

Cuando el espacio entra por la puerta el tiempo sale por la ventana: Postmodernismo e interdisciplinariedad

Manuel Almagro Jiménez

Dpto. de Filología Inglesa: Literatura Inglesa y Norteamericana, U. de Sevilla

Hablar de postmodernismo o postmodernidad significa, implícitamente, estar hablando sobre un determinado periodo de la cultura occidental. Es decir, significa estar invocando el concepto o el proceso de periodización, algo que cada vez más se ve cuestionado. Precisamente desde el postmodernismo se nos ofrecen instrumentos e indicaciones sobre la conveniencia de cuestionar la compartimentación de la progresión cultural en términos de diferentes épocas y sucesivos periodos o movimientos. Este proceso de cuestionamiento implica reconsiderar la naturaleza de un texto o de cualquier otro objeto cultural que también pudiéramos calificar como texto (un cuadro, un edificio, una película, un evento histórico). Asimismo nos daría pie a cuestionar la identidad del texto en razón a, por ejemplo, una supuesta filiación estética cerrada y claramente definida. Igualmente nos permitiría re-evaluar las posibilidades de interacción entre diferentes textos, tanto en el sentido específico convencional como en el más amplio que acabo de sugerir. En última instancia podríamos pensar que también aquí, con la imprescindible presencia de un lector que actúa a la manera de un atractor extraño, es posible a partir de material de diverso origen organizar patrones de representación de los cuales se pueden extraer algún significado.

When space comes in at the door, time flies out of the window: Postmodernism and interdisciplinarity

To speak about postmodernism or about postmodernity means, implicitly, to be speaking about a certain period in Western culture. It thus invokes the concept and/or the process of periodization, something which has been increasingly brought into question. In this regard, postmodernism offers us instruments and indications about the convenience of questioning the compartmentalization of cultural developments in terms of different epochs and successive periods, or movements. This process of questioning implies reconsidering the nature of a text or of any other cultural object that might also qualify as text (a picture, a building, a movie, a historical event). This would also lead us to question the identity of the text in terms of, for example, a closed and clearly definite aesthetic affiliation. Similarly, this would allow us to re-evaluate the possibilities of interactions between different texts, both in the specific conventional sense and in the wider sense suggested earlier. Ultimately, with the essential presence of a reader acting as a strange attractor, it would be possible to organize patterns of representation out of materials of diverse origin from which some meaning could be extracted.

Hablar de postmodernismo o sobre postmodernidad es hablar de periodización: para empezar la propia etiqueta utilizada mayoritariamente por la crítica ya alude a un término fijado dentro de la tradición cultural occidental, modernismo, y además se nos anuncia que este otro no es más (¿ni menos?) que un "post", un añadido, un después que le sucede cronológicamente. De esta manera, incluso en el caso de que se quisiera evitar la catalogación del postmodernismo como entidad histórica, dicha catalogación se vuelve imposible por esa doble referencia. El prefijo "post" parece además asignarle una posición secundaria, referida a otra cosa, de la que no se puede esperar en cualquier caso nada nuevo, y no olvidemos en este punto cómo el concepto de "lo nuevo" (resumido en el *dictum* de Ezra Pound, *Make it New*) marcaba de manera profunda el modernismo.

Pero el proceso de periodización, y la consecuente división del transcurrir del tiempo en una determinada actividad cultural, es algo que cada vez más se ha ido viendo como la materialización de un constructo, otro más, en muchas ocasiones útil para el crítico cultural o el historiador aunque inevitablemente falsificador de lo real representado. Como en otras ocasiones, el mapa, para que sea operativo, no debe ser una reproducción exacta del terreno mismo.

También desde las filas de la crítica que ha establecido una cartografía del postmodernismo se ha sido consciente de esta falsificación que se produce. Ihab Hassan, en su ya clásico *Toward a concept of Postmodernism*, es un ejemplo de cómo, al tiempo que se establecen coordenadas que ayudan a entender el postmodernismo, se advierte de su carácter limitador y artificial, de cómo dejan problemas por resolver, y, sobre todo, de que no podemos hacer nada al respecto. Hassan, entre esos problemas sin resolver,

Menciona la inestabilidad histórica de los conceptos literarios, es decir, el hecho de que un determinado concepto no signifique lo mismo a lo largo del tiempo o que incluso dentro de una época el significado varíe según para quién; igualmente, el hecho de que los periodos nos son compartimentos estancos, siendo así la historia más bien un palimpsesto en el que se van acumulando las huellas del tiempo pasado, algo que también se puede aplicar a un autor en particular; ello implica que un periodo es, al mismo tiempo, un proceso de continuidad y discontinuidad, en el que los lazos con el pasado se mezclan con los intentos de ruptura; y ello indica, finalmente, que un periodo es a la vez un constructo diacrónico y sincrónico, algo que sucede en un determinado momento presente, pero cuyo efecto se expande y propaga tanto hacia el pasado como hacia el futuro (HASSAN, 1993: 149-150).

