

# EL PERSONAJE POSMODERNO EN LA NOVELA ESPAÑOLA: ANÁLISIS DE *EL PENSAMIENTO DE LOS MONSTRUOS* DE FELIPE BENÍTEZ REYES

RODRÍGUEZ RUBIO, Marina\*

marinarr\_86@hotmail.com

*Fecha de recepción:*  
10 de mayo de 2011

*Fecha de aceptación:*  
5 de junio de 2011

**Resumen:** Este trabajo propone un análisis del estado de la Posmodernidad y de la novela española posmoderna, resaltando la labor de un tipo de personaje cuya importancia sobresale ante otros elementos compositivos del relato, que si bien no han desaparecido, se ven eclipsados u obedecen las exigencias de este personaje narrador de su propia historia, el sujeto esquizofrénico. Se propone como ejemplo del estudio al protagonista de *El pensamiento de los monstruos* (2002) de Felipe Benítez Reyes, Yéremi Vargas, que podría ser el emblema de este tipo de personaje ya que responde a cada una de las circunstancias que delimitan la marca de Posmodernidad.

**Palabras clave:** posmodernismo – novela – personaje – sujeto esquizofrénico – Felipe Benítez Reyes – *El pensamiento de los monstruos*

**Abstract:** This work proposes an analysis of the state of Postmodernity and of Spanish post-modern novel, highlighting the task of a type of character whose importance stands out among other compositional elements of the story that, although they do not disappear, are outshined or obey the demands of this character, narrator of his own story: the schizophrenic individual. It is proposed as an example of the study Yéremi Vargas, the main character of *El pensamiento de*

---

\* Este trabajo ha sido realizado para el Curso de Doctorado de *Estudios Superiores de Lengua y Literatura*, correspondiendo al periodo de investigación: «Teoría de la narrativa, cine y teatro», y ha contado con la dirección del Dr. Francisco Álamo Felices, profesor del área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.

*los monstruos* (2002) (*The Monsters' Thought*) by Felipe Benítez Reyes, who could be the emblem of this type of character even though he answers each of one circumstances that specify the Postmodernity mark.

**Keywords:** Postmodernity – novel – character – schizophrenic individual – Felipe Benítez Reyes – *El pensamiento de los monstruos*

## 1. INTRODUCCIÓN TEÓRICA DE LA POSMODERNIDAD: CLAVES IDEOLÓGICAS

*Muchos críticos excelentes de la literatura contemporánea no pueden llegar sencillamente a tomarse en serio el posmodernismo. Ellos, típicamente, lo ignorarán, se encogerán de hombros, o según sea el caso, se reirán de él.*

(Calinescu, 1987: 260)

Esta observación es la que nos plantea la necesidad de comenzar el estudio con un análisis de la Posmodernidad que contemple las aportaciones más relevantes hasta el momento. Partiendo de Matei Calinescu entendemos la Posmodernidad como el final de una evolución paralela a las ciencias del siglo XX, dando comienzo en la Modernidad y, planteándolo de este modo, como “una nueva cara de la Modernidad” (Calinescu, 1987:259), que da sus frutos tras el paso por una serie de cambios de rumbo en la estética, de ahí el recorrido que realiza en sus *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo* (1987). Este viaje del cambio comienza con la crisis de posguerra que pondrá en duda el modo de construir el lenguaje narrativo, con destino a una nueva novela europea. Ya con las teorías de Bajtin (1991) y Ortega (1988) encontramos los tres pilares del cambio: la crisis de la representación, la importancia del personaje como foco narrativo e independiente (que analizaremos en la novela *El pensamiento de los monstruos* (2002), de Felipe Benítez Reyes) y el inevitable descubrimiento de nuevas técnicas narrativas.

La Posmodernidad se genera en un ámbito de crisis de la idea de progreso, de la idea de historia entendida como linealidad. Antagónicamente a las ideas optimistas del Modernismo y su confianza en una renovación de avance, la Posmodernidad pertenece al desgaste, de hecho Umberto Eco (1983: 85) relaciona el arte posmoderno con el agotamiento. La posmodernidad rompe con la modernidad en la medida en la que se acerca a la innovación, Lozano Mijares señala dos posturas opuestas dentro de la «ultramodernidad propia de la nueva sociedad postindustrial»:

Lyotard como defensor de una posmodernidad entendida como algo que precede y prepara a la modernidad, y que ahora, con las nuevas condiciones que ofrece la sociedad postindustrial, puede realizarse, y Manfredo Tefuri, con su postura desoladora e implacable al considerar que la posmodernidad no es más que una degeneración de lo peor de la modernidad (Lozano Mijares, 2007: 108).

Tanto el tema de la posmodernidad, como su definición y acotamiento, viene a ser una cuestión más que interesante por la inexistencia de acuerdo en casi ninguna de sus esferas de actuación. Mientras el *Diccionario de la Real Academia Española* define ‘posmodernismo’ como:

Movimiento cultural que, originado en la arquitectura, se ha extendido a otros ámbitos del arte y de la cultura del siglo XX, y se opone al funcionalismo y al racionalismo modernos (*Real Academia Española*, 2001: 1811).

En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner encontramos lo siguiente:

Conjunto de movimientos culturales, artísticos y filosóficos del siglo XX que se caracterizan por la superación del modernismo (Moliner, 2007: 2364).

Con esto pretendemos subrayar ese matiz de superación del modernismo, que apunta en este caso Moliner, y que no es un hecho consensuado por los críticos más especializados en la materia (recordemos que Calinescu lo plantea como otra faz del modernismo, así como Lozano Mijares subraya la posmodernidad como periodo histórico indiscutiblemente posterior a la modernidad, pero cuya episteme incluye muy a menudo rasgos de esta). El único acuerdo que encontramos trata sobre su origen como movimiento arquitectónico, en el que nuevamente Lozano Mijares escribe:

Los postulados fundamentales del posmodernismo se resumen en el deseo de rehumanizar la arquitectura mediante la introducción de elementos decorativos y populares, y referencias históricas. (Lozano Mijares, 2007: 41).

Y Calinescu retrata:

Hablando metafóricamente, fue la arquitectura quien sacó las cuestiones del postmodernismo de las nubes y las bajó a la tierra al reino de lo visible (Calinescu, 1987: 274).

Eso sí, los orígenes temporales son otro asunto muy distinto, Rodríguez García dedicará un capítulo completo “El principio teórico de la razón posmoderna” de su reciente obra *Crítica de la razón posmoderna* (2006), al análisis de dicha cuestión:

Suele entenderse que la referencia filosófica de la postmodernidad se inicia con los acontecimientos de mayo del 68. La literatura sesentayochista ha insistido en tal hecho. Es radicalmente falso. Lo que hemos venido a entender como referente 68 –similar al referente 48 o al referente 71, evocaciones de las revoluciones democráticas europeas o de la Comuna parisina- no *existe* en realidad, ya que lo que entonces se manifestó fue el resultado de una larga gestación. Me he referido al asunto en un capítulo de *La palabra y la espada*,

subrayando la previa y costosa preparación de lo que entonces terminó por fraguar. Aunque sea preciso dejar constancia de que, en efecto, es durante el año 68 cuando aparecen dos de las aportaciones más fundamentales que aportan un fundamento filosófico a la Diferencia, es decir, y transversalmente, a los efectos desregulativos que limitarán el plano topológico posmoderno. Resulta inevitable y revelador, en efecto, subrayar que las estrategias textuales de Derrida o Deleuze a las que nos vamos a referir habían comenzado a desplegarse con anterioridad y que, desde luego, Lyotard anunciaba su desplazamiento desde los tempranos textos en los que se proponía el proyecto de un renovador freudomarxismo. Sólo teniendo en cuenta esta somera certificación puede entenderse la primera maduración de la postmodernidad que viene a reivindicar una consciente y menospreciada tradición (Rodríguez García, 2006: 129).

Analizando posteriormente la cuestión de si la relación entre la razón posmoderna y la razón moderna es de diálogo o de ruptura, el mismo autor plantea cuatro tesis:

- La razón posmoderna se constituye como algo claramente distanciado de la razón moderna.
- La razón posmoderna recoge elementos coetáneos del momento constituyente de la Modernidad.
- Lo recuperado no es *esencialmente* moderno.
- La razón posmoderna madura como propuesta analítica del presente y como proyección en el curso de la Modernidad tardía. Esto –el hecho de su urgencia proyectiva– implica que la razón posmoderna sea polémica consigo misma (*ibid.* p.59).

