La intertextualidad moderna y la posmoderna*

Pavao Pavlicic

La intertextualidad ocupa entre los procedimientos literarios un lugar excepcional y adquiere una significación distinta según los principios de la época que se sirve de ella. Desde la perspectiva moderna, la relación intertextual se establece por la creación de lo nuevo, mientras que en la óptica posmoderna por el reavivamiento de lo viejo. Esta diferencia puede ser descrita en tres niveles: el objeto, la forma en que se desarrolla la relación intertextual y la función de los vínculos intertextuales. Se trata de concepciones diferentes respecto del texto y la relación entre los textos. Una concibe la obra literaria como un texto cuyas cualidades han de ser buscadas dentro de ella misma y otra la toma como un intertexto cuyas cualidades están dadas por su relación con otras obras literarias. Por otra parte, las lecturas de los textos tienen también una diferencia muy marcada: los modernistas sólo esperan que el lector acepte o rechace el vínculo propuesto, mientras que los posmodernistas demandan un alto grado de competencia para definir el sentido mismo del vínculo.

Modern and postmodern intertextuality. Intertextuality holds a special place among literary devices and acquires a distinct meaning according to the principles of the epoch which makes use of it. From a modern perspective, the intertextual relation is established through the creation of something new, while in the postmodern view it represents the revival of something old. This difference can be described on three levels: the object, the way in which the intertextual relation is developed and the function of the intertextual links. Different conceptions of the text and the relation between texts are involved. One conceives the literary work as a text whose qualities

* Texto publicado originalmente en la edición especial de la revista *Criterios* con motivo del Sexto Encuentro Internacional M. Bajtín, en julio de 1993. Pavao Pavlicic es un notable investigador y narrador de origen croata. Ha publicado diversos estudios en Teoría Literaria [N. del E.]. Traducción del croata: Desiderio Navarro. "Moderna i postmoderna intertekstualnost", en *Umjetnost rijeci*, Zagreb, XXXIII, núm. 1, enero-marzo, pp. 35-50.

can be found within itself and the other sees the text as an intertext whose qualities are a function of its relation with other literary works. On the other hand, the readings of the texts also differ markedly: the modernists only expect the reader to accept or reject the proposed link, while the postmodernists demand a high degree of competence in order to define the significance of the link itself.

I

EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS han aparecido en la reflexión sobre la literatura dos importantes conceptos, intertextualidad y posmodernismo [*postmodernizam*]. Como procedimiento literario, la intertextualidad ha existido durante siglos, pero sólo nuestro tiempo —posmodernista— ha desarrollado la capacidad de percibir la importancia de ese fenómeno, de describirlo y definirlo. O sea, la posmoderna es una época con un sentido de la historia marcadamente desarrollado: todos los periodos artísticos se han desarrollado, en lo fundamental, en oposición a la época precedente, mientras que el posmoderno toma en cuenta toda la tradición anterior a él. Precisamente por eso, también las diferencias fundamentales entre el arte moderno y el posmoderno hay que buscarlas en su actitud hacia el pasado, y este pasado es tanto la tradición artística como la historia en general. Dicho de la manera más simple, la diferencia consiste en que el modernismo se esfuerza por romper con el pasado, y el posmodernismo, por incluir dentro de sí el pasado.

El modernismo está basado en la premisa de que ha llegado un tiempo nuevo y de que en él todo debe ser diferente de lo que era antes. Las causas de esta novedad del tiempo nuevo las buscó el modernismo, una vez, en el desarrollo de la sociedad (de la técnica, la ciencia, las relaciones sociales), y después emprendió la creación de un arte ajustado a esa situación, mientras que, otra vez, vio las causas de la novedad en su propio desarrollo, y después, presuponiendo que el arte tiene un papel mesiánico, se puso a cambiar toda la cultura, y, con ella, también el mundo y la sociedad. De aquella ala del modernismo que creía que había aparecido un mundo nuevo y que era preciso crear un arte ajustado a éste, se desarrollaron movimientos literarios que hablaron de la posición especial del individuo y de los grupos sociales en este mundo, de los estados psicológicos y de la angustia existencial; productos característicos de ella son los dramas de

Beckett y el *nouveau roman* francés, los filmes de Bergman y la pintura de vanguardia. De aquella ala de la modernidad [*modernitet*] que creía que el arte cambia el mundo, se desarrollaron diferentes formas de arte comprometido, y después el *design* moderno, el pop-art, el Living Theatre y una serie de otras manifestaciones, desde la poesía propagandística de Maiakovski hasta el pintar artísticamente calles en Zagreb. Esta corriente se esforzó por intervenir en la realidad, por incluir al lector, al espectador y al observador en la acción artística, y suponía también diferentes tipos de "vida artística", o sea, de existencia conforme al modelo estético.

En todo caso, el arte modernista no necesita del pasado, excepto como objeto de oposición. Su rasgo dominante es la voluntad de empezar desde el principio; y la tradición, en la medida en que es aceptada, es adoptada en una forma revalorizada, es decir, en una forma cambiada y completamente nueva. Por más tenebroso que pareciera a veces, el arte modernista es, en esencia, optimista, lo cual también es lógico, teniendo en cuenta que es un arte del principio de siglo.

El arte posmoderno, como arte del fin de siglo, es, por el contrario, pesimista, o tal vez sería mejor decir, realista. Parte de la conciencia de que el pasado no puede ser desechado. Es consciente de que hasta lo que al modernismo le pareció que aportaba algo nuevo propio (por ejemplo, la intertextualidad) ya había aparecido antes en la historia del arte, y no una sola vez. En este sentido, está de alguna manera imbuido de la duda de que se pueda decir algo nuevo y de la idea de que todo discurso es, en realidad, un recuento; pero eso no es más que una impresión superficial. Porque la conciencia dominante del Posmoderno [*postmoderna*]* es la conciencia de la presencia del pasado en el presente y de que el pasado participa muy vivamente en todo presente —y especialmente en el artístico. Para que el nuevo texto se entienda, debe tener dentro de sí algo viejo y el lector debe estar entrenado en los viejos textos. La tradición influye en nosotros y en nuestro arte aun cuando ni siquiera lo sepamos; de ahí la estética de la

* [N. del T.] El autor emplea los términos croatas *modernizam* y *moderna* (y, en una ocasión, *modernitet*), así como *postmodernizam* y *postmoderna*. En la literatura científica croata, los primeros de cada pareja suelen referirse a un movimiento artístico (N.B. sufijo *–izam*, –ismo), y los segundos (adjetivos sustantivados, empleados tal vez bajo la influencia de la terminología italiana y/o alemana), a una época o periodo histórico-cultural. Para mantener esa dualidad terminológica, hemos introducido homólogos españoles de los segundos, aprovechando aquí el hecho de que ya en más de una ocasión la lengua española ha sustantivado un adjetivo para denominar un periodo (o un estilo) de la historia del arte o la cultura (el Barroco, el Romántico, el Gótico).

recepción y la desconstrucción como dominantes en la reflexión sobre la literatura. El Posmoderno es consciente de que con el pasado siempre se debe establecer alguna relación; esta relación se establece aun cuando no seamos conscientes de ello, y por eso el arte contemporáneo aspira a establecer esa relación de manera consciente y creadora.

Eso, y no la duda sobre la posibilidad de decir algo nuevo, conduce el arte posmoderno a otra característica suya: ocuparse menos de la realidad y más del arte, estar vuelto menos hacia el mundo y más hacia su dominio específico. Consciente de que las convenciones artísticas determinan la obra literaria de manera más decisiva que cualquier realidad o idea, el arte posmoderno se ocupa de modo sistemático precisamente de esas convenciones y procedimientos artísticos, mientras que tiende a no prestar atención a lo que fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra. Escéptico respecto de la posibilidad de que el arte cambie el mundo y a los hombres, el Posmoderno se pregunta por la posibilidad de que el arte cambie al arte. No es partidario de *l'art pour l'art*, porque ni siquiera cree saber qué es el arte. Por lo demás, el concepto de arte se define en él de una manera nueva, y esta definición ya no está basada ni en criterios estéticos ni en criterios sociales. El Posmoderno tiende a catalogar en el arte todo lo que se atiene a convenciones artísticas, sin hacer diferencia entre "alto" y "bajo". Y, aspirando a incluir dentro de sí todo pasado, a establecer alguna relación con la tradición entera, el arte posmoderno reaviva ese pasado, lo revaloriza, lo comenta y entra en un diálogo con él.