Quizás una manera de superar el estancamiento que plantean los problemas que señala Hassan se podría llevar a cabo si sustituimos el axis temporal (en el que los objetos culturales se agrupan y ordenan en torno a una sucesión cronológica estricta) en favor de un axis espacial (en el que los objetos manifiestan su existencia porque pertenecen a un determinado espacio). Así, lo postmoderno pasaría a definirse no tanto como un tiempo, un momento en una cronología, en la historia, cuanto como un espacio habitado por objetos que establecen relaciones entre sí que están más allá de lo puramente cronológico y que superan la jerarquía que impone el discurrir del tiempo. Ello implicaría que ese espacio podría estar perfectamente ocupado por objetos, textos, eventos, de toda época y sin que la etiqueta de anacronismo fuera más que una mera descripción de la pertenencia a distintas épocas pero no fuera óbice para la interacción fecunda y creativa entre dos objetos.

Esta dinámica de aplanamiento del tiempo hasta convertirlo en un espacio modifica las relaciones entre los diversos objetos culturales que puedan relacionarse dentro de una tradición, género o corpus de análisis. Las diferencias cronológicas desaparecen en favor de una omnipresente simultaneidad que hace que los objetos dialoguen subvirtiendo la convencional relación de causa-efecto, pues cada uno de

ellos es a la vez causa y efecto en su interacción con los demás objetos atraídos a ese campo de análisis. Y no sólo se elimina la relación causa-efecto sino que, consecuentemente, se elimina toda posibilidad de jerarquía entre unos textos y otros.

Que las opiniones de Hassan antes expuestas son totalmente relevantes también se puede ver en la manera en que esta espacialización de lo temporal es una idea que podríamos rastrear hasta el modernismo, con lo cual, a la vez y de nuevo, la dicotomía de oposición entre modernismo y postmodernismo se quedaría sin fundamento real. Efectivamente, Pound nos anima a superar un pensamiento basado en una lógica "monolinear", con una estructura de frase basada en el sujeto, predicado objeto, etc. Según Pound, el escritor tiene la misma capacidad que un biólogo para pensar pensamientos que se unen como radios en una rueda y que se funden en "amalgamas hiper-geométricas" (POUND, 1930: 474-475). Pero, como en otras ocasiones, es T. S. Eliot, en su ensayo *Tradition and the Individual Talent*, el que lo expresa de manera más tajante y elocuente. Según Eliot, en primer lugar, el escritor debe redefinir el sentido de la tradición: ésta no es algo que simplemente se pasa de una generación a la siguiente para que ésta se adhiera a ella y la repita. La tradición es mucho más que eso, pues no puede ser heredada sino obtenida tras un gran esfuerzo que conlleva la percepción de que el sentido de la historia implica no sólo que el pasado es pasado sino que también es presente, y así el escritor debe asumir que toda la literatura de Occidente desde Homero tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Ese sentido de lo histórico es lo que convierte a un escritor en tradicional y al mismo tiempo resalta su contemporaneidad (ELIOT, 1976: 48-49).

Pero Eliot va mucho más allá y, de una manera que resulta en un principio chocante, afirma que ningún poeta o artista puede alcanzar un completo significado en solitario, sino que para ello necesita la apreciación de otros poetas y artistas ya desaparecidos. En otras palabras, Eliot no se refiere aquí a la posible influencia de un escritor en otros escritores de generaciones posteriores, sino a la importancia de un escritor contemporáneo para escritores

anteriores. Esta ruptura de la lógica convencional basada en la secuencia cronológica es contrarrestada por una imaginativa propuesta que abre una nueva perspectiva para la relación entre objetos culturales. Según Eliot, la aparición de una nueva obra de arte es algo que afecta simultáneamente a todas las obras que la precedieron, pues el orden ideal formado por los anteriores monumentos se verá modificado por la obra realmente nueva. Esta novedad alterará el anterior orden existente hasta rehacer la relación entre lo nuevo y lo viejo. Desde esta perspectiva, concluye Eliot, no resultará descabellado pensar que el pasado ha sido alterado por el presente tanto como el presente es influido por el pasado (ELIOT, 1976: 49-50).

