorama artístico de la modernidad. Resonancias formales con los formatos televisivos como los noticiarios, el escándalo como noticia y los seriales; recreación de atmósferas cinematográficas y televisivas, citadas como símiles del discurso.
4. Una “superficialidad” por parte del autor y la obra, en oposición a la búsqueda de profundidad y originalidad propia de los escritores modernos, que se manifiesta en una actitud humorística y una sencillez expositiva en el lenguaje, en la elección del tema que se decanta por lo mediático, lo fantástico y lo kischt.
5. La visión de un mundo regido por los “microrrelatos”, por la búsqueda personal de la verdad, y la verdad como un simulacro que es necesario asumir en forma de mito transformable, cuya legitimidad no está supeditada a cuestiones de tradición y autoridad, sino de modularidad y conveniencia personal.
6. La presentación de un “héroe esquizofrénico” en el sentido que quiere darle Jameson: “en forma de fragmentos de significantes diferentes y desvinculados; una serie de presentes puros y desvinculados con el tiempo.”¹ El héroe posmoderno toma el “llamado a la aventura” y “desciende a los infiernos”, pero nunca termina su recorrido, porque no existe ningún lugar al cuál regresar.

Esta investigación es un punto de partida hacia diferentes recorridos interpretativos. Como se ha demostrado, el espectro de la teoría posmoderna supone variados enfoques que pueden ser útiles en el análisis de la literatura actual; se han elegido aquí algunos rasgos estilísticos, lo cual nos da un panorama de qué podría ser identificado como posmodernismo literario en América Latina; sin embargo, más que proponer una estética definitoria (lo cual es ya contrario a la propia naturaleza de la posmodernidad), se quiere mostrar el contexto en que se están dando las tendencias de las obras literarias actuales. En este caso, se ha delimitado un posible contexto interpretativo para la obra de Naief Yehya, y se ha seleccionado el cuento “Congreso de Visionarios” como una obra paradigmática de este autor.

¹ Cfr. David Harvey., *op. cit.*, p. 71.

Es importante mencionar que todas las narraciones de *Historias de mujeres malas* pueden ser vistas como un gran muestrario de la cultura posmoderna, por lo que este trabajo tiene una intención seminal, un punto de partida para un análisis más extenso de ese volumen de cuentos, lo cual requiere una preparación más completa, ya que esta obra exige competencias tan diversas que van desde la ciencia ficción hasta “la ética indolora” del sujeto posmoderno; también encontramos temas que han sido marginales frente al régimen de la alta cultura, como podría ser el fenómeno del *Reality Show*, Internet, la religión *New Age*, como un reflejo de la naturaleza híbrida de nuestra cultura, de pastiche, incorporada indistintamente en elementos diversos, contradictorios y fugaces, todo pasado por una fuerte dosis de ironía que se manifiesta en la construcción de los personajes.

Por último, este contexto interpretativo, como una herramienta que puede fijar un punto de partida en la lectura de ciertas obras literarias actuales, significa un panorama emergente, aún por explorar, en los estudios de la literatura mexicana actual.

Bibliografía

ANDERSON, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona, 2000.

AGOSTINELLI, Alejandro. “Naief Yehya”. En: www.dios.com.ar / notas1/ biografias/ escribas/ YEHYA_NAIEF / yehya-naief.htm.

BENGOECHEA, Mercedes; SOLA, Ricardo (eds.). *Intertextuality/Intertextualidad*. Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, España, 1997.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa, México, 1998.

BLOOM, Harold. *La religión en los Estados Unidos. El surgimiento de la nación poscristiana*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia y kitsch, posmodernismo*. Tecnos, Madrid, 1991

CASTILLO, Abelardo. “El escritor latinoamericano en la posmodernidad”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Enero-Diciembre de 1996. Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 347; loc. cit., pp. 125-138.

CONNOR, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Blackwell Publishers, USA, 1997

CHAVERRI, Amalia; HERRA, Rafael Ángel. “La producción artística en la posmodernidad: ¿Tiene fronteras la identidad?”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Enero – Diciembre de 1996. Universidad Autónoma de Puebla, México, pp 347; loc. cit., pp.189-215.

EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y sensibilidades posmodernas*. Estudio de sus nuevos contextos y categorías. ITESO-UIA, México, 2005.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo y posmodernismo*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2000.

GIARDINELLI, Mempo. “Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Enero-Diciembre de 1996. Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 347; loc. cit., pp. 261-269.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidad *versus* postmodernidad”. Joseph Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

HARRIS, Marvin. *Teorías sobre la cultura posmoderna*. Editorial Crítica, Barcelona, 2000.

HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2004.

HOMERO, José (ed.). *La X en la frente. Nueva narrativa mexicana*. Editorial Graffiti, Xalapa, Veracruz, México, 1995.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London and New York, 1989.

HUYSEN, Andreas. “Cartografía del posmodernismo”. Joseph Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.

KADINSKY, Wassily. *De lo espiritual en la obra de arte*. Ediciones Coyoacán, México, 2001.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Editorial Paidós, Barcelona, 1991.

LOVECRAFT, H. P. “Notas sobre los escritos de literatura fantástica”. www.geocities.com/SoHo/Cafe/1131/14notes.htm.

LYON, David. *Jesús en Disneylandia. La religión en la posmodernidad*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2002.

LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna*. Editorial REI, México, 1990.

LYOTARD, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Barcelona, 2003.

MATEOS CASTRO, José Antonio. *Posmodernidad en América Latina. Una lectura de los signos de la posmodernidad desde la periferia*. Tesis de Maestría del Colegio de Filosofía, UNAM, 2003.

PFISTER, Manfred. “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad?”. Alberto Vital (ed.). *Conjuntos. Teorías y enfoques literarios recientes*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 2001.

PICÓ, Joseph. “Introducción”. Joseph Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Barcelona, 2002.

REDONDO GOICOCHEA, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1995.

VATTIMO, Gianni. *et al. En torno a la posmodernidad*. Anthropos Editorial, Barcelona, 2001

WELLMER, Albrecht. “*La dialéctica de modernidad y postmodernidad*”. Joseph Picó (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Alianza Editorial, Barcelona, 2002.

WILLIAMS L. Raymond; RODRÍGUEZ, Blanca. *La narrativa posmoderna en México*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 2002.

YEHYA, Naief. *Historias de mujeres malas*. Plaza & Janés, México, 2001.

ZAVALA, Lauro. *Cómo estudiar el cuento (con una guía para analizar minificción y cine)*. Editorial Palo de Hormigo, Guatemala, 2002.

ZAVALA, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2003.

ZAVALA, Lauro. *Humor, ironía y lectura*. Las fronteras de la escritura literaria. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 1993.

ZAVALA, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. Nueva Imagen, Grupo Cultural Patria, México, 2004.