Así, hemos llegado a la intertextualidad. A saber, en las circunstancias descritas, es natural que la literatura moderna y la posmoderna traten con diferentes tipos de intertextualidad y que éstos tengan en ellas también una significación diferente. Es natural porque la relación intertextual en las dos épocas se establece por motivos diversos. En el modernismo, ante todo por la creación de lo nuevo, al tiempo que lo viejo es el material o el adversario polémico; en el posmodernismo, por el reavivamiento de lo viejo, al tiempo que lo viejo es interlocutor y maestro. En tres niveles podemos describir esta diferencia del todo clara:

a) La diferencia se manifiesta ante todo en el objeto. Cuando establece la relación intertextual, la obra artística modernista por lo regular echa mano a algo concreto. Del mismo modo que el pintor modernista toma un determinado pedazo de

periódico o de trapo y lo pega sobre el lienzo, el escritor moderno establece una relación intertextual o intermedial con una obra concreta del pasado o con una creación concreta de otro medio. Así Joyce entra en diálogo con Homero, Mann con Goethe, Anouilh con Sófocles, y Slamnig con Gundulic,[1] y al hacerlo se sirven de determinados textos de los autores más viejos. En la obra moderna —ya se ha dicho antes— esta relación es clara y a menudo demostrativa, y la elección de determinado texto para el diálogo está totalmente en consonancia con eso, puesto que ese texto la mayoría de las veces es bien conocido y ampliamente entendido y la relación con él gana así en importancia.

Ocurre de otro modo en la obra posmoderna. Esta no establece una relación con lo individual, sino con lo general, no se vincula a un texto concreto, sino a un grupo de textos; la obra posmoderna se remite así a todo un género o a toda una época, o a toda una convención literaria. Cuando se trata de un género, entonces esa obra establece una relación con lo que es la regla del género; cuando se trata de una época, remite a la poética de ésta; cuando se trata de una convención, evoca lo que la literariedad especifica de la misma. De ahí que en la prosa posmoderna, por ejemplo, haya tanto juego con la literatura de género, tanto retorno a diversos periodos históricos y tanta puesta a prueba de diversas convenciones literarias. Todo eso es bien visible en uno de los más claros representantes de la literatura posmoderna, en la novela *El nombre de la rosa*[2] de Umberto Eco. Aquí se establece una sutil relación intertextual, tanto con el género de la novela policial [*krimic*] como con la Edad Media y con las convenciones del manuscrito hallado; el motivo clave es la parte perdida de la *Poética* de Aristóteles, y aparece una serie de otros temas de la historia de la literatura y el arte europeos y todo gira en torno a una biblioteca como lugar

[1] En la recopilación *Dronta* (1981), Slamnig tiene el poema "Slaga Gunduo o prosastju", en el que se sostiene un diálogo con "Suze sina razmetnogo", especialmente con un pasaje en el poema. Para comparación, citamos la primera y la última estrofa del poema de Slamnig y la estrofa del poema de Gundulic que es la más importante para ese diálogo: "Slaga Gunduo o prosastju/ er sto e bilo uvijek stoji,/ bijele sjene istom vlascu/ bulje u danas sto se boji/ a dojduceg Vijeka slika/ samo ovog je prilika [...] Hip je onde, hip je ode/ kako jedna FISA zvijezda,/ niti jedan nas ne prode,/ sved smo topli usted gnijezda,/ na hipu se brújeme vrti,/ ton as spasava od smrti" (p. 36). "Sto je bilo íroslo je vece,/ sto ima biti jos nije toga,/ a sto je sada za cas nece/ od prosastja ostat svoga;/ na hipu se brújeme vrti,/ jedan hip je sve do smrti" (II, pp. 245-252). Cit. según: *Djela Dziva Frana Gundulica*, SPH, IX, Zagreb, 1938.

[2] En nuestro país: Zagreb, 1985.

donde se guarda la historia. Nuestro tiempo, por lo demás, abrazó la metáfora borgesiana de la "Biblioteca de Babel" como imagen de su relación consigo mismo y con el arte, y revivió así —una vez más— la idea del mundo como texto y la interpretación de la cultura en esa línea.

Las causas de que precisamente ése sea el comportamiento del Moderno y el Posmoderno son bastante evidentes. Para la relación intertextual el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolos de lo viejo, o para proclamarlos precursores y de todos modos tratarlos como símbolos de lo viejo, al tiempo que se rechaza todo lo demás que no es escogido. El Posmoderno, en cambio, consciente de la constante presencia de la historia y del constante cambio de la valoración de esa historia de época en época, no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo. Por eso toma géneros, convenciones y épocas como valores supraindividuales mediante los cuales las obras individuales (algunas tal vez no reconocidas u olvidadas) se insertan en lo que será la síntesis del presente, lo que será un arte que hablará de sí.

b) La diferencia está entonces, desde luego, también en la forma en que se desarrolla la relación intertextual. En los modernistas, del mismo modo que el contenido de esa relación es concreto, también lo es su forma. El diálogo intertextual se realiza en la forma de cita, alusión, polémica, travesti, parodia, y en otros modos diversos. El texto con que se entabla conversación sigue siendo reconocible, del mismo modo que sigue siendo fácilmente percepible también el modo en que el nuevo texto se relaciona con él. Cuando Antón Soljan llama a su pequeño ciclo de poemas (y después a todo el libro) *Prohibir de inmediato a Garlic*,[3] entonces es reconocible enseguida la relación con Frankopan, y es fácilmente perceptible también que la relación es polémica y bien irónica: aquí se trata de poemas de contenido poético, y en ellos el jardín no tiene carácter metafórico como en Frankopan (donde la poesía es un jardín), sino que es un vergel real que es también, alegóricamente, una imagen de todo arte. Cuando Tonci Petrasov Marovic escribe el poema *Resistencia*[4] en dodecasílabos pareados y en él se inserta citas de Marulic, una vez más la relación es clara y concreta: Marulic aquí es tomado como modelo, y en una nota incluso se informa de dónde se extrajeron

[3] En la recopilación *Gazale i druge pjesme*, Zagreb, 1970.

[4] En la recopilación *Premjestanja*, Zagreb, 1972.

las citas. La cita también puede a veces estar oculta, como es sabido que ocurre en Slamnig, pero en nada la hace menos cita, porque ésta suele ser reconocida tarde o temprano.

Naturalmente, las cosas ocurren de otro modo en los posmodernistas. Puesto que la relación intertextual con cierto grupo de textos ellos la establecen de tal forma que asimilan las convenciones genéricas o de todo tipo a que se han atenido los viejos textos, no tiene nada de asombroso que aquí a menudo aparezcan pseudocitas y mistificaciones. Se citan, digamos, fragmentos de una obra inexistente, para la cual se inventa entonces tanto un autor como el conjunto de la obra de éste, o, en otros casos, se escribe hasta un estudio sobre un escritor inexistente, y, al hacerlo, se desarrolla una amplia argumentación, o, por último, en un caso extremo, se demuestra que *Los novios* de Manzoni son una continuación del *Finnegan's Wake* de Joyce, como hizo Umberto Eco.[5] Está claro también por qué se hace eso: puesto que para los posmodernistas lo importante es el género, la época o la convención, les resulta más fácil remitirse a ellos a través de la pseudocita o la mistificación, ya que en tal texto es fácil incrustar todas las propiedades de un género, una época o una convención. Lo que hoy día sabemos sobre el barroco (lo que es nuestra idea común sobre él) no está contenido ni en un solo poema individual, ni en el conjunto de la obra de un solo autor; por ende, si para alguna nueva obra nos hace falta algo que sea claramente barroco, algo que sea barroco en forma pura, entonces para nosotros lo mejor es escribir ese texto e inventar su autor e imaginarle una biografía. Tales procedimientos los hallaremos en abundancia en Borges, pero también en una serie de otros autores, desde Eco, pasando por Kis,[6] hasta la interesante mistificación de Soljan sobre el imaginario escritor Simun Freudenreich.[7] En la misma serie entraría también el citar conclusiones pseudocientíficas, insinuaciones enciclopédicas y apuntes de cronistas, así como la falsificación de documentos (que en el texto literario se ofrece facsimilarmente) y una serie de procedimientos

[5] El objetivo de este procedimiento es paródico, pero otros autores se sirven de él con otros fines, y eso lo hace a veces el propio Eco. En el libro *Diario mínimo*, 1963, se puede hallar el texto mencionado.