Esta espacialidad en la relación entre diferentes obras es luego retomada desde el ámbito de la crítica por Joseph Frank en su influyente ensayo *Spatial form in modern literature*, en el que se analiza la incomprensibilidad del texto modernista cuando el lector lo enfoca desde una perspectiva convencional. Se pone de relieve así el conflicto entre el desarrollo lineal del texto en una secuencia temporal y la lógica espacial típica de la poesía moderna. Esta forma espacial de la poética modernista le da unidad a la obra literaria al exponer, en una lectura global y repetida, la textura de motivos entrelazados que conforman el texto. En efecto, las relaciones de significado no se producen en el texto modernista siguiendo la secuencia lógica temporal de la presencia del texto en la página. El proceso de comprensión del texto se debe suspender temporalmente hasta que todo el conjunto de referencias internas se pueda aprehender como una unidad global de significado. Desde este punto de vista, el texto deja de ser una línea de significados que se van mostrando ante el lector de manera sucesiva para asemejarse más a un cuadro que el espectador percibe de manera global y completa para después ir "repasando" los detalles del mismo con el fin de ver su implicación en el efecto final. Lo que Frank pretende demostrar es que el autor modernista, en paralelo a los hallazgos de otras artes, intenta situar el texto en un espacio ahistórico, lleno de voces fragmentadas de diversa procedencia tanto temporal como espacial. Esto hace que el tiempo deje de

constituir una progresión objetiva para convertirse en una amalgama en la que las diferencias entre pasado y presente desaparecen. En *Ulysses* Leopold Bloom es Odiseo, igual que los profetas y sabios del pasado confluyen en la figura de una echadora de cartas en *The Waste Land*.

Como se puede apreciar, el cuestionamiento del concepto de periodo nos ha ido llevando, casi inconscientemente, al cuestionamiento del concepto de texto. Esto es algo inevitable pues al fin y al cabo un periodo, en cuanto "contenedor" de objetos culturales de una determinada época, está en relación dialógica con esos objetos contenidos, esos textos de la variedad que se quiera suponer. Y no es de sorprender que nuestra variación en la configuración de las características de un periodo conlleve un efecto similar en la cualidad de los textos y viceversa. Es precisamente en la frontera entre el estructuralismo y el post-estructuralismo representada por la figura bifronte del crítico Roland Barthes, a caballo entre un movimiento crítico y otro, donde podemos encontrar nuevos argumentos y nuevas metáforas para entender este cambio en la relación entre un texto y el periodo que lo sitúa en la historia.

Tal como nos propone en *From Work to Text*, para Barthes, el texto es una entidad plural que genera una diseminación de significados precisamente por estar entrelazado de citas, referencias, ecos y lenguajes culturales (como lo son todos) de diverso tiempo y lugar. Esa cualidad intertextual sostiene al texto entre dos aguas pues no se trata sólo de citas o fuentes, o de establecer el parentesco del texto, sino de ir más allá para aceptar la absoluta irreductibilidad de la pluralidad significativa que lo diferencia del monologismo dominado por, y sometido a, la autoridad de una figura paterna que impone su interpretación del mismo. En ese sentido, el texto está huérfano de un padre, del que se desvincula orgánicamente para representarse a sí mismo mediante la metáfora organizativa de la red. El texto, de esta manera, se define por su capacidad para establecer vínculos combinatorios con otros textos para así generar significados a los que esa figura paterna puede contribuir pero sólo como un "invitado" y nunca ya como origen único (BARTHES, 1977: 159-160).

En otro conocido ensayo complementario al anterior, *The Death of the Author*, Barthes define el texto no como una serie de palabras que revelan un único significado teológico (el mensaje del "dios-autor"), sino como un espacio multidimensional en el cual una variedad de escrituras, ninguna de ellas originales, se mezclan y entrecrocán. En ese sentido, concluye Barthes, el texto es un tejido de citas procedentes de los diversos centros de la cultura (BARTHES, 1977: 146). La conceptualización del texto como un espacio aparece también recogida en la obra de Julia Kristeva, quien además relaciona dicha percepción con un concepto que viene a ser clave a la hora de definir estas nuevas relaciones: el concepto de intertextualidad. Para Kristeva cualquier texto está construido como un mosaico de citas, pues, en definitiva, no es más que la absorción y transformación de otro (KRISTEVA, 1986: 66). Llegamos así al punto en que de manera clara y explícita todo texto se ve como un juego de relaciones lingüísticas en un espacio concreto.