Esta narrativa finisecular<sup>1</sup> queda muy bien definida por cinco características interdependientes y que se relacionan entre unas y otras como apunta Pozuelo Yvancos (2005: 23).

---

<sup>1</sup> Nos referimos a narrativa finisecular debido a que es este periodo el que parece obtener mayor consenso por la mayor parte de los estudiosos, pero los problemas cronológicos tan aliados de los periodos literarios no podrían faltar tampoco en este. Frente al profesor y crítico Rumano Matei Calinescu, que señala el año 1986 como el simbólico punto de partida de la posmodernidad, también se encuentran otros detractores como el teórico norteamericano Perry Anderson que señala la fecha de 1968 y otros tantos que adelantan el surgimiento a finales de la Segunda Guerra Mundial (Lozano Mijares, 2007: 29-33). La polémica queda recogida con gran ironía por Umberto Eco: Desgraciadamente, «posmoderno» es un término que sirve para cualquier cosa. Tengo la impresión de que hoy se aplica a todo lo que le gusta a quien lo utiliza. Por otra parte, parece que se está intentando desplazarlo hacia atrás: al principio parecía aplicarse a ciertos escritores o artistas de los últimos veinte años, pero poco a poco ha llegado hasta comienzos del siglo, y aun más allá, y, como sigue deslizándose, la categoría de lo posmoderno no tardará en llegar hasta Homero (Eco, 1983: 80).

- Heteroglosia y multiplicidad de formas y modelos estéticos.
- Fungibilidad y mercado editorial.
- Predominio de la privacidad.
- Desconfianza hacia la “literariedad”.
- Carácter metaliterario y subrayado de la convención: la autoficción.

La primera de ellas hace referencia a la diversidad de tipos dominantes, en la era de la tecnología y la comunicación es tal la abundancia de modelos y de estéticas que no responden a un canon o moda única y limitadora. Esta cultura literaria equipara el peso de cualquier arte, no subraya el peso de la literatura frente al séptimo arte, sino que los hace jerárquicamente recreables.

La novela de fin de siglo XX ha vivido inmersa en esta multiplicación de mensajes y en una verdadera heteroglosia, que significa también la ausencia de normas o principios estéticos o de cualquier otro tipo dominantes. Todo vale y a todo se entregan los autores, muchas veces conscientes de que su mensaje tendrá igual fungibilidad que aquellos muchos con quienes compete en ese universo de ondas, signos y códigos superpuestos (Pozuelo Yvancos, 2004: 46-47).

La fungibilidad anuncia lo que subraya el márketing, la literatura y en especial la novela, es un producto que se consume con el uso, aun cuando parezca ajeno a los textos, el mercado los conforma de algún modo. El resultado de la suma de las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y la cultura del consumismo, es la reducción del valor de las cosas a su precio, como sanciona M<sup>a</sup> del Pilar Lozano Mijares:

Toda una nueva serie de relaciones entre autor, texto y lector han sido creadas por el fenómeno de la producción de la literatura como objeto de consumo. El posmodernismo está íntimamente relacionado con la consolidación del fenómeno de la masificación del arte: la industria de la cultura, como cualquier otra, está firmemente basada en la economía de mercado, y la novela posmoderna así lo atestigua. La intertextualidad, por ejemplo, pero también (...) lo que se viene denominando *paraliteratura* (best-sellers, letras de canciones, series de televisión o culebrones), situando todo ello al mismo nivel y deconstruyendo la diferencia tradicional entre alta y baja cultura (Lozano Mijares, 2007: 188-189).

Frederic Jameson, crítico y teórico estadounidense especializado en posmodernidad, ya en 1985 en *Posmodernismo y sociedad de consumo*, señalaba como la paraliteratura formaba parte del acervo cultural de la sociedad:

Pero a muchos de los más recientes posmodernismos les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la llamada paraliteratura. Ya no «citan» tales «textos» como podrían haber hecho un Joyce o un Mahler; los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre el arte superior y las formas comerciales (Jameson, 1985: 167).

Ahora bien, es importante diferenciar dentro de este mercado editorial el concepto de best-seller, denominado en diversas ocasiones como el folletín del siglo XX:

Sin embargo, si tomamos al pie de la letra la condición del *best-seller* en tanto que texto «más vendido», cualquier tipo de texto, literario o no, puede alcanzar, como así ocurre, espectaculares tiradas en un determinado momento y debido a muy diversas circunstancias y no siempre debidas a operaciones de marketing (un *best-seller* en América Latina, en el sentido de venta rápida y fugaz, tiene un mercado limitado a unas pocas decenas de miles de ejemplares. Un libro de García Márquez o de Vargas Llosa, sólo en América Latina y en castellano vende no más de 100.000 ó 150.000 ejemplares). Quizás convendría más atender y enfocar el fenómeno mundial del *best-sellerismo* en tanto que género literario específico, es decir, abordarlo, en primer lugar, como un texto, en la casi totalidad de los casos, narrativo, construido con vistas al consumo de un público inmediato y poco exigente y que pueda mantenerse en un puesto destacado de ventas durante largos periodos de tiempo – semanas e incluso años– que garantice su éxito económico y que así amortice las inversiones publicitarias que suelen acompañar tanto las elevadas primeras tiradas como la «presentación social» de la misma (Álamo Felices, 2009: 3).

El predominio de la privacidad señala el hecho de que el protagonista va a ser frecuentemente un individuo urbano que vive su día a día rutinario, y que, además, es él mismo el que nos cuenta su historia del modo más subjetivo posible, la vivencia en primera persona (frecuentemente se publica en forma de memorias, autobiografías o diarios). Este predominio se opone claramente a la novela social de los años cincuenta y sesenta, que en cuanto a técnicas narrativas emplean el objetivismo, que consiste en dar un testimonio escueto, sin aparente intervención del autor; y que en su grado extremo será denominado conductismo, en el que hay una clara limitación y se registra la pura conducta externa de los individuos o grupos, además de recoger sus palabras sin comentarios ni interpretaciones, muy influenciado por las nuevas técnicas cinematográficas de la época.

Estas tendencias son suscritas por la mayoría de los críticos sobre el tema, así Pozuelo Yvancos recoge:

La novela predominante hoy tiene al individuo urbano como protagonista, fuera de toda gesta, en su ambiente cercano y cotidiano. (...) A la proliferación de diarios íntimos, memorias personales, dietarios de poetas, novelistas, autobiografías verdaderas o recreadas o fingidas, hay que añadir un cierto sesgo existencial-vitalista de la narrativa misma que viene sufriendo un proceso de lirismo en el planteamiento egocentrista del propio material narrativo. Una literatura de lo privado, de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la «novela social», es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos (Pozuelo Yvancos, 2004: 49-50).

El modernismo pretende ocultar al autor: mediante el diálogo, el narrador en primera persona o el discurso indirecto, pero este tipo de resortes remarcan más su presencia como ente omnipresente. El posmodernismo por el contrario, remarca y muestra tanto su presencia, que pierde la noción de realidad y se convierte en otro ente de la ficción, consiguiendo realmente ocultarlo, o, al menos, sí su presencia real.

La desconfianza hacia la «literariedad» es el hecho de que este tipo de literatura ya no se siente forzada a descubrir nuevos cauces o a experimentar en busca de la originalidad y la sorpresa continua, se siente satisfecha con los descubrimientos vanguardistas y posteriores del siglo XX y consigue liberarse de esa presión innovadora. Por lo tanto, encontraremos textos con un renovado énfasis en la trama y los personajes como sustento de la estructura narrativa.

En el posmodernismo, ha sido observado, es precisamente este aspecto puramente destructivo de la vieja vanguardia lo que se pone en cuestión. (...) Abandonando las estrecheces de la vanguardia y optando por una lógica de renovación más bien que innovación radical, el posmodernismo ha entrado en un diálogo intensamente reconstructivo con lo viejo y con el pasado. (...) Eco subraya apropiadamente el vínculo histórico existente entre el agotamiento de la vanguardia furiosamente antitradicional y el surgimiento de la buena voluntad postmoderna de *revisitar* el pasado (Calinescu, 1987: 270).