[6] En la recopilación de relatos *Grobnica za Borisa Davidovica*, que devino objeto de discusión precisamente a causa de sus aspectos intertextuales (su libre utilización de textos ajenos) y a causa de la falta de preparación del medio para tal convención.

[7] Véanse las obras escogidas de Sljanov en PSHK, Zagreb, 1988.

parecidos que en la literatura contemporánea encontramos a cada paso. Asimismo es muy gustado el procedimiento de simular en la obra literaria el estilo, y hasta el lenguaje, de alguna formación antigua, como ocurre en el mencionado poema de T. P. Marovic, pero también en Slamnig, Paljetak[8] y otros autores.

Si se quisiera hablar con la terminología hoy gustada, se podría decir que el modernismo está interesado en la paradigmática y la selección de los textos con que se establecerá un vínculo intertextual, mientras que el posmodernismo dedica su atención ante todo a la sintagmática y la combinación.

c) Con eso ya hemos dicho bastante también sobre la función de tales vínculos en las dos épocas. Más exactamente, en esa parte de la exposición hemos dicho un tanto sobre la estilística, y especialmente sobre la poética de los procedimientos intertextuales; aquí sólo es menester formularlo de una manera más precisa. Si fuera necesario hacerlo en una forma del todo aforística, se podría decir que el objetivo del establecimiento modernista de vínculos intertextuales es la adición de nuevos significados a un nuevo texto, mientras que el objetivo del establecimiento postmodernista de tales vínculos es la adición de un nuevo texto a los significados ya existentes. Cuando tal vínculo se establece en el modernismo, en el centro de la atención está el nuevo texto; cuando se establece en el posmodernismo, el viejo texto. En el modernismo se afirman lo nuevo y la novedad de lo nuevo; en el posmodernismo, lo viejo y la eternidad de lo viejo.

En otras palabras, cuando un modernista (digamos, Joyce) establece un vínculo con viejos textos literarios (digamos, con *La Odisea* de Homero), lo hace para que su *Ulises* adquiera ciertos nuevos significados, para que se vuelva más complejo, profundo y artísticamente valioso; le da empleo a Homero en la construcción de su propia novela. Por el contrario, cuando Eco establece un vínculo con Arthur Conan-Doyle en *El nombre de la rosa*, no lo hace para (o, no sólo para) enriquecer el texto propio, sino mucho más para afirmar el modelo de la novela policial, por una parte, y por la otra, para mostrar cómo la novela policial no es incompatible con Aristóteles y cómo también el destino de los escritos de Aristóteles puede ser tomado como un *thriller*. Por tanto, no es sólo que la novela policial pueda medirse con los principios de la *Poética* de

[8] Paljetak tiene más poemas "a la manera de Dubrovnik", en los que se adopta el lenguaje y el estilo de la recopilación de Ranjinin; véase especialmente el libro *Necastivi iz ruze*, Zagreb, 1967.

Aristóteles, sino que también la propia *Poética* de Aristóteles puede devenir objeto de una novela policial. El arte se contrapone aquí a la ciencia y a la vida y muestra la aspiración a incluirlas dentro de sí, y a presentarse como un intérprete omniabarcante del mundo. Y eso le resulta posible precisamente a causa de la conciencia de sus propios límites, de su propia convencionalidad, debido a la cual todo en ella es sueño y, por eso, sueño puede ser todo.

O sea, en eso está la diferencia esencial entre las maneras moderna y posmoderna de entender el arte. Los modernistas creen que el arte está llamado a cambiar el mundo, o que precisamente él puede explicarlo de la mejor manera. Los posmodernistas no creen en nada parecido, y ni intentan cambiar el mundo, ni lo explican. Pero por eso hacen otra cosa: lo incluyen en la combinación literaria como si también él mismo fuera una creación literaria. Precisamente por eso el significado de los vínculos intertextuales en las dos épocas es esencialmente diferente. En el modernismo esos vínculos suponen el consentimiento del lector: para saber por qué se ha establecido cierto vínculo, es preciso saber cuál es la poética del autor, a veces es preciso leer también sus manifiestos. La intertextualidad posmoderna, por el contrario, puede entenderla todo el que sea, siquiera un poco, una persona de grandes lecturas y que conozca diversas convenciones; y si ni siquiera distingue el vínculo, no perderá todo el sentido del texto, sino solamente una dimensión de éste, y obtendrá una obra de género o convencional.

En pocas palabras, el arte moderno toma la intertextualidad como su instrumento, y eso porque cree que tiene derecho a ello, ya que cree en la fuerza de lo nuevo que aporta. El posmoderno, en cambio, toma la intertextualidad como su destino, puesto que cree que ésta forma parte de la naturaleza de la literatura y puesto que conoce la fuerza de la tradición. Por tanto: el modernismo ve la ruptura con el pasado como una condición del futuro; el posmoderno, al contrario, considera que una tradición del futuro es que se entienda y se asimile el pasado.

II

Por los modos en que los modernistas y los posmodernistas practican la intertextualidad, se pudo comprender —creemos— que la diferencia entre ellos no es sólo técnica y que todo el asunto tiene raíces más profundas, puesto que se trata de diferencias poéticas. Si se desean definir más detalladamente estas

diferencias, es necesario que nos preguntemos cómo cada una de estas dos épocas concibe el texto, y cómo cada una de ellas concibe la relación entre los textos.

Si desnudamos totalmente sus concepciones, podríamos describirlas así: la literatura modernista concibe la obra literaria como un texto, mientras que la posmodernista la toma como un intertexto. En otras palabras –y todavía más claramente–, la premisa de la obra moderna es que todas sus cualidades esenciales sean buscadas dentro de ella misma; la premisa de la obra posmoderna es que todas sus cualidades esenciales sean buscadas en su relación con otras obras literarias.

En el modernismo el texto literario es concebido como un sistema encerrado en sí mismo, como un todo redondeado; hacen de él un todo, por una parte, su carácter redondeado desde el punto de vista del sentido y, por otra, la decisión autoral con la que precisamente esa secuencia de material lingüísticamente conformado (o incluso no conformado) es proclamado texto. Todo lo que hay que saber sobre el texto, el lector llega a saberlo por el texto mismo; éste es cierta especie de universo en el que existe todo lo necesario para su funcionamiento. Naturalmente, no quiere decir que esto, en realidad, sea así (porque ningún texto literario es comprensible fuera de su relación con otros textos), sino que quiere decir que las obras modernistas así se plantean, parte de tal premisa.

Asimismo, la afirmación sobre el carácter cerrado y autosuficiente de las realizaciones modernistas no contradice el hecho de que en el modernismo muchas obras son intencional y programáticamente *abiertas* y, por tanto, evitan precisamente el carácter redondeado y definitivo. Porque son abiertas ora de manera que no tienen una estructura determinada y pueden cambiar, ora de manera que son aleatorias. Este carácter abierto, entretanto, está incrustado en el sistema semántico de todo texto de esa especie como una parte inseparable del mismo. Con sus aspectos abiertos la obra moderna está abierta ante todo hacia la realidad, y no hacia otras obras literarias. Como texto, la mayoría de las veces se comporta como si fuera la única obra en el mundo.

Esto se ve claramente cuando se examinan desde ese punto de vista los procedimientos intertextuales en el modernismo. Toda relación intertextual modernista es tal que la nueva obra incluye dentro de sí la vieja, la rompe por completo y la incrusta en su propio sistema semántico, de tal manera que de la obra vieja apenas queda algo. Por eso, no es casual que los modernistas —en las artes plásticas así como en la literatura— hagan *collages* con fragmentos de

algo que existe de antemano, sirviéndose por lo regular de trocitos y no de totalidades; las citas son tales que aquello de lo cual se cita suele ser abordado hasta que sea irreconocible. Joyce se apoya en Homero, pero de *La Odisea* no queda nada en el *Ulises*, ella está completamente al servicio de la nueva obra. El texto al que se remite la obra modernista es tratado por lo regular como un material, como algo que está sujeto a reelaboración, como está sujeto a reelaboración el material de la realidad, o como suele ser transformado el mármol para la escultura. Más aún, hablando del mármol, la mejor comparación sería la siguiente: el texto modernista aprovecha la obra vieja del mismo modo que la iglesia cristiana medieval aprovecha el templo romano (así hace, por ejemplo, la catedral de Santa Duja en Split): toma la construcción y la transforma, le da una nueva destinación y se comporta como si no hubiera habido templo. Lo nuevo es el sujeto, lo viejo es sólo el objeto. Y eso precisamente está en plena consonancia con la actitud modernista hacia la tradición.