Pero también habría que mencionar que el postmodernismo, aparentemente ligado a una época concreta (desde, por ejemplo, la mitad del siglo XX en adelante), puede verse en realidad como un texto recurrente a lo largo de la historia. O por decirlo de otra manera: la codificación contemporánea de lo postmoderno, con sus diferentes características y contornos, conforma un texto que, a la manera de lo que decía Eliot sobre otro tipo de obras, modifica nuestra percepción de otros textos en el pasado y nos permite ver su contemporaneidad y afinidad con el presente. Podemos decir que de esta manera el presente no es sólo el resultado de una larga cadena de eventos en el pasado sino que, a su vez y en sentido contrario, el presente nos ofrece una guía para reinterpretar el pasado o, incluso a veces, tener la posibilidad de interpretarlo en su justa medida por primera vez.

Esta actitud crítica puede llevar a proyectar, como hacen Bill Readings y Benet Schaber, el instrumental conceptual asociado con el postmodernismo sobre eventos en el pasado con la posibilidad de encontrar nuevos significados a dichos eventos pero ahora con una nueva perspectiva. Para estos autores, lo postmoderno desplaza la temporalidad rígidamente periodizada que ha gobernado el discurso institucional de

los estudios literarios, recuperando la importancia y relevancia del pasado (READINGS; BENNET, 1993). Lo que, en segundo lugar y como consecuencia, nos permite indagar en posibles genealogías a veces de manera insospechada, pues sin duda la construcción de una historia propia genera la búsqueda de antecedentes (una cuestión que ya he analizado con detalle en ALMAGRO, 1998). Y como corolario de todo ello, hay que resaltar el surgimiento de lo que podríamos llamar una cartografía inestable, pues de todo lo anterior se deduce que el mapa de este territorio cognoscitivo siempre estará en proceso de construcción, de delineación, a medida que nuevos territorios se incorporan o a medida que nuevos objetos se sitúan en ese campo que se debe cartografiar.

Un par de ejemplos podrían ilustrar esta inestabilidad que se ha mencionado. La novela *The life and opinions of Sir Tristram Shandy* no pasó de ser una novela extraña, excéntrica y alejada de la corriente de realismo que dominaba la estética novelística del siglo XVIII inglés. Lo que su autor, Laurence Sterne, había escrito no fue, hasta bien entrado el siglo XX, más que una broma y un capricho paródico de convenciones que empezaban a asentarse en la literatura inglesa. Pero precisamente cuando a partir de la segunda mitad del siglo XX se empieza a conformar el paradigma de la novela postmoderna, y en particular de la metaficción, es cuando el lector contemporáneo puede re-conceptuar la obra de Sterne no como algo excéntrico y, en ese sentido, carente de verdadero significado propio, sino como un precedente de posteriores impulsos estéticos en la novela moderna. El texto de Sterne deja de ser algo marginal para convertirse en un origen de significados pasando a ocupar un lugar central en la historia de la novela postmoderna.

El otro ejemplo lo constituye el edificio del periódico *Chicago Tribune*, una construcción que de ninguna manera podemos calificar como postmoderna, ni por su adscripción estética ni por su adscripción temporal. Y sin embargo también resulta un buen ejemplo de la facilidad con la que lo postmoderno puede leer un texto e incorporarlo a su propio espacio de significación. En concreto, este edificio es literalmente un espacio en el que diferentes objetos confluyen generando un diálogo entre ellos, convirtiendo la fachada

del edificio en una "plaza" multicultural, una especie de crisol que remeda el crisol cultural y étnico de la misma sociedad americana. Es además un "work in progress" al que se le van añadiendo fragmentos de otros lugares, de otros edificios, de otros "textos" arquitectónicos sin que en ningún momento se considere la obra como ya cerrada.

La reconfiguración del concepto de periodo y asimismo el de texto como un espacio nos permite pasar de la literatura lineal (en la experiencia convencional de cualquier lector) a la forma espacial de la que hablaba Frank, y más allá, al texto como un espacio en el que confluyen todo tipo de lenguajes (es decir de otros textos), o en otras palabras, como un mosaico de citas. Quizás uno de los ejemplos con los que mejor podemos ilustrar en este punto esta deriva sea la manera en que un artista tan difícil de clasificar como Joan Fontcuberta visibiliza en su serie *Googlegramas*, utilizando como vehículo de significación la fotografía, la idea de *différance* derrideana y la de texto como colección de citas. En efecto, las fotografías que componen dicha serie son textos que están compuestos, a su vez, por cientos de otras fotografías, elegidas en función de determinados criterios de búsqueda, en una dinámica de inserción fragmentaria que, aunque Fontcuberta no la desarrolla, se puede ver que podría llegar a ser infinita. Para componer sus propias fotografías, Fontcuberta además utiliza fotografías ajenas, pasando así a pertenecer a una tradición de autores y artistas que reivindican el uso de materiales ajenos. Así Beethoven (en *Conversations*, enero 1801), hablaba de la utilidad de crear un almacén en el que un artista pudiera depositar sus obras y del cual llevarse lo que necesitara; una idea que también aparece en una novela de 1939 del escritor irlandés Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, donde igualmente se postula la conveniencia de que la literatura mundial fuera un gran contenedor del que tomar personajes y argumentos según la necesidad de cada nuevo autor. Y, en una nueva variación sobre el mismo tema, recuérdese la manera en que el cine postmoderno, por ejemplo en *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, la música de una época posterior le sirve para ilustrar una época anterior, generando un anacronismo que no experimentamos como algo negativo, es decir