A finales del siglo XX y con mayor énfasis a comienzos del XXI, parece más que asumido el hecho de la desaparición de aquella magia asociada a la escritura, de aquella mirada inocente hacia el escritor pensando en que su labor era la del alquimista. Es por esta falta de “inocencia”, por decirlo de algún modo, por lo que se revisa el pasado y se escriben novelas sobre novelas, ya en tono de parodia, de cita o incluso recapacitando sobre las



técnicas creativas de las mismas, de ahí ese carácter metaliterario y la autoficción. Tal y como expone Pozuelo Yvancos:

Lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de “literatura”, que su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar (Pozuelo Yvancos, 2005: 36).

La novela ya no atiende a unos esquemas preestablecidos y juega con categorías incorruptibles, como la del autor, de este modo se rompe el límite entre la ficcionalidad y la realidad, se confunde el espacio del autor con el de la narración, antes unidos y a la vez separados de forma irremediable por sus campos de actuación. Y todo ello ha sucedido con total naturalidad, «la realidad española, desde finales de los setenta, ha asumido con normalidad los rasgos de una sociedad posmoderna» (Lozano Mijares, 2007: 7).

## 2. POSMODERNIDAD Y NOVELA

*Muchas de las novelas españolas publicadas durante las dos últimas décadas delatan, de forma más o menos parcial, aspectos de la episteme posmoderna, es decir, las consecuencias que provoca la posmodernidad, en tanto que visión de mundo, en la narrativa*  
(Lozano Mijares, 2006: 221).

El primer movimiento que se considera propiamente posmodernista es el pop art (Harrison, 2001), caracterizado por el empleo de imágenes de la cultura popular y de los medios de comunicación y cuyo fin es el de mundanizar el arte produciéndolo en cadena, como cualquier otro objeto de la sociedad de consumo:

El *pop art* marcó el final del metarrelato del arte occidental al sustituir al mismo tiempo lo Bello y lo Sublime, objetivos del arte –tradicional o moderno– hasta entonces, por el significado, al obligar a artistas y espectadores a buscar el significado como única razón de ser del objeto artístico (Lozano Mijares, 2007: 127).

El posmodernismo en la literatura se suele asociar con, entre otros, Acker, Barth, Thomas Pynchon, Bartheleme Donald, Jorge Luis Borges, Italo Calvino y John Ashberry.

Sus estrategias literarias son muy diferentes, pero cada uno muestra un interés auto-reflexivo en los procesos de la narrativa en sí y el medio por el cual se construye el texto y lector. Lo posmoderno sería aquello que se opone al consenso de un gusto común por lo bello, en rebeldía en cuanto a la igualdad, la equidad, el seguimiento de cualquier disciplina:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. (...) *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*) (Lyotard, 1986: 25).

El posmodernismo, inmerso en la revolución tecnológica y en los medios de comunicación<sup>2</sup> introduce un cambio respecto a estos, no en cuanto a que interrumpen su obstinada labor de ejercer una influencia dominante, sino que ahora si somos conscientes de ello. En esto consiste el cambio, en la percepción consciente. Se separa de lo anterior por ser una nueva estética que no cree en nada. No representa miméticamente la realidad por la vía realista ni pretende inventar o rescatar una diferente por la vía surrealista: la representación mecánica, del tipo de retratos de Andy Warhol, imita la imagen que construimos de la realidad. La sociedad ha olvidado su pasado, acoge las innovaciones y las novedades con actitud de desechar lo anterior, Frederic Jameson, en su trabajo sobre «Posmodernismo y sociedad de consumo» que se incluye en la obra colectiva *La posmodernidad* (1985) plantea la siguiente reflexión:

Creo que el surgimiento del posmodernismo se relaciona estrechamente con el de este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional. Creo también que sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de ese sistema social

---

<sup>2</sup> Desde las primeras sociedades, la comunicación entre los hombres ha sido el pilar básico de la construcción de la cultura y la organización social. Los valores, conocimientos o los materiales empleados en la vida social son transmitidos mediante un determinado código simbólico compartido por los miembros de una misma sociedad. Los llamados medios de comunicación de masas (MMCC) o simplemente *mass media* hacen referencia a esas formas de transmitir información destinados a un público extensivo, entre los que se suele incluir, los periódicos, las revistas, la radio, la televisión, el cine, los anuncios, los videojuegos y los discos compactos. Los avances tecnológicos de las sociedades posmodernos han convertido a estos medios de comunicación en auténticos bancos de prueba, incorporándoles las últimas innovaciones y otorgándoles un papel decisivo en la forma en que la amplia población accede al conocimiento y, por tanto, en la construcción de la cultura (Águila Soto, 2007: 52).

particular. Sin embargo, sólo puede mostrar esto con respecto a un único tema principal: la desaparición de un sentido de la historia, la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro (Jameson, 1985: 185).

En cuanto a la temática de la novela española posmoderna, vamos a encontrar temas de actualidad por su problemática, nada de idealizaciones:

La temática de dicha narrativa se centra en aspectos tales como el paro juvenil, la drogodependencia, la desarticulación de la familia tradicional, la violencia como diversión, la sociedad mediatizada por los medios de comunicación y la locura, entre otros. Es decir, la realidad o la apariencia de realidad reflejada en estas narraciones hiperrealista se desarrolla ante el lector de una manera cruda y con una mínima estilización (Urioste Azcorra, 2009: 39-40).

Debemos subrayar, que las claves de la episteme posmoderna se pueden resumir básicamente en cinco: la desaparición del sentido de historia<sup>3</sup> que ya apuntaba Jameson, como deducción de la temática que hemos citado, una desilusión en la idea de progreso, el pastiche<sup>4</sup> como clave estética, el individuo aislado y el hedonismo (el cual se trata de manera muy explícita como producto de las drogas y el sexo<sup>5</sup>).

El autor posmoderno sería creador absoluto de una realidad, que no es imitación de nada sino creación por combinación de signos que posteriormente el lector decodifica, hecho que subraya la presencia del *narratario*<sup>6</sup> como elemento imprescindible de los textos posmodernos.

---

<sup>3</sup> En la Posmodernidad, se impone la cultura del ahora, de la vivencia del momento, del consumo del tiempo inmediato (Urioste Azcorra, 2009: p.65).

<sup>4</sup> El pastiche o mezcla de estilos y fragmentos reciclados, la negación del concepto de totalidad (Lozano Mijares, 2007: 130).

<sup>5</sup> El fetiche, para Freud, es aquello que obtura un resquicio intolerable, y hay motivos para afirmar que la sexualidad se ha convertido ahora en el fetiche más de moda de todos. El discurso que lanzó primero la noción de fetichismo sexual en gran manera se ha convertido en un claro ejemplo de ello. Desde Berkeley hasta Brighton, no hay nada más sexy que el sexo (Eagleton, 1997: 110).

<sup>6</sup> Término y concepto correlativo del término y concepto de narrador, el narratario constituye en este momento una figura de contornos bien definidos en el dominio de la narratología. Tal como en la diada autor/narrador, también la definición del narratario exige la distinción inequívoca con relación al lector real de la narrativa, y también con relación al lector ideal y al lector virtual: el narratario es una entidad ficticia, un «ser de papel» con existencia puramente textual, dependiendo de otro «ser de papel» (...), el narrador que se

Dentro del proceso de la comunicación literaria, la novela posmodernista en general tiende a favorecer el papel activo del lector en la creación del objeto estético. A diferencia de movimientos anteriores que privilegiaban al autor, al referente extratextual o al texto mismo, la literatura posmodernista celebra explícitamente el poder creativo de la lectura. (...) Las reflexiones de la enunciación tienden a concentrarse en la descripción de los mecanismos y las posibilidades del acto de leer (Navarro, 2002: 217).

Estos «privilegios del autor» fueron antaño cuestionados por el mismo Jean-Paul Sartre y recogidos posteriormente por Wolfgang Iser (1987), aunque bien es cierto que su ratificación es fruto del posmodernismo:

Los modelos del texto sólo circunscriben en todo momento un polo de la situación de la comunicación. Por tanto, repertorio y estrategias solamente disponen al texto –cuyo potencial proyectan y preestructuran, pero que necesita de la actualización por medio del lector– para que pueda ser recibido. La estructura del texto y la estructura del acto, consecuentemente, constituyen los complementos de la situación de comunicación, que se realiza en la medida en que el texto aparece en el lector como correlato de la conciencia. (...) Para Sartre la productividad exigida al lector se convierte en un pacto «El acto creador en la producción de una obra es sólo un momento incompleto, abstracto: si sólo existiera el autor podría escribir como le placiera, la obra nunca nacería como objeto, el autor debería dejar la pluma o desesperarse. Pero el acontecimiento de escribir influye como correlativo dialéctico el acontecimiento de la lectura, y ambos actos relacionados exigen dos seres humanos que actúen diversamente. El empeño aunado de autor y lector permite que nazca el objeto concreto e imaginario que es la obra del espíritu. El arte existe sólo para los otros y mediante éstos» (Jean-Paul Sartre, *Was is Literatur?*, Hamburgo, 1958, pp 27-28) (Iser, 1987: 177).

---

le dirige de forma expresa o tácita. E incluso cuando parece poder identificarse con el lector, por ser designado así por el narrador, el narratario permanece como una entidad ficcional, exactamente en el mismo plano ontológico de ese narrador que lo invoca. (...) La dificultad de localización textual del narratario surge precisamente por ser una entidad variablemente visible. Mientras el narrador manifiesta necesariamente su presencia, aunque no sea más que por la simple existencia del enunciado que produce, el narratario es, con frecuencia, un sujeto no explícitamente mencionado. (...) 2. En confrontación con el narratario no mencionado, el lector se coloca en una posición por así decir oscilante: puede conocer más que el narratario, pasando por alto informaciones que le parecen innecesarias (...) puede permanecer más acá de los conocimientos atribuidos al narratario o incluso, en una situación posible como límite funcional, detentar una competencia narrativa idéntica a la del destinatario intratextual que es el narratario. En cierta manera puede decirse que el narratario es para el narrador lo que el lector pretendido es para el autor (Reis y Lopes, 1996: 162-163).

Con la crisis de la relación tradicional entre autor y personaje, desaparece el argumento en sentido tradicional y se cuestiona, como ya dijimos en el capítulo anterior, la figura del autor como padre. Como describen Ducrot y Todorov:

Será a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando los estudios narrativos se desarrollen en Alemania: van a tener durante mucho tiempo un carácter normativo, promoviendo, sobre todo, la desaparición del «autor», hasta que, como reacción, se comience a rehabilitar el papel del narrador (Ducrot y Todorov, 1998: 207).

La nueva narrativa se teñirá de un determinismo débil (en cuanto a sus postulados, no a la intensidad de su aparición), con un dominio absoluto de los resortes técnicos temporales pero con una aplicación lineal de este y un entusiasmo hacia la *metaficción*.<sup>7</sup> Además, críticos como Bértolo, apuntan, como frecuentemente, encontramos en textos posmodernos, la exaltación del personaje central en detrimento del los demás, meros *actantes*<sup>8</sup>: “Consideración del narrador como el único personaje válido y cosificación del resto” (Bértolo, 1989: 59). La única característica imprescindible para la novela posmoderna será la verosimilitud:

En el sentido más común hoy día, la verosimilitud se concibe como el efecto literario de supuesta veracidad provocado por un texto narrativo en particular o literario en general. Dada la característica ontológica básica de la ficcionalidad de cualquier texto literario, la verosimilitud nunca surge de la identidad entre el referente y la obra literaria, de la igualdad entre el mundo real y el novelesco, aunque la coherencia sintáctico-semántica sea necesaria, la convención de género ayude y el mayor o menor grado de mimetismo también resulte significativo; el propio concepto de mimesis aristotélica ya visto, que coexigía precisamente el principio constructivo de verosimilitud, supone que el texto poético, en tanto que imitación de la realidad, justamente no pertenece a ese último ámbito. Por eso, la verosimilitud no es ni la veracidad ni tampoco algo nacido de la relación dual realidad/obra sino un efecto de supuesta veracidad y algo fundado en la conexión entre la obra/lector, que es el que acepta creer dentro del juego de la ficción que funciona un determinado texto como verdadero. La verosimilitud, pues, no aparece tanto porque la obra pretenda –como dice Jakobson– adecuarse al referente sino por la adhesión al destinatario, porque el pacto

---

<sup>7</sup> Reflexión de la novela sobre sí misma, pero con un tono irónico: contaminación, pastiche, parodia, cita (Lozano Mijares, 2007: 146).

<sup>8</sup> Concepto teórico y operativo creado por A. J. Greimas (*Semántica estructural*, 1966) que puede definirse como aquellas «clases de actores, papeles funcionales o sintácticos, que desempeñan distintas entidades –entre ellas algunos personajes– en el nivel de la historia de cada relato» (Valles, 1994: 129). En este sentido, el actante es distinto del *actor* o personaje, un papel semántico, y de la *figura*, un papel temático, ambos conceptos también codificados por el teórico francés (Valles y Álamo, 2002: 206).

narrativo pragmáticamente instaurado permite que el lector pueda instaurar la ficción en el campo de las reglas lógicas y de la verdad a partir de que el texto también se dote de una serie coherente y racional de estructuras, elementos y reglas miméticos (Valles y Álamo, 2002: 592-593).

Como ya explicábamos en el predominio de la privacidad, todas las estrategias se unen para consolidar el *pacto narrativo*<sup>9</sup>, por ello el uso de la autobiografía en la ficción, puesto que se supone más real y con ello atrae al lector a afianzar dicho pacto. La superposición del yo, de la subjetividad y la intimidad rivalizan con la antigua pretensión de narrar el mundo representándolo objetivamente, tarea depositada en los medios de comunicación, de ahí que la novela española posmoderna explore los desplazamientos del individuo. Desde el punto de vista formal, para Lozano Mijares estos son los resultados:

Las consecuencia en términos narrativos son claras: ruptura de las barreras espacio-temporales, mezcla indisoluble de fantasía y realidad, polifonía relativizadora y narrador subjetivo –un narrador, siempre, que se autoconstruye en el propio texto, con la consiguiente dosis de contradicción, duda y perplejidad–, y, por último, despolitización y desarraigo social. El mensaje que emite la nueva novela es el escepticismo que implica la negación de toda escala de valores que no sea la personal, y aun esta se encuentra en continua fluctuación. Pero dicho escepticismo tiene que ver con la visión del mundo posmoderna, y, en este sentido, son escritores profundamente realistas (Lozano Mijares, (2007: 222-223).

Hemos de aclarar que el realismo al que se refiere está asociado nuevamente al concepto de verosimilitud, nada que ver con la estética realista decimonónica, ya que en el sentido posmoderno esto sería imposible: la realidad, retratada ahora desde un punto de vista muy focalizado y convertida en hiperrealidad no comparte similitud alguna con la mimesis propuesta allá por el XIX.

Lo cierto es que, cuando decimos que las novelas de la «nueva narrativa» trataron de romper la linealidad y simplicidad con la que se concebía la identidad de las personas y personajes en la realidad y en la novela decimonónica, también nos estamos refiriendo a la

---

<sup>9</sup> Se entiende por tal, dentro de la situación comunicativa generada en el acto de enunciación y la consecuente relación pragmática entre locutor y alocutor, entre autor y lector, el acuerdo contractual implícito de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales. De este modo, el texto narrativo se sitúa de suyo, dentro de la comunicación literaria, en el marco de una convención pragmática que reconoce su estatuto ontológico ficcional (Valles y Álamo, 2002: 491).

identidad nacional. (...) Creo que este cambio no es tanto cuantitativo como cualitativo (Castany Prado, 2007: 233).

La narrativa posmoderna es el resultado del momento en que vivimos, así como el realismo decimonónico y Galdós son producto de sus circunstancias.

Esta narrativa hiperrealista rompe con el pacto de decoro del realismo tradicional y retrata en ella los aspectos más degradados de la sociedad española entretejidos con una serie de manifestaciones culturales consideradas hasta hace poco como subcultura –música rock, televisión, video, videojuegos o juegos de ordenador- (Urioste Azcorra, 2009: 39).

La novela posmoderna nos presenta además ficciones desoladoras, de mundos oscuros y amorales, pero en este caso, el autor solicita nuestra participación en la construcción de dicho mundo, apelándonos a que lo interpretemos, como si se tratase de un puzle que al concluirlo, nos mostrara al individuo tal como es, o, mejor dicho, tal como nosotros lo vemos. El narrador nos irá revelando lo más íntimo del personaje, sus aspiraciones y anhelos, sus vivencias, sus fracasos, su soledad... Recurrirá a sus recuerdos y a largos monólogos interiores sobre su conciencia que cuestionan los valores del personaje, no debemos olvidar que la épica y los héroes pondrían en peligro el pacto narrativo a estas alturas del siglo XXI. La novela posmoderna, por el contrario, presenta individuos corrientes, pues como advierte Pozuelo Yvancos:

El héroe posmoderno se ha hecho contingente y no aspira a subrayar otra categoría que la de la complicidad con el lector en tal sentimiento (Pozuelo Yvancos, 2005: 33).

Esta participación de la que hablábamos en la novela posmoderna va a suponer un paso adelante, ahora se sitúa más cercana a la interacción diádica, o sea:

La lectura como una actividad guiada por el texto refiere retroactivamente el proceso de reelaboración del texto, como efecto, sobre el lector. Este efecto recíproco debe ser designado como una interacción (Iser, 1987: 255).

Pero en distintas referencias al narratario, siendo una entidad ficticia, un «ser de papel», como indican Reis y Lopes, encontramos que esta interacción se encuentra próxima al cara a cara. Iser postula la imposibilidad del texto de producir dicho tipo de interacción:

Los compañeros de la interacción diádica pueden asegurarse, mediante nuevas preguntas, en qué amplitud está controlada la contingencia producida o si se acomoda a la situación la imagen representada que brota del carácter inexperimentable de la experiencia respectiva; en cambio, al lector jamás le proporcionará el texto la expresa certeza de que sus interpretaciones son acertadas. (...) A fin de poder realizarlos, deben de estar presentes en

el texto los complejos conductores, puesto que la comunicación entre texto y lector sólo puede tener éxito si permanece controlada. Los complejos conductores de este tipo, ciertamente, no pueden poseer aquella determinación de contenido como la que muestra la situación *cara a cara*, así como la comunidad de un código social, que regulan la interacción diádica (*ibid.* pp. 260-261).

Pero vemos ejemplos en los que sin aportar certeza, por no ser viable, el lector asiente o responde al son que toca el autor, incluso llega a preguntar al paso de ciertos sucesos ocurrientes o sin sentido a primera vista y sin más información, y el narrador toma nota de estas posibles preguntas que podrían surgir al hilo de su narración y las responde con apariencia de conocer aquello que Iser atribuye a la interacción diádica, el conocer “en qué amplitud está controlada la contingencia producida o si se acomoda a la situación la imagen representada que brota del carácter inexperimentable de la experiencia respectiva” (*ibid.* p. 260). Esto podemos verlo en repetidas ocasiones en *El pensamiento de los monstruos* (2002) de Felipe Benítez Reyes:

Pero nada ocurrió de acuerdo con mis aprensiones, afortunadamente, porque en medio de aquella luz soberbia se me reveló, durante menos de un segundo, una silueta del color del oro, más luminosa que la luz misma, y de inmediato la luz se disolvió en la tiniebla real, y los murciélagos colgados de mis párpados emprendieron el vuelo, y abrí los ojos, y, al día siguiente, conocí a María.

No se llama María, pero le daré ese nombre porque, cuando le comenté que andaba escribiendo estos papeles, me pidió que ocultara su nombre verdadero.

Bien. Un compañero de comisaría organizó una barbacoa en un pinar, porque se jubilaba anticipadamente y quería celebrarlo a lo grande: chuletas, costillas, Naturaleza, sol, niños, aire puro, familiares y media tonelada de policías. (La Arcadia misma, como si dijéramos.) De ese tipo de festejos más vale no dar cuenta, porque poco dan de sí, pero el caso fue que entre los invitados se contaba María.

«¿Cómo es María?», me preguntarán ustedes. La respuesta no es fácil. Digamos que si la obligaran bajo tortura a hacer la danza del vientre, a los dos minutos tendría que salir corriendo hacia el cuarto de baño más próximo a causa de una descomposición intestinal. (Ese sería el resultado.)

Entiéndaseme: no es que María carezca de atractivos, todo lo contrario, sino que una de las metas que se ha propuesto más tercamente en la vida consiste en ocultar sus atractivos. «¿Por qué?» Lo ignoro. De manera que sigamos con los hechos preliminares, que para eso son preliminares (2002: 233-234).



El texto literario se equipara a un juego cuando posee un carácter referencial con el cual el autor estimula al lector para que deduzca por sí mismo, especule y saque conclusiones. Y no por una única vía:

En la novela, partiendo de una premisa fundamental, la nueva estética, el posmodernismo, al igual que la episteme de que es expresión, carece de un proyecto único, es irreductible a una tendencia clara y uniforme. Al contrario, nos encontraremos con múltiples estrategias presentes en las realizaciones artísticas. (Lozano Mijares, 2007: 123).

Nos encontramos, por tanto, con ciertas marcas de ficción posmoderna: el rechazo de la representación mimética a favor de una auto-referencial jugando con las formas y el lenguaje, la quiebra de las convenciones y los iconos del arte academicista mezclándose ahora con la cultura popular, el rechazo del culto a la originalidad en reconocimiento de la pérdida inevitable de origen en la nueva era de producción masiva en cadena, así como el rechazo de la trama y los personajes tipo. Pero esto no conlleva a un acotamiento y definición de la «novela posmoderna», sino a una serie de marcadores que delatarán la existencia de textos receptivos a dichas tendencias:

Novelas plenamente posmodernas, en el supuesto de que el posmodernismo fuera una tendencia unificada y acotable –y ya he advertido que no lo es–, novelas que fueran algo así como la aplicación sistemática de los principios que estamos definiendo como propios de la narrativa posmodernista, no existen, excepto, quizá, *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, texto escrito con el propósito explícito de ejemplificar la teoría de la posmodernidad (*ibid.* p.147).

### **3. EL PERSONAJE POSMODERNO EN LA NOVELA ESPAÑOLA**

*Personaje. Término derivado del latín (persona: máscara) que, a su vez, recoge el significado del término griego correspondiente (prosopon: rostro) utilizado en el teatro con el significado de «papel». En las representaciones del teatro grecolatino los actores salían a escena disfrazados con unas máscaras, lo que destacaba la diferencia entre el actor y su papel o personaje. En la dramaturgia posterior dicho personaje va a pasar por un proceso de identificación progresiva con el actor, lo que contribuirá a definirlo como un ser individualizado y personalizado. Tanto en el teatro como en los relatos narrativos, el*

*personaje constituye el eje dinamizador sobre el que gira todo el desarrollo de la acción.* (Estébanez Calderón, 1999: 830-831)

En el siglo XIX, pero con mayor insistencia en el siglo XX, el sujeto que de todo es consciente, un ser individual y sostenido por la razón va a ser cuestionado. La razón va a ser puesta en duda desde distintos ángulos del pensamiento por los maestros de la sospecha: Marx, Freud y Nietzsche:

Todas las sociedades producen extraños; pero cada tipo de sociedad produce su propio tipo de extraños y los produce a su propio e inimitable modo. Si los extraños son las personas que no encajan en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo: en uno de estos mapas, en dos o en ninguno de los tres; si, por consiguiente, con su mera presencia, oscurecen lo que debería ser transparente, enturbian lo que debería ser una fórmula clara para la acción y/o impiden que la satisfacción resulte plenamente satisfactoria; si contaminan el goce de ansiedad, al mismo tiempo que vuelven el fruto prohibido tentador; si, en otras palabras, ensombrecen y eclipsan las líneas fronterizas que se deberían percibir con nitidez; si, al haber hecho todo esto, gestan la incertidumbre, que, a su vez, engendra el malestar de sentirse perdido, entonces, toda sociedad, produce este tipo de extraños. Al trazar sus fronteras y al perfilar sus mapas cognitivo, estético y moral, no puede sino incubar en su seno a personas que ocultan las líneas divisorias consideradas cruciales para la vida ordenada y/o dotada de sentido y a las que, en consecuencia, se acusa de hacer de la experiencia de malestar la más dolorosa y la menos soportable (Bauman, 1997: 27).

La justificación de este epígrafe se debe a la importancia inusual que cobra el personaje de la novela posmoderna. Bien es cierto que inherente a la trama, el valor del personaje, definido por Reis y Lopes como «categoría fundamental de la narrativa» (1996: 195), a través de la historia de la literatura ha sido incuestionable, pero la relevancia que presenta este sujeto es que va a condicionar todo el relato. El sujeto posmoderno va a determinar la narración, en pos de su figura como *narrador*<sup>10</sup> *autodiegético*<sup>11</sup> y en la mayoría de los

---

<sup>10</sup> Deslinde de lo narrativo. La situación básica que subyace a todos los textos narrativos es la del relator de historias. (...) La existencia del narrador es precisamente una de las características más fundamentales de lo narrativo; se constituye en intermediario entre la historia y su público receptor. Y ello incluso si, en las posibles réplicas, se cede la palabra a las figuras que pueblan la historia o si una de las figuras se convierte en narrador. Porque, hasta en este caso, el que organiza la narración sigue siendo el narrador (Spang, 2000: 104).

<sup>11</sup> Con respecto a la persona o posición ocupada por la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta –conllevando cada posibilidad distintas implicaciones semánticas y pragmáticas notables–, los narradores pueden ser: narrador autodiegético (aquel que interviene en la historia que cuenta como personaje central, como sujeto o protagonista), narrador heterodiegético (el que narra una historia a la que es

casos *intradiegético*<sup>12</sup>, además de transfigurar la imagen del autor por medio del empleo del *narratario*, función que aparece de forma constante en este tipo de textos. Así lo explican Reis y Lopes en su *Diccionario de narratología* (1996):

La pertinencia funcional del narratario se evidencia sobre todo en relatos de narrador autodiegético u homodiegético, cuando el sujeto de la enunciación convoca expresamente la atención del destinatario. (...) Por eso, la narrativa asume el carácter de una justificación, de tenor persuasivo, contando para ello con la atención de ese destinatario (Reis y Lopes, 1996: 163).

Este personaje supone el fin del protagonista ideal, y no pretendemos con ello omitir la existencia de la picaresca<sup>13</sup> cuya tradición en España está más que justificada, sino subrayar lo que supone la quiebra, no tanto de los valores sino del individuo en su totalidad. Se le atribuye principalmente una incapacidad para diferenciar la realidad de la fantasía con la consecuencia de superponer ambos planos, además de no tener consciencia plena en cuanto a la existencia de un pasado y un futuro, lo que Jameson ha denominado el sujeto esquizofrénico:

Así, el esquizofrénico no conoce la identidad personal en el sentido que nosotros le damos, puesto que nuestro sentimiento de la persistencia del «yo» a lo largo del tiempo (Jameson, 1985: 177).

De tal modo, encontrará sentido, o más bien cierto refugio, narrando sus circunstancias, aunque nuevamente no sea posible distinguir cuales de estas son «reales» y cuáles no; pero el hecho es que este tipo de personaje es consciente de que está escribiendo:

Bien. No se espanten ustedes, pero les confieso que, en un principio, cuando me animé a escribir este compendio de mi vida reciente, tuve una idea que me pareció bastante buena:

---

actoralmente ajeno, dado que no interviene en la diégesis) y narrador homodiegético (si ha intervenido en la propia historia que relata, pero no como personaje principal sino como actor secundario o como mero testigo u observador) (Valles y Álamo, 2002: 458).

<sup>12</sup> Por su participación en un nivel narrativo, el narrador puede ser intradiegético o bien metadiegético, según respectivamente aparezca como sujeto de la enunciación de una narración primaria o secundaria y enmarcada, de la diégesis o la metadiégesis (*ibid.* p. 459).

<sup>13</sup> Otro género afín a la literatura posnacional es la literatura picaresca entendida como literatura del antihéroe. (...) Lo cierto es que nunca un héroe, desde la altura de sus ideales, hazañas y posición social, podrá ser testigo de la realidad de su tiempo. Sólo un antihéroe, como dice Royo en la introducción a *El asno de oro*, «desde la humildad de las villas, de los caseríos, de los mercados, de las ciudades, puede ser testigo de su tiempo» (Castany Prado, 2007: 234).

«Voy a plantearme esto como una carta a los Reyes Magos». (Estupendo, ¿no? Una carta. A sus altezas irreales.)

«Una carta», pensé de nuevo. (Porque las cosas conviene pensarlas un par de veces.) Y siguió pareciéndome una idea bastante buena, y empecé a escribir esa carta, inventario de ansias clandestinas, aunque al poco caí en la cuenta de que las cartas a los Reyes Magos tratan siempre de lo mismo: la formulación de unos deseos que comienzan a descomponerse y a oler mal. Y es que las cartas dirigidas a esos magos de un indefinido Oriente son cartas de súplica. Y son monotemáticas. Si acercas el oído a cualquiera de esas cartas anhelantes, podrás oír el crujido interno de la insatisfacción, idéntico a ese crujido que siente en su cerebro musical el pájaro que busca semillas y picotea por error un guijarro. Porque se trata de cartas marcadas, marcadas por el Tiempo, el croupier de los dedos veloces (Benítez Reyes, 2002, pp. 19-20).

Pero, detalles filosóficos al margen, lo cierto es que, cuando vas a subir la esarpa de los cuarenta (y les prometo que este será mi último paralelismo, al menos por ahora), comienzas a sentirte en el mundo de un modo similar a como se sentiría un rey que, durante la celebración de un importante desfile conmemorativo, notase de pronto que un mimo callejero le mete un consolador de tres velocidades por el culo, y a velocidad tres. Así es como te sientes: como si el tiempo te hubiera faltado al respeto (*ibid.* p.31).

De hecho, es tan consciente del acto de escritura, que diferencia la importancia de las cosas según su importancia y su posible plasmación en el texto:

Jup me dijo que teníamos que vernos enseguida, porque se traía un par de cosas entre manos. «Cosas grandes, camarada. Ya te contaré.» Y llegado el momento, Jup me reveló la esencia de esas dos cosas grandes, que de inmediato pasaré a revelar a ustedes por orden inverso de importancia.

Primera cosa grande: un travesti vecino de Jup había entrado en coma a causa de un tratamiento hormonal descabellado que se impuso para acelerar su metamorfosis en reina indiscutible de la corte de bailarinas andróginas del cabaret Pay-Pay, paraíso de la lentejuela y de la pluma de avestruz. Al parecer, aquel hombre, de nombre artístico Sharon Topacio, se había metido durante meses un cóctel químico tan insensato y potente, que alguna cosa importante acabó reventándosele en el laberinto neuronal y se quedó de pronto tan rígido como un maniquí. Los médicos lo habían desahuciado: coma irreversible. «Y ahora viene lo bueno», según Jup. «Lo bueno, Yéremi. Escucha: a pesar de estar en coma, al camarada travesti le siguen creciendo las tetas, ¿comprendes?» (¿?) «Pues es muy fácil: ahí hay negocio.» (¿Negocio?) El caso era que Jup había llegado a un arreglo con la madre del travesti mediante la estrategia del abracadabra: en principio, le metió a aquella mujer en

la cabeza la teoría de que los médicos andaban muy equivocados con respecto a lo de su hijo, porque le constaba que en Estados Unidos esas cosas ocurrían a diario y se arreglaban en un par de horas con unos cuantos medicamentos y con un poco de cirugía; tras meterle esa leyenda en la cabeza, le metió en la casa a un médico retirado que se apellidaba Aguilera o similar, sacado de no sé dónde. (...) Una vez aliñado el travesti, Jup se dedicó a distribuir por los comercios del barrio unos carteles fotocopiados que reproducían una imagen del enfermo con las tetas en escorzo. Debajo de la imagen se leía lo siguiente: «Camarada, nuestra vecina Sharon Topacio ha entrado en coma profundo. En España no pueden hacerle la operación que la devolvería con dignidad a la vida y a los escenarios. Su familia necesita cinco millones de pesetas para trasladarla a un hospital de los Estados Unidos de América en el que las garantías de curación son del 100%. Visita a Sharon y comprobarás cómo sus pechos crecen sin parar. Contamos con tu donativo». (Y ya abajo del todo, el lugar de peregrinación.) (...) «La vieja y yo vamos al 50%», y vi entonces a Jup como una llaga más de las que le habían brotado del cuerpo al travesti, porque si bien casi todos los negocios tienen un componente sucio, aquel tenía un componente cochambroso. (...)

Segunda cosa grande: un primo hermano de Jup apodado «el Molécula» había puesto en funcionamiento un insólito negocio bajo la denominación de El Pabellón Helado, asunto que a mi entender merece un capítulo aparte (*ibid.* pp. 213-217).

Subrayamos por tanto, esta consciencia de las estrategias narrativas, por lo cual decide contar en un primer momento la noticia de menor interés, y la consciencia a la hora de su desarrollo en un formato concreto, la novela. De hecho, en su referencia a lo oportuno de desarrollar un capítulo proporcional a la importancia del tema, señalaremos sin más comentario el índice del citado libro:

Libro de Jeremías	
o Las humillaciones del orden cronológico.....	11
Los amigos de Yéremi	
o Las trampas de la edad madura.....	109
Las sesiones del Pabellón Helado	
o La metafísica comercial.....	207

Siguiendo el discurso de Estébanez Calderón acerca de las competencias del narrador, diremos que:

Al narrador le competen, pues, unas funciones básicas que, de acuerdo con G. Genette, serían las siguientes:

- Narrativa: el hecho de contar la historia.
- Organizativa: articulación interna del texto.
- Comunicativa: el diálogo que el narrador puede mantener con el narratario presente, ausente (el caso de la novela epistolar) o virtual (el narratario extradiegético o lector supuesto).
- Testimonial: cuando el narrador sugiere cuáles son las fuentes de información de que parte, la posible fiabilidad de sus recuerdos, etc.
- Ideológica: consistente en las intervenciones o comentarios explicativos o justificativos del narrador sobre el desarrollo de la acción (Estábanez Calderón, 1999: 712).

En las funciones descritas, aparecen competencias del autor de la obra, y no del narrador exclusivamente, pero es él el responsable de la focalización de la historia, y asimismo, establecerá las relaciones que crea pertinentes entre la trama, los personajes, el narrador y el lector.

El sujeto deconstruido se conforma mediante la narración, no preexiste a ella, empleará ésta con una gran función ideológica, ya que él mismo nos cuenta su verdad, esta función junto con la testimonial primaran en los textos posmodernos. Pese a la mezcla de «realidad» y «ficción»<sup>14</sup>, al ser verosímil, el pacto narrativo no se rompe, simplemente el lector relaja la credibilidad concedida al relato, en un acto similar a la lectura de géneros como la ciencia-ficción. Jameson (1985) postula que la concepción de la realidad en la novela posmoderna se presenta como una red cuyo entramado de hilos desconocemos. Se subrayan así las cláusulas del pacto narrativo:

---

<sup>14</sup> La inmersión en la metaficción por medio de instrumentos como la recursividad, la parodia, el apropiacismo y el pastiche. La novela posmoderna muestra el proceso mismo de codificar estrategias de significado, delatando su carácter ficcional. Así distrae la atención del lector desde el mundo proyectado hacia el medio lingüístico, haciéndole ver que no hay diferencia entre la realidad y la ficción. La construcción del mundo se reduce, al final, al resultado de un juego de palabras (Lozano Mijares, 2006: 223).

Por último, se entiende por *pacto narrativo*, dentro de la situación comunicativa generada en el acto de enunciación y la consecuente relación pragmática entre locutor y alocutor, entre autor y lector, el acuerdo contractual implícito de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales. De este modo el texto narrativo se sitúa de suyo, dentro de la comunicación literaria, en el marco de una convención pragmática que reconoce su estatuto ontológico ficcional (Álamo Felices, 2009: 63).

El mismo autor reflexiona sobre las repercusiones de la posmodernidad en el sujeto en un artículo sobre el microrrelato:

La nueva situación ideológica contemporánea, (...) ha derivado en una triple desconfianza: el, hasta ahora, consolidado estatuto de la realidad; las relaciones e implicaciones entre el lenguaje y la referida realidad, que estaban consolidadas en esa inalterabilidad y, por último, la crisis de los metadiscursos. Esta situación, en el marco literario que es el que nos interesa, ha desarrollado, en líneas generales, un discurso narrativo desideologizado, evasivo y lúdico-hedonista, todo bajo el común denominador filosófico-teórico de la destrucción de la imagen del sujeto (Álamo Felices, 2009).

Este tipo de sujeto posmoderno queda bien definido por Lozano Mijares como «el sujeto débil, abyecto, semiótico, esquizofrénico de la posmodernidad» (2007: 266). Y es sentenciado por Bauman de la siguiente manera:

Todas las sociedades producen extraños; pero cada tipo de sociedad produce su propio tipo de extraños y los produce a su propio e inimitable modo. Si los extraños son las personas que no encajan en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo: en uno de estos mapas, en dos o en ninguno de los tres; si, por consiguiente, con su mera presencia, oscurecen lo que debería ser transparente, enturbian lo que debería ser una fórmula clara para la acción y/o impiden que la satisfacción resulte plenamente satisfactoria; si contaminan el goce de ansiedad, al mismo tiempo que vuelven el fruto prohibido tentador; si, en otras palabras, ensombrecen y eclipsan las líneas fronterizas que se deberían percibir con nitidez; si, al haber hecho todo esto, gestan la incertidumbre, que, a su vez, engendra el malestar de sentirse perdido, entonces, toda sociedad, produce este tipo de extraños. Al trazar sus fronteras y al perfilar sus mapas cognitivo, estético y moral, no puede sino incubar en su seno a personas que ocultan las líneas divisorias consideradas cruciales para la vida ordenada y/o dotada de sentido y a las que, en consecuencia, se acusa de hacer de la experiencia de malestar la más dolorosa y la menos soportable (Bauman, 1997: 27).

#### 4. ANÁLISIS DE JEREMÍAS ALVARADO, YÉREMI, EN *EL PENSAMIENTO DE LOS MONSTRUOS* (2002) DE FELIPE BENÍTEZ REYES

*Desde un punto de vista histórico-literario va fraguándose en la novelística de los jóvenes autores una curiosa modalidad de comunicación del desencanto, encarnado en los personajes-narradores que intentan inaugurar una nueva voz narrativa, ajena a las servidumbres del realismo ingenuo, y mucho más atenta a mostrar indirectamente sus desengaños respecto a los supuestos valores de la cultura posmoderna que ellos debían representar, pero de la que desconfían finalmente. En tal sentido he encontrado modalidades semejantes de tal voz narrativa, construida desde los márgenes, en *El pensamiento de los monstruos* de Felipe Benítez Reyes (Pozuelo Yvancos, 2004: 313-314).*

Cuando el lector termina *El pensamiento de los monstruos*, comienza a ser invadido por una serie de cuestiones que pasó por alto durante dicha lectura, como la figura del narrador, un aparente «narrador ocasional» o incluso inocente, o mejor dicho, un tanto inconsciente en el hecho de narrar, no referido a su consciencia como narrador, sino a su responsabilidad del hilo argumental: fue contando historias inconexas, sin más unión que el simple hecho de formar parte de su trabajo, o de su círculo de amistades, historias irrelevantes que finalmente cobran sentido hilvanándose y dejando al descubierto que todo estaba pensado de antemano. He aquí uno de los más sorprendentes quiebros del personaje-narrador, hacernos creer que un tal Yéremi Vargas nos relata su historia como el que se la cuenta a un amigo, sin intrigas ni análisis temporal viable, atrapándonos tanto que olvidamos que se trata de una novela, un plan calculado por un tal Benítez Reyes que no dejará nada al azar, como se supone en la vida de Yéremi, o de cualquier persona real.

La singularidad del relato se expone a raíz de un concepto ya explicado por Estébanez Calderón acerca del narrador:

Es el sujeto primordial e imprescindible, a partir del cual se configura un relato. Si todo relato es narración de una historia, el productor del mismo es el narrador, que es quien cuenta los hechos de esa historia, presenta a los personajes, los sitúa en un espacio y tiempo determinados, observa sus hechos externos y su mundo interior, describe sus reacciones y comportamientos y, todo ello, desde una perspectiva determinada que condiciona la comprensión de esta historia narrada, por parte del receptor de ese relato (Estébanez Calderón, 1999: 712).



Efectivamente, es este condicionamiento de la comprensión de la historia, o mejor dicho, la forma en que condiciona dicha comprensión, la que tinará todo el relato de posmodernismo. El lector, consciente o inconscientemente, tiende a identificarse con el protagonista, no tanto en el sentido de «creernos ser él», pero sí en el de hacer un gran esfuerzo por ponernos en su lugar, a pesar de no compartir afinidad alguna con éste o de reprobar su comportamiento. Esto lleva inevitablemente al conflicto: el personaje posmoderno es en cierta medida «un monstruo», puede incluso que en la misma medida en la que lo somos nosotros mismos<sup>15</sup>, pero el caso es que parece común aquella virtud humana recogida por la Biblia de ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio, por lo tanto, dicha identificación produce rechazo. Lozano Mijares (2007) subraya las diferencias de este sujeto posmoderno en contraposición al moderno, haciendo más visible la razón del rechazo:

Ya he mencionado en otras ocasiones que el sujeto posmoderno está marcado por los rasgos de una nueva sensibilidad: tras la muerte del yo burgués moderno, señalado por la angustia, la alienación, la neurosis, la soledad y la rebelión individual, nace el yo posmoderno con su dosis de esquizofrenia, fragmentación y autodestrucción. (...) El antiguo sujeto de la modernidad, alienado y sumido en la angustia, el terror y, en fin, el ser-para-la-muerte, ha sido sustituido por el sujeto posmoderno descentrado, inmerso en el desorden y en una existencia dispersa, un sujeto cuya vivencia de la realidad se resume en la fragmentación esquizofrénica, es un sujeto débil, propio de una sociedad débil que está viviendo, en palabras de Lyotard, la desconfianza hacia las metanarraciones sobre las que se asentaba firmemente como colectividad: la nación con sus raíces históricas y fundacionales, la familia como núcleo iniciático de socialización. El ideal universal de la modernidad ha sido sustituido por las voces múltiples de la posmodernidad; ya no hay esperanzas de atenerse a una sola forma de ser o a un cosmos unificado. (...) El yo se ha liberado, ha obtenido la capacidad de disponer de múltiples opciones, pero el precio que debe pagar es la duda, la fragmentación, la inseguridad, el desarraigo (Lozano Mijares, 2007: 268-269).

Para conseguir un análisis exhaustivo de este tipo de personaje, comenzaremos con la aplicación de un artículo del profesor Álamo Felices, «La caracterización del personaje

---

<sup>15</sup> Existe una relación no contingente entre personaje ficticio y persona: el personaje representa ficticiamente a una persona, de manera que la actividad proyectiva que nos hace tratar al primero como a una persona se convierte así en parte sustancial del proceso de creación y de recepción de los relatos; no en vano el texto de ficción imita al texto factual. Ahora bien, en este último, los nombres de persona (y por lo tanto los personajes con sus atributos y acciones) refieren a personas (con sus atributos y acciones). En consecuencia, es normal que hasta un cierto punto el tratamiento cognitivo de un relato de ficción siga el mismo camino que el de un relato factual (Ducrot y Todorov, 1998: 690).

novelesco: perspectivas narratológicas» (2006)<sup>16</sup>. La novela comienza *in media res*<sup>17</sup>, con la *autocaracterización directa*<sup>18</sup> de Yéremi, que si bien parece ser una *caracterización en bloque*<sup>19</sup>, descubriremos más adelante que es diseminada. Lo primero que encontramos es la descripción de un narrador en primera persona que se dirige a los lectores para contar cuáles son sus ocupaciones y aficiones:

La conjunción de mis tres ocupaciones habituales no creo que sea tan incoherente como a primera vista pudiera parecer: soy policía, soy un poco vidente y algunas noches las empleo en retransmitir un programa pirata de radio.

Aparte de eso, últimamente me dedico a echarle una mano a mi amigo Jup Vergara en su agencia de viajes. Y estudio, en la Universidad a Distancia, Filosofía. (... Bueno, y también colecciono posavasos.) Por lo demás, mi infancia puede resumirse del siguiente modo: una

---

<sup>16</sup> Un estudio teórico y de aplicación, relacionado con las principales formas y procedimientos que conforman a este proceso caracterizador del personaje de la narración de acuerdo con el siguiente esquema operativo:

Formas de caracterización:

- directa
- emblemática/ onomástica
- autocaracterización/ heterocaracterización
- en bloque/ diseminada
- indirecta
- exposición directa/ diferida (Álamo Felices, 2006: 190).

<sup>17</sup> Expresión latina para designar las posibles alteraciones temporales y causales del *ordo artificialis* con respecto al *ordo naturalis*. Frente al comienzo literario por el principio o fin de los acontecimientos, el inicio *in media res* supone comenzar el discurso narrativo en un determinado punto intermedio de la historia, generándose consecuentemente luego una retrospección analéptica explicativa. Genette considera a esta antigua técnica –que genera un importante efecto suspensivo– como uno de los *topoi* formalizados del género épico, y, efectivamente, puede apreciarse su uso ya en la *Iliada* homérica o en *La Araucana* (1569-89) de Ercilla, pero también, como indica Menéndez Pidal, en gran parte de los romances viejos (Valles y Álamo, 2002: 413).

<sup>18</sup> La caracterización axiológica del personaje sigue dos vías posibles: directa o indirecta. Es directa, cuando el narrador nos dice que X es valiente, generoso, etc., cuando es otro personaje el que lo hace, o incluso cuando es el héroe mismo el que describe (Ducrot y Todorov, 1998: 693).

<sup>19</sup> Caracterización en bloque/diseminada. La *caracterización en bloque* sería una variedad de la caracterización directa consistente en presentar en conjunto todos los rasgos de un actor concreto, en describir completamente –o casi– el aspecto físico y psicológico de un personaje, realizada en una de sus primeras apariciones; sería el caso opuesto a la *caracterización diseminada*, efectuada en distintos fragmentos discursivos, a lo largo del texto (Valles y Álamo, 2002: 252).

vez gané en el colegio un segundo premio por una redacción sobre el terror –uno de mis temas abstractos favoritos– y al siguiente curso ni siquiera quedé finalista con una redacción sobre la muerte.

En cuanto a mis ideales de adolescencia, lamento comunicarles que se cifraban –no me pregunten ahora por qué– en llegar a convertirme en propietario de una piscina pública, pues parece comprobado que no existe cosa más enigmática que los ideales adolescentes. Pero, entre cosa y cosa, la realidad me cayó desde lo alto como una guillotina, por decirlo de algún modo, y mi cabeza decapitada rodó sin parar por los laberintos de la insensata fortuna, y aquí me tienen: pasma, vidente a ratos y locutor clandestino, aparte de estudiante a distancia del pensamiento de gente mucho más lúcida y preparada que la mayoría de ustedes y que yo (Benítez Reyes, 2002: 13).

Aún no conocemos su nombre, pero sabemos hasta sus sueños de infancia. Debemos esperar seis páginas más para saberlo:

Y entonces, como sacada de la chistera de un mago peligroso, llegó la melancolía superior y mi reserva de bienestar metafísico pasó de golpe a la historia secreta de los movimientos espirituales pioneros del siglo XXI, porque se me vino encima todo mi pasado y me di cuenta de que mi futuro estaba contenido en él, en ese pasado confuso y fósil, y aquello fue como si un pulo de dos toneladas se me hubiera sentado en la cabeza. Entonces exclamé: «Hostias, Yéremi, esto es... ¡el Tiempo!», y me pasé la noche entera sin dormir (*ibid.* p.19).

Y otras seis más para conocer su edad, aunque quizá sea ese el dato más superfluo dentro del monólogo existencial que le supone el comentario de ésta:

Dentro de unas horas cumpliré cuarenta años, y me represento esa circunstancia como la acción de verter cuarenta gotas de veneno en un vaso de agua turbia, y estoy nervioso, necesitado de vorágine, aunque no tengo intención de ir a ningún sitio, entre otras razones porque hoy es miércoles y, aunque el cuerpo me pida un poco de toxicidad y aunque el espíritu me reclame disipaciones urgentes, seguirá siendo miércoles incluso cuando el jueves se levante a la hora del vampiro, y, además de eso, porque me noto extraviado en una especie de pirámide metafísica y brumosa (si me permiten ustedes la expresión), procurando interpretar los jeroglíficos que se me forman en el pensamiento, recorriendo las galerías equívocas de la memoria con una lámpara cuyo humo me ciega (*ibid.* p.25).

El último dato que nos aportará sobre su apariencia externa, o mejor dicho, el último dato objetivo que obtendremos del personaje será su dirección, lo demás formará parte de su vivencia más íntima y personal:

Voy a comenzar ya mi programa número 57, pero creo que antes debería referirles una anécdota que ofrece una idea global bastante exacta de mi antiguo ambiente familiar. Bien... Un día, al volver del trabajo, oí risas y voces provenientes de mi celda privada: dos metros cuadrados en un recinto que alguna vez fue lavadero y en el que instalé mis cosas cuando Yeri y los niños acabaron