Por último, este fenómeno (que, a falta de otra denominación, podríamos llamar *textocentricidad*) no pudo dejar de manifestarse también en el modo en que la crítica entendía e interpretaba las obras literarias en la era moderna. Precisamente el periodo modernista (a partir de los formalistas rusos) creó un tipo de trabajo con la literatura cuyo interés estaba centrado en el texto. La exigencia de que no se desvía la mirada del texto, de que se investiguen las relaciones dentro de él (estilísticas, semánticas u otras), las afirmaciones sobre el carácter autónomo de la obra de arte literaria y los intentos de concebir la historia de la literatura como historia de textos aislados, son lugares comunes de la ciencia literaria del siglo XX, y prácticamente no hay escuela en la que no hayan aparecido de una u otra manera. Verdad es que estas demandas a menudo surgieron en la tentativa de defender a la literatura de la psicologización, la sociologización o la politización, pero su resultado inevitable fue precisamente que se defendiera a la literatura del resto de la literatura. Tal demanda de pureza y autosuficiencia del texto, por lo demás, no habría aparecido —ni siquiera en relación con la filosofía o el psicoanálisis— si el modernista no hubiera creído en la posibilidad del texto literario como cosmos cerrado y consumado.

Precisamente en tal cosa no cree el Postmoderno. En éste —gracias, desde luego, a los experimentos artísticos y las investigaciones científicas en el modernismo— se desarrolló plenamente la conciencia de que el texto literario no puede ser autónomo. Esto es, en el momento en que es constituido como texto, entra en una red muy complicada de relaciones con otros textos (literarios

y no literarios) con los que es comparado, con la ayuda de las cuales es interpretado, para que después, como a un texto artístico aparte —si en esa red de relaciones es identificado como artístico—, se le confiera precisamente cierto significado, asignándoles un puesto entre los otros textos. Por eso el texto literario posmoderno es escrito con la intención de que se una a otros textos literarios, y no con la intención de que sea completamente distinto de ellos y esté completamente separado de ellos. Esto se deriva de que los autores posmodernos son conscientes de que todo texto es unido a algo, y por eso se esfuerzan por dirigir ellos mismos esa unión o por influir en ella. Así pues, en el posmodernismo el texto ya no está cerrado, ni es autosuficiente, incluso ya no es siquiera el centro de la acción literaria misma. Es, por definición, intertextual, porque entra intencionalmente en relaciones con otros textos literarios y no es comprensible al margen de la relación con ellos. Igualmente es muy manifiesta la conciencia de la influencia del lector sobre el sentido del texto, de la importancia de las convenciones, etcétera. En todo caso, la obra posmoderna siempre tiene en cuenta otras obras, siempre procura de ellas un apoyo, siempre se une a algo ya existente (aunque aquello a lo que se une sea también completamente ficticio).

Un buen ejemplo de obra postmoderna es *Marina o acerca de la biografía*[9] de Irene Vrkljan. Se trata de un libro que es en cierta medida autobiográfico, pero, teniendo en cuenta que se trata de una autobiografía de una literata, la mayor parte de su vida la ocupa la literatura, y así la vida deviene un medio para hablar de la literatura, y no a la inversa, como, por lo demás, es lo acostumbrado. Más aún, como la situación es precisamente esa, la autora puede unir no sólo el conjunto de sus obras al conjunto de las obras de otro autor, sino también su vida a otra vida, y hablar de sí entrando en detalles sobre Marina Tsvetáeva, pero también a la inversa. La obra de Irene Vrkljan está, pues, abierta hacia otra obra y otra experiencia, es intertextual ya en su concepción misma.

Precisamente este ejemplo muestra bien qué aspecto tiene —desde otro punto de vista— la intertextualidad en el posmodernismo. Esto es, si el texto ya no está cerrado ni es autosuficiente, entonces tampoco la intertextualidad puede ser tal que el nuevo texto reelabore e incluya dentro de sí completamente al viejo, sino que debe ser tal que le permita al viejo texto conservar la integridad

[9] Zagreb.

y participar con todos sus significados en la relación intertextual. En nuestro ejemplo, la obra de Irene Vrkljan no aprovecha a la Tsvetáeva y el conjunto de sus obras como un material, como un montón de trozos que se montarán de una nueva manera, sino que, al contrario, aquí se recrea subjetivamente la biografía de Marina Tsvetáeva, su obra es citada abundantemente y todo eso —tendiendo a quedar íntegro— entra en el nuevo texto. Así, el nuevo texto no le impone significados al viejo, ni los censura, sino que le deja la posibilidad de que hable él mismo. Esto, por lo demás, es visible también en el arte pictórico posmoderno, en el que los *anacronistas* pintan completamente a la manera de viejas épocas, y sólo mediante algún pequeño detalle en el cuadro advierten que esa es una obra de hoy y que, en realidad, representa un establecimiento de relaciones con una vieja época, un diálogo con ella.

El carácter dialógico de la obra artística es precisamente algo sobre lo cual hoy se reflexiona mucho en la ciencia literaria. Es como si el texto ya no estuviera en el centro del interés, y algunos críticos se han levantado contra la logocentricidad, ante todo en la literatura, y después se han apresurado —mediante una acrobacia lógica un poco inusual— a extender eso a toda la civilización occidental.[10] En todo caso, es como si hoy en esta especialidad ya nadie pensara que sólo a partir del texto literario desnudo se puede entender todo lo que es esencial para éste. Ahora se concibe al texto como un fenómeno enredado en una espesa red de complejas relaciones con una serie de fenómenos, y ante todo con una serie de otros textos. Precisamente por eso estas relaciones están en el centro del interés. Si antaño se procuraba que no se mirara ni a la izquierda ni a la derecha del texto, hoy se procura que se mire no sólo a la izquierda y a la derecha, sino también delante y detrás, arriba y abajo y, en casos extremos, que en el texto en general ni siquiera se eche una ojeada. Para decirlo de manera simple, es como si ya no existiera el texto, sino sólo el intertexto.

Y, tal como el Moderno interpretó a su manera las obras literarias de épocas precedentes, lo mismo hace el Posmoderno. De ejemplo precisamente de dichas posiciones posmodernistas sobre la naturaleza de la literatura, a menudo sirven textos procedentes de la tradición. Y tan pronto se empieza a interpretar la tradición sobre la base de las experiencias con la literatura actual, eso es un signo seguro de que se empieza a constituir una visión integral de la literatura

[10] Se trata de la descontrucción, y la mencionada idea ha sido elaborada de manera particularmente minuciosa por Jacques Derrida.

que tiene necesidad de explicar todo lo que en la literatura le parece relevante. Y, en efecto, la poética posmoderna —aunque todavía en construcción— ya tal vez se puede vislumbrar y describir de manera provisional, al menos en aquellos aspectos que se tornan visibles a partir de la comparación de la intertextualidad posmoderna con la moderna. Si se intenta esto, se pone de manifiesto que el Posmoderno se diferencia del Moderno en tres cuestiones poéticas esenciales: en la posición hacia el papel de la literatura en la sociedad, en la posición hacia el concepto de lo bello o lo valioso en la literatura, y en la posición hacia la jerarquía de las formas literarias.

a) Para el modernismo, el sentido de la literatura está en la influencia, la literatura es eminentemente social (o antisocial). Se considera que existe cierto parentesco y continuidad esenciales entre la influencia literaria y la social, y por eso a veces la influencia social es considerada un acto artístico legítimo, como ocurre, por ejemplo, en los surrealistas.[11] Cuando Sartre expone las ideas existencialistas en el drama, no pone la literatura al servicio de la filosofía, sino que halla un modo de que la literatura —en correspondencia con el concepto de literatura comprometida— influya de la mejor manera en el mundo. Cuando se comporta intertextualmente, la literatura modernista se esfuerza por incluir dentro de sí todo (también al discurso político), por cambiar el mundo con arreglo a las leyes de la poesía. Y a menudo termina cortando la poesía de acuerdo con las necesidades actuales del mundo.

El Posmoderno ya no cree en la posibilidad de que la literatura cambie el mundo; más afín a él es la posición de que el mundo sólo existe para que exista el material literario. Del mismo modo que, al servirse de procedimientos intertextuales, el Posmoderno deja intacto el viejo texto, también deja intacta la realidad cuando la incluye en los textos literarios. Para él, la misión de la literatura no es influir, sino simplemente existir. Su misión no es social, sino individual: cada cual halla en ella lo que quiere y puede. Detrás de su poética no se halla ninguna visión integral del mundo, sino, de nuevo, la literatura con todo su abigarramiento.

[11] Sobre la importancia de los surrealistas, y especialmente Breton, le concedían al escándalo como forma de acción artístico-social, véase, por ejemplo, en el libro de Luis Buñuel, *Moj poslednji uzdab*, Beograd, 1983.

b) En el modernismo, el concepto de valor sufrió cambios respecto de periodos anteriores, pero tampoco tantos como apareció en el primer momento. En la literatura moderna, el concepto de lo valioso es, en lo fundamental, igualado con el concepto de lo nuevo. En este caso, lo nuevo puede ser temáticamente nuevo, socialmente nuevo, tecnológicamente nuevo o poéticamente nuevo, pero tiene que ser nuevo. Esto es, desde luego, un tributo a la evasión programática del pasado, pero también a la concepción de la obra como un universo cerrado y autosuficiente, puesto que lo nuevo es necesariamente independiente de todo, y también de todo lo viejo. Precisamente la hipóstasis del concepto de lo nuevo (lo original) ha conducido a muchas confusiones en la valoración de obras artísticas modernistas.

El posmodernismo no renuncia del todo al concepto de lo nuevo, pero lo concibe de otro modo: la novedad ya no consiste en diferenciarse de lo viejo, sino en otra relación con éste. La cuestión ya no está, por ejemplo, en escribir un drama que no tenga ni personajes ni acción, y se represente en una calle o en una cantera, sino en escribir una tragedia, farsa o vaudeville, pero de una manera nueva, de manera que, por ejemplo, se sitúa la acción de *Hamlet* en la Zagora Dálmata, sin que deje de ser tragedia. La novedad y la originalidad, sin embargo, no son decisivas, lo importante es la calidad de la relación de lo nuevo con lo viejo. Se considera de calidad aquella relación en que la tradición —gracias a la nueva obra— adquiere un sentido nuevo, hasta entonces no descubierto, y con ello también la posibilidad de empezar a hablar —junto con la nueva obra— sobre el mundo de hoy de una manera pertinente, como precisamente también ocurre en *La representación de Hamlet en la aldea de Medusa Donjia*, de Bresan.[12] Por lo tanto, si en el modernismo se veía el criterio de valor de la obra en la capacidad de ésta para rechazar, negar o revalorar la tradición, en el posmodernismo se ve ese criterio en la capacidad de la nueva obra para incluir dentro de sí la tradición y darle nuevamente la palabra.

c) Cuando se trata de la jerarquía de las formas literarias, tanto el modernismo como el posmodernismo se hallan en una situación paradójica.

El modernismo rechaza por principio toda jerarquía, y hasta la existencia misma de género [*vrsta i zanrova*] literarios. En la praxis, sin embargo, de

[12] Sobre los aspectos intertextuales de la creación de Bresanov, véase en particular: Ivo Vidan, "Intertekstualnost u dramama Ive Bresana", *Knjizevna smotra*, núm. 61-62, Zagreb, 1986.

todos modos crea su propia jerarquía. En consideración a que entonces se procuran, por una parte, el carácter redondeado y el carácter activo de obra y, por otra, su carácter innovador, se aprecian en el más alto grado aquellos géneros en que eso se logra de la mejor manera. Así estará en alta estima la novela, porque en ella se crea un sistema redondeado que habla globalmente sobre el mundo. Asimismo será importante el drama, puesto que en él las convenciones son las más fuertes, y con la ruptura de esas convenciones se muestra de la mejor manera la pertenencia al modernismo. Por último, tendrá un papel especial la lírica, a consecuencia de su apertura al experimento, y también a consecuencia de su capacidad de tomar visiblemente una posición negativa hacia todo lo tradicional.

El posmodernismo, por el contrario, reconoce los géneros, a veces hasta los destaca desmesuradamente, y precisamente son los géneros uno de los modos posmodernistas de vincularse con la tradición y de entrar en un diálogo con ella. Pero los géneros no son obligatorios, y hay bastantes obras que no es posible clasificar genéricamente (una obra así es, por ejemplo, el antes mencionado libro de Irene Vrkljan). O sea, la mezcla y combinación de géneros es considerada en el Posmoderno una confirmación de la existencia de los mismos y uno de los modos de incorporar la tradición al juego. Y la conciencia genérica es un signo inequívoco de lo ocupada que está la literatura con ella misma. De ahí se deriva también una paradójica jerarquía genérica. Esto es, en tal literatura, en la que lo más importante es la relación del texto con el texto, de la literatura con la literatura, inevitablemente pasa a primer plano aquel tipo de textos en que tal relación se establece de la manera más completa. Y textos así son, desde luego, los textos críticos, la metaliteratura en general. En efecto, los textos sobre la literatura son, se puede decir, la literatura capital de la época posmoderna.

Así pues, el modernismo trató de poetizarlo todo, hasta los metatextos; el posmodernismo transforma todo en metatexto, hasta la poesía. Sobre esa base tal vez se vea de la mejor manera que se trata de dos diferentes poéticas. Todavía es temprano para describirlas completamente, pero ya ahora se ve que la poética del modernismo es una poética del texto tomado por separado y de las cualidades del mismo, y que la poética del posmodernismo es una poética de la literatura en general y de las posibilidades de ésta.

III

Como fecha del fin del modernismo lo mejor es tomar el año 1968, cuando fracasaron los movimientos revolucionarios estudiantiles en Europa y América.[13] Y tal periodización está realmente justificada, teniendo en cuenta que el modernismo —como se ha subrayado aquí— no fue, en modo alguno, únicamente un fenómeno artístico: las poéticas modernistas preveían también la influencia social, y algunas de las ideologías de la época moderna fueron una realización de ideas modernistas en el plano social. En este sentido, está justificado, pues, que se tome como frontera un acontecimiento eminentemente social, tanto más cuanto que también éste tuvo consecuencias artísticas y de qué magnitud: la mayoría de los movimientos artísticos de vanguardia murió definitivamente con él.

A pesar de todo, ese establecimiento de fecha no puede ser satisfactorio, por más que en esencia sea correcto. Por una parte, porque el modernismo, no obstante, no fue únicamente un fenómeno social (ni el aspecto social se debe mostrar en último análisis como el más importante para él) y, por otra, porque en el derrumbe del modernismo y la aparición del Posmoderno influyó también toda una serie de otros factores. Es preciso tomar en cuenta todos esos factores si queremos tratar de responder a las preguntas ¿cuándo y cómo llegó al cambio? La pregunta *¿cuándo?* es inseparable de la pregunta *¿cómo?*, y viceversa. Los factores de que se trata pueden clasificarse para esta ocasión en tres grupos.

a) Unos son las causas sociales y sobre ellas aquí ya hemos mencionado algo. Lo que en la segunda mitad de los años sesenta se puso de manifiesto definitivamente, fue —para decirlo un tanto metafóricamente— la falta de porvenir, y hasta la locura, del intento de ordenar el mundo con arreglo a los libros y, por ende, de tratar de cambiar la sociedad de manera de ponerla en conformidad con alguna filosofía. Se hizo evidente que tales tentativas conducen al totalitarismo y a desgracias aún mayores. Si hasta entonces todo el problema se reducía a realizar consecuentemente alguna de las doctrinas, ahora se abrió un abismo entre toda doctrina y la realidad y se hizo evidente en qué medida las doctrinas —aunque sean enteramente de vanguardia o estén basadas en la

[13] Dubravka Oraic hace esta proposición y la fundamenta convincentemente en su trabajo "Citatnost, universalni tipovi i povjesni modeli" (mecanografía), Zagreb, 1988.

realidad— están sometidas a las leyes del pensamiento filosófico (o poético), mientras que la realidad tiene sus propias leyes, totalmente distintas. Se puso de manifiesto que toda filosofía, toda ideología y todo programa artístico es necesariamente una reducción y que por eso la realidad siempre se les escapa.

Se puso de manifiesto también por qué la realidad había cambiado. Se llegó a espectaculares avances en por lo menos dos planos, en el plano de la producción industrial y en el de la información. La producción, gracias a la electrónica, comenzó a moverse hacia su fase posindustrial, lo que enseguida significó también una redistribución del trabajo y una redistribución del poder social. Las clases en el sentido corriente desaparecieron, y aparecieron nuevas formas de homogeneización y organización sociales que las doctrinas no habían alcanzado en su desarrollo, porque estaban basadas en algún estado anterior. En el plano de la información se llegó a la explosión de nuevos *media*, lo que necesariamente creó nuevos tipos de inserción del individuo en la sociedad, nuevas reacciones a esa inserción y nuevas relaciones entre el individuo y la colectividad. Los *media* empezaron a crear un nuevo público, no sólo para sí mismos, sino también para el arte.

b) Para el arte, todo eso tuvo consecuencias de largo alcance. En los años sesenta aparecieron nuevos *media*; la electrónica —en el espacio que va de la gráfica por computadora al *word-processor*— abrió una serie de nuevas posibilidades, las que de nuevo, por su parte, se esforzaron por satisfacer las nuevas necesidades surgidas de los cambios sociales. El arte, en gran medida, empezó a ocuparse de sí mismo y al mismo tiempo se orientó a la caza del consumidor, sin desdeñar siquiera la producción masiva de artefactos. No sólo es que se hayan aparecido teorías de los nuevos *media* (McLuhan), sino que los nuevos *media* cambiaron también el destino del arte. Así la más conocida obra posmoderna de importancia, *El nombre de la rosa* de Eco, devino el primer *hit* planetario en un tiempo corto y de una manera tal, que antes —con otros *media* y otra situación del arte— simplemente era inconcebible. El arte, entretanto —eso se ve también después de la novela de Eco—, se volvió hacia su propia historia y sus propios recursos, para con ellos alimentar a los *media*, pero también para renovarse con la ayuda de ellos.

c) Se llegó a determinado agotamiento dentro del arte mismo, en el sentido en que los formalistas rusos hablan del desgaste de los procedimientos artísticos.

El modernismo agotó sus posibilidades, habiendo llegado al extremo tanto en el gesto social como en la tecnología artística. Aspirando siempre a lo nuevo, supo llevar las cosas al absurdo (especialmente en las artes plásticas y en la poesía), pero al fin y al cabo se llegó al momento en que ya no hubo manera de decir algo nuevo o de decirlo de una manera nueva. Tal vez en esto está también la raíz del abandono posmodernista de la inspiración a ser algo nuevo y del regreso al acto mismo, al hecho mismo de hacer algo artístico —o de una manera artística.

Y el único dominio en que realmente todavía se podía hacer algo nuevo —el dominio de los nuevos *media*— permanecía cerrado para el modernismo, éste no estaba en condiciones de entrar en ese dominio, sea porque veía los nuevos *media* como variaciones de los viejos (sin entender que el *medium* es el mensaje), sea porque los nuevos *media* —precisamente como mensajes— no eran adecuados a aquellos objetivos que el modernismo quería alcanzar, a la poética de éste. Es decir, los nuevos *media* no contribuyen a cambiar el mundo (por lo menos no de la manera en que lo quiere el modernismo), ni están en armonía con el papel mesiánico del arte, ni tampoco con el dogma sobre la integralidad y unicidad de la obra artística. Para manejar los nuevos *media* es necesaria una visión distinta del arte. Esta visión apareció: la llamamos posmodernismo. Desde el momento, pues, en que los procedimientos modernistas perdieron la capacidad de renovarse, y desde el momento en que la poética modernista quedó en su desarrollo por debajo de la situación recién surgida, el modernismo tuvo que retirarse.

Su desaparición no ocurrió imperceptiblemente, sino que se caracterizó por ciertos acontecimientos importantes que, sólo tomados juntamente, dan un cuadro integral de la situación. Los acontecimientos son de tres especies: unas veces se trata de las llamaradas artísticamente relevantes del modernismo en el ocaso; otras veces se trata de las obras importantes en el nuevo espíritu que ya no es modernista; unas terceras veces, en el medio se halla un nuevo modo de interpretar el arte, y hasta el mundo. Examinaremos en ejemplos cada uno de los tres tipos de acontecer.

Cuando se trata de los últimos vuelos del modernismo, entonces en los años sesenta el primer lugar le pertenece al teatro estudiantil.[14] En diferentes países del

[14] Esta afirmación la tomo también de la obra de Dubravka Oraic, en la cual también está sólidamente documentada.

mundo alcanza un alto grado de importancia social y considerables resultados artísticos, surge al mismo tiempo en diferentes países, desde los Estados Unidos de América con los del *Living*, hasta Zagreb con el IFSK. Se trata aquí de un tipo alternativo de teatro, la mayoría de las veces enteramente hecho por aficionados, que se caracteriza por sus esenciales rasgos de vanguardismo: la aspiración a revalorizar la tradición, la intervención en la realidad, el carácter politizado, la incorporación del público en la representación, la representación en espacios no teatrales, la fe en el poder regenerador del arte. Dando resultados artísticos notados e influyendo en la conciencia del público joven, el teatro estudiantil fue el último gran logro del modernismo, así como uno de los raros casos en que los proyectos vanguardistas sobre una influencia en el público funcionaron realmente. Por eso con la desaparición de este tipo de teatro desapareció mucho más: desapareció todo el modernismo y también el mundo al que se dirigía.

Que una nueva época realmente adivino a fines de los años sesenta, es algo que se ve también por el hecho de que eso años descubrieron a su gran escritor, a su genio, al que el Posmoderno a menudo regresará. Fue el escritor Jorge Luis Borges. Él, desde luego, escribía ya desde hacía decenios, e incluso se puede decir que en los años sesenta el conjunto de su obra estaba prácticamente concluido, pero sólo entonces maduraron las condiciones para que él fuera realmente comprendido y para que —al margen de su voluntad— fuera convertido en un profeta. Realmente Borges es el primer gran escritor posmoderno. En él hallamos todos los rasgos que caracterizarán la literatura de años posteriores y devendrán visibles en los ochenta. Borges muestra interés por la literatura de género (apreciaba Chesterton y él mismo escribió narraciones detectivescas), está obsesionado por la tradición y el empeño de que ésta reviva, entiende el texto literario como algo abierto, y la literatura como un mundo en el que todo está incluido. En el conjunto de su obra aparecen dos imágenes que, precisamente en el Postmoderno, con los años se harán claves: la imagen de la lotería de Babilonia, como símbolo de la vinculación de todo en el mundo, y la biblioteca de Babel, como símbolo de la tradición y de la literatura como cosmos. En el momento en que se comprende a Borges más ampliamente, ha comenzado como época el Postmoderno, porque en él hallamos precisamente el tipo de intertextualidad que es el más aceptable para el Postmoderno: es una situación en la cual el nuevo texto aparece entre los viejos y entra en un diálogo con ellos sin violar la integridad de los mismos. Hay cierta lógica en el hecho

de que Borges sea redescubierto precisamente a fines de los sesenta, en la misma época que los chips y las primeras cámaras de video.

En tales descubrimientos trabajaba el nuevo pensamiento sobre la literatura que se asoma en los años sesenta. De esa época provienen ideas y visiones tales que a uno le parece que nada de eso pudo ser causal. A saber, por entonces aparecen los textos de Barthes sobre la muerte del autor y sobre la naturaleza del texto[15] y los primeros trabajos de los actuales desconstruccionistas. Por entonces se empieza a hablar de la teoría de la recepción (concepción que en los años posmodernos vivirá su apogeo),[16] y en esos años se presentan los primeros signos de un interés serio y sistemático por la así llamada literatura trivial.[17] En esa época, además, también la vanguardia empieza a identificarse como un fenómeno histórico y entonces el término es lanzado de una manera más seria.[18] Aparece un interés por ciertos fenómenos artísticos del pasado que no sólo son afines a manifestaciones de nuestro tiempo, sino que también pueden contribuir a la explicación del periodo en que vivimos: se desarrolla el interés por el barroco y el manierismo, y en relación con esto, también el estudio de la vieja retórica. En este periodo se presentan las primeras descripciones del modo en que las obras literarias remiten a su vínculo con las viejas obras y del modo en que aprovechan creativamente ese vínculo: en 1968 se publica el trabajo *El problema del soneto en la literatura croata antigua (forma y sentido)*[19] de Svetozar Petrovic, en el que se emplea y elabora teóricamente el concepto de función metamétrica del verso y la forma.

Por último, de esos años data, en nada casualmente, también aquello en que se basa toda esta exposición, o sea, la intertextualidad. No es sólo que el término aparece en la segunda mitad de los años sesenta en la Kristeva,[20] sino que se hace evidente que los estudiosos desarrollaron poco a poco el oído para tales fenómenos

[15] Véase, en nuestro país, en la recopilación de Moroslav Beker, *Suvremene knjizevne teorije*, Zagreb, 1986.

[16] Véase H. R. Gauss, *Estética recepcje*, Beograd, 1978, y en el mencionado libro de Beker.

[17] En nuestro país, véanse en particular los trabajos de Z. Skreb, V. Zmegac, S. Lasic y M. Solar.

[18] En nuestro país, véase en especial: Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb, 1982; allí detalladamente tanto sobre el término como sobre el destino del mismo.

[19] Trabajo JAZU 350, Zagreb, 1968.

[20] En el trabajo "Le Mot, le dialogue et le roman", *Recherches pour une sémanalyse*, París, 1969.

y empezaron a ocuparse de ellos. El Posmoderno, pues, es recibido con los instrumentos con que lo interpretaremos, pero el propio surgimiento de esos instrumentos en la ciencia fue un signo de la llegada del mismo.

Para esa llegada existieron buenas causas y llegan continuamente nuevas, tanto en el plano social como en el de los *media* y en el del arte mismo. El Posmoderno, pues, vino para quedarse por cierto tiempo. ¿Cuánto durará? Eso se verá, entre otras cosas, también por la intertextualidad.

IV

Partimos aquí de la premisa de que la intertextualidad ocupa entre los procedimientos literarios un lugar un tanto excepcional, y ello porque está vinculada a los principios fundamentales mismos de la escuela o época que se sirve de ella. La comparación de los modos en que se sirven de ella el modernismo y el posmodernismo mostró, creemos, que la premisa era correcta. Por eso ahora también podemos formular explícitamente la idea de que existen vínculos entre la intertextualidad y los puntos de vista más generales de esos periodos. Si reducimos las observaciones hasta ahora realizadas a sus consecuencias en forma concentrada y hasta cierto punto desnuda, entonces podemos decir que la intertextualidad moderna y la posmoderna se diferencian por su estilística, por su retórica y por su poética.

a) En las dos épocas que aquí hemos examinado se logran, con ayuda de la intertextualidad, efectos estilísticos diferentes. Pero son efectos difícilmente reductibles a alguna de las definiciones corrientes de estilo —por ejemplo, como desviación característica de la norma o como expresión de afectividad. También está claro por qué: el proceso de creación y recepción de los procedimientos intertextuales es más complejo de lo que es el caso en otros recursos estilísticos; es negación de la norma antes desviación de ella y una operación intelectual antes que afectiva. Por eso, dichas diferencias tal vez podamos describirlas de la mejor manera diciendo que la relación entre el texto nuevo y el viejo en el modernismo es metafórica mientras que en el posmodernismo en metonímica.

Esto es, el texto modernista entra en diálogo con alguna obra vieja, la mayoría de las veces a partir de alguna semejanza entre él y esta última. Esta semejanza puede ser temática o de motivos: el héroe del *Ulises* de Joyce es

comparado con Odiseo a causa de la coincidencia de sus situaciones, y el héroe de la novela *Monseñor Quijote* de Green es vinculado con el Caballero de la Triste Figura de Cervantes porque, en otro tiempo y en otras circunstancias, repite el destino de éste. La semejanza entre textos, sin embargo, puede estar también en la composición, en el sonido (como en aquel poema de Zvonimir Mrkonjic que por el sonido recuerda el *Notturno* de Ujevic),[21] en el verso (la función metamétrica), o en el empleo de la misma imagen, alegoría o símbolo. En todo caso, la comparación con viejos textos le confiere al reciente cierta cualidad que éste de otro modo no tendría, al tiempo que esa cualidad de ninguna manera consiste solamente en la semejanza con el viejo texto, sino que representa algo completamente nuevo, del mismo modo que dos elementos químicos en combinación dan una tercera cosa que no es semejante a ninguno de ellos. A veces la vinculación de los textos es tal que produce una impresión de incompatibilidad, como en el oxímoron, pero esto encaja completamente, teniendo en cuenta que podemos concebir el oxímoron como cierta especie de metáfora inversa. Tal es el caso en el poema "Barbara" de Slamnig, en el que se evoca el verso de Leopardi "E'l naufragar è dolce in queso mar", porque en el nuevo texto se trata del mar y de barcos; el mar de Leopardi es, sin embargo, simbólico y romántico (se trata de la infinitud),[22] y el de Salmnig es literal e irónico, y tal encuentro da la impresión de una oposición inconciliable de las dos visiones del mismo motivo. Por lo tanto, en este tipo de intertextualidad los textos devienen metáfora uno del otro; no hay diferencia esencial entre el ejemplo de metáfora "Aquiles es un león" y la afirmación joyceana "Bloom es Odiseo", sólo que este segundo ejemplo no cuenta exclusivamente con la semejanza de los dos elementos, sino también con aquello por lo que se distinguen uno del otro.

Las cosas ocurren de otro modo en la intertextualidad posmoderna. Aquí el vínculo es metonímico, lo que quiere decir que los textos recientes y los viejos no se vinculan en consideración a cierta semejanza entre ellos (en el

[21] Poema publicado en la recopilación *Opscenacija*, Zagreb, 1982, y dice: "S nog cast je – moljen– cello zarit,/ no casec Nojev jed je bog, te/ i mojem, izlizan o sari,/ um rijet cu, smocan odljev, pote.// Dusman je strah sna, utuk Büuhni,/ Onan je zub, Ja ud mu moci;/ plast jimo, plastjimo, gustis ini,/ um rimom, um rimom musa oci".

[22] Se trata del poema "L'infinito", probablemente el más conocido de los escritos por Leopardo; el verso mencionado es citado con relativa frecuencia, y ha entrado también en el uso coloquial.

tema, motivo, estilo, verso), sino en consideración a alguna coincidencia lógica o de sentido. Así entonces, el viejo texto no tiene la tarea de describir el nuevo, de ser una metáfora para él, sino sólo de complementarlo e ilustrarlo, al ser puesto junto a él. Esto se ve bien en *El nombre de la rosa* de Eco, donde hay procedimientos intertextuales tanto modernos como posmodernos. En el Moderno entraría aquel en que, con ayuda del nombre del héroe y de otras diversas maneras, se establece un vínculo con la obra de Arthur Conan Doyle: teniendo en cuenta que la pareja de monjes de Eco trata de esclarecer asesinatos, se evoca a Conan Doyle para mostrar que ellos son *como* Sherlock Holmes y el doctor Watson. Sin embargo, algunos otros procedimientos intertextuales presentes en esta novela tienen una índole distinta: a algunos de los autores y textos aquí no se remite ni siquiera a causa de alguna semejanza entre sus obras y la acción de la novela, sino, por ejemplo, porque crean en la misma época (como es el caso con la referencia a Dante), o porque sus obras están vinculadas por el sentido con algo sobre lo que se cuenta en el libro. Ya esto es visible en el ejemplo antes mencionado de Irene Vrkljan, *Marina o sobre la biografía*: la autora no habla a la vez de su vida y de la vida de la poetisa rusa porque entre esas vidas haya alguna semejanza externa, sino porque se trata de dos especies de biografía artística, dos actitudes hacia la literatura, con las que el sentido común entra en contacto sólo en algún punto del infinito. Tal evocación, asociativa, de viejos textos es particularmente frecuente en la poesía actual, y a menudo puede ser introducida también de manera que el vínculo lógico entre los textos ya ni siquiera se vea.

b) Por retórica de la intertextualidad se sobrentiende, desde luego, el modo de dirigirse al lector. Los diversos tipos de intertextualidad, evidentemente, supondrán diversas especies de actitud del lector hacia la obra, demandarán diversos tipos de competencias de éste y aspirarán a influir sobre el lector de diferentes maneras. En esto la intertextualidad moderna y la posmoderna se diferencian visiblemente.

La intertextualidad moderna es marcadamente retórica. Esto quiere decir que se caracteriza por su evidencia y su acabamiento. Por lo regular el vínculo es establecido de una manera acentuada, y no puede haber dudas de que existe, y siempre es realizado plenamente, nunca como alusión remota. Se trata, pues, de un gesto con el que se llama la atención del lector sobre el acto intertextual y con el que se impide que él prevea ese acto. Se procede así porque la intertex-

tualidad moderna, por lo regular, ya en la intención tiene cierto significado previsto, cierto mensaje que el escritor le ha asignado y por el cual le ha interesado llegar realmente al receptor. De ese lector, por otra parte, no se espera ninguna competencia particularmente elevada, ni en el descubrimiento del vínculo intertextual, ni en la comprensión del significado de éste; teniendo en cuenta que el vínculo —como texto y como significado— está ya listo, de él se demanda solamente que lo descubra y lo comprenda. Y no sólo eso, sino también que de cierta manera se defina con respecto a él: teniendo en cuenta que en el procedimiento intertextual moderno a menudo hay algo demostrativo (desmitificador, y hasta herostrático, respecto de la tradición), del lector se espera que abrace a conciencia tal procedimiento o lo rechace del todo. Esto se ve claramente en el ejemplo del relato "La salchicha en el pan caliente"[23] de Dubravka Ugresic. En esta *novella* se establece un vínculo intertextual manifiesto con el cuento "La nariz" de Gógol, en el que una nariz abandona a su dueño, y después, separados, viven toda clase de aventuras. En el nuevo texto no se trata de una nariz, sino de otra parte del cuerpo, pero, por lo demás, se sigue bastante atentamente el modelo. Aquí el vínculo intertextual es claro, teniendo en cuenta que se trata de un viejo texto muy conocido, y que en una nota la autora llama la atención especialmente sobre el vínculo. La relación es, además, acabada e inequívoca, la escritora le confirió un significado en el que el lector no puede influir, mientras que en la nota al texto reforzó todavía más ese significado, polemizando con eventuales segundas intenciones del lector. Del lector no se espera, pues, ni que descubra el vínculo ni que lo interprete, sino sólo que o lo acepte o lo rechace.

Ocurre de otro modo en los textos posmodernistas. En ellos la intertextualidad no es acabada, sino abierta, y no es manifiesta, sino que a menudo incluso está oculta. Puede ser realizada sólo como alusión: el vínculo se realiza en un aspecto aislado y de manera muy mediata, de manera que no es fácil establecer que en general existe. Por eso en algunas lecturas se la descubrirá, pero en otras no. Su significado, además, no es ni global ni definitivo: a veces no está claro por qué en general se introduce el vínculo y parece que no hay otro motivo que el juego artístico. Esos motivos tiene que determinarlos el lector, por lo cual de él se espera un alto grado de competencia y una gran entrega: debe primero identificar el vínculo y después participar en su

[23] En la recopilación *Zivot je bajka*, Zagreb, 1983.

realización, y ello de tal manera que defina el sentido del vínculo, que dé su propia interpretación del mismo. De él no se demanda, pues, que simplemente acepte o rechace lo que el texto ya hizo por él, sino que contribuya conscientemente a su creación. Tal es, por supuesto, la posición de toda lectura (y también de la lectura de los textos modernistas), pero en el posmodernismo se trata de potenciar esa función y de hacer que se tome conciencia de ella, lo que está totalmente de acuerdo con la naturaleza metatextual de la mayoría de los esfuerzos posmodernistas.

Eso se ve también en el ejemplo que aquí ya hemos mencionado varias veces, o sea, en la novela de Eco. En ella aparecen haces enteros de vínculos intertextuales, pero escasos lectores los identificarán e interpretarán todos, y ello porque no están destacados, ni tienen la provocatividad del gesto intertextual modernista. Al lector se le propone que participe y que, descubriendo o no esos vínculos, cree su visión de la novela. El lector más competente verá más, pero ni siquiera el incompetente se verá totalmente impedido, ni podrá dejar de participar; su aceptación o rechazo de esa obra no dependerá de su inclinación a aceptar el tipo de vínculos intertextuales que aparecen en la obra, sino de su inclinación a aceptar el papel de lector que la obra le asigna.

c) Así llegamos al papel poético de los vínculos intertextuales en las dos épocas de que aquí se trata. Si simplificamos del todo las cosas, se puede decir que en el modernismo los vínculos intertextuales suelen ser empleados para decir algo sobre la vida y el mundo, mientras que en el posmodernismo entran en juego para decir algo sobre la literatura y la cultura en general.

Esto quiere decir que el modernismo entra en los vínculos intertextuales con la intención de aprovechar las obras ya existentes como ayuda para lo que él mismo quiere decir. Pero lo que quiere decir está situado en la realidad, o se refiere a ella. Quiere o definir y llegar a dominar esa realidad, o intervenir directamente en ella, comprometiéndose políticamente, estetizando la realidad, o de algún otro modo. Así, entonces, lo que las obras viejas ya han dicho sobre la vida y la situación humana es actualizado nuevamente para recrearlo, sea para polemizar con ello. El viejo texto es incluido en el nuevo, y ambos se relacionan con una tercera cosa que está fuera de ambos. Para el modernista no cabe ninguna duda de que el texto siempre habla de algo, y la intertextualidad es sólo uno de los modos de hacerlo.

Para los posmodernistas esta premisa ya no vale. A veces parece que su ambición es crear textos que no hablen de nada más que de sí mismos, del mismo modo que tampoco la pintura habla de nada más que de sí misma. Por eso los pasajes intertextuales en las obras actuales no son sólo un medio auxiliar, sino que tienen el papel que en la pintura tiene el tema ajeno sobre el cual después se escribe una variación propia. Desde luego, también antes distintas personas habían llegado a la idea (y conformado teóricamente esa idea) de que el texto literario, en principio, no habla más que de sí mismo exclusivamente; sin embargo, eso lo habían pensado, por lo menos hasta cierto punto, de manera metafórica. Diríase que los posmodernistas se pusieron a realizarlo consecuentemente. Un buen ejemplo de eso es la novela *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino (Zagreb, 1981), que se compone exclusivamente de principios de novelas (genéricamente diferentes, con la evocación de obras existentes) y de explicaciones del porqué no se puede contar el relato hasta el fin. Teniendo en cuenta que para los posmodernistas la principal característica del texto literario es su literariedad y que éste está destinado a ser unido a otros textos literarios, la función de la intertextualidad es posibilitarle tanto lo uno como lo otro: ser literario y unirse a la tradición.

Desde luego, el texto literario posmoderno también se une de esa manera a los textos modernistas, al no oponerse a ellos con tanta fuerza como se opuso el modernismo a lo que le procedió. Por eso en las obras posmodernistas todavía puede hallarse en amplio uso aquel tipo de intertextualidad que aquí hemos descrito como modernista. No obstante, creemos que no cabe duda de que en estos dos periodos se trata de dos tipos de intertextualidad. Hay cierta lógica en que el modernismo y el posmodernismo se describan y separen precisamente con ayuda de la intertextualidad, porque el modernismo aprovechó abundantemente la intertextualidad como procedimiento literario, y sólo el posmodernismo comprendió que algo así existe en general y se puso a definirlo teóricamente. Por otra parte, la intertextualidad en la literatura posmoderna sigue estando viva como procedimiento, y por eso este procedimiento a la vez es interesante desde el punto de vista teórico y está vivo desde el punto de vista práctico. Y es eso lo que hace atractivo a este concepto y llena al estudioso de la sensación de que está ocupándose de la especialidad y cambiando el mundo al mismo tiempo. Esa sensación, desde luego, es peligrosa, pero en pequeñas dosis también puede ser curativa.