como un error, sino como una solución imaginativa en el ámbito de la interpretación, pues nos permite utilizar un texto de una época más cercana a nosotros para establecer el significado de un acontecimiento anterior. Pero ¿no es esto lo que se hace en otros ámbitos de la cultura cuando a la luz de nuevos hallazgos miramos hacia atrás sin ira y reescribimos la historia sin ninguna mala conciencia? Ya José Luis Borges nos dejó bien claro, en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, que un mismo texto no sólo puede tener dos interpretaciones diferentes según la época en que el texto haya sido escrito o reescrito sino que ese texto pertenece a dos periodos diferentes de la cultura y el devenir, y que ambos periodos pueden reclamar la "propiedad" de ese texto, es decir, la capacidad de explicar el texto a partir de un marco de referencia propio.

Llegados a este punto nada nos impediría llevar este proceso hasta un nuevo límite. Pound hablaba de amalgamas hiper-geométricas. Nosotros podríamos usar los términos de hipertexto o referirnos a imágenes más contemporáneas, como el ensamblaje modular de la Estación Espacial Internacional. En cualquier caso estaríamos hablando de una literatura o un arte en 3D, es decir con una tercera dimensión que estaría facilitada desde el punto de vista tecnológico y representada fundamentalmente por el hipertexto, del cual el hipervínculo sería su significante explícito. Y en ella no sólo se vincularía un texto con otros textos (de su especie y de su espacio), sino con cualquier otro texto, de cualquier laya y condición, propiciando así un espacio siempre dinámico de interdisciplinariedad. Es así como la intertextualidad alcanzaría su máximo potencial para integrar un texto en otro texto, para mostrar cómo un texto invade, parasita, canibaliza, se simbiotiza, con otro texto. Es así cómo podríamos entender que, efectivamente, Homero influye en Joyce tanto como Joyce en Homero. Y es así también como podríamos entender que el significado no está en el texto (solamente) sino en la lectura, en el lector, verdadero centro en el que confluyen los radios de la rueda, y atractor extraño de los textos de ese espacio.

Bibliografía

- ALMAGRO JIMÉNEZ, M.** (1998) Cartografías inestables: relejendo (desde el postmodernismo) lo re-escrito (desde el modernismo). *Stylistica*, 1998, pp. 61-83
- BARTHES, R.** (1977) From work to text. En *IMAGE-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977, pp. 155-164
- BARTHES, R.** (1977) The Death of the Author. En *IMAGE-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977, pp. 142-148
- BORGES, J. L.** (1985) Pierre Menard, autor del Quijote. En *Ficciones*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, pp. 47-59
- ELIOT, T. S.** (1976) Tradition and the Individual Talent. En *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1976, pp. 47-59
- Fontcuberta, J.** (2008) *Googlegramas*. München: Galerie von Braunbehrens, 2008
- FRANK, J.** (1945) Spatial Form in Modern Literature. *Sewanee Review*, n.º 53, 1945, pp. 221-240, 433-456, 643-653
- HASSAN, I.** (1993) Toward a Concept of Postmodernism. En DOCHERTY THOMAS (ed.) *Postmodernism. A Reader*. London: Harvester Wheatsheaf, 1993, pp.146-156
- HAMBURGER, M.** (ed.) (1992) *Beethoven. Letters Journals and Conversations*. London: Thames & Hudson, 1992
- KRISTEVA, J.** (1986) *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986
- O'BRIEN, F.** (1980) *At Swim-Two-Birds*. Penguin: Harmondsworth, 1980
- POUND, E.** (1930) Epstein, Belgion and Meaning. *Criterion*, IX, 1930, pp. 474-475
- READINGS, B.; BENNET, S.** (ed.) (1993) *Postmodernism Across the Ages*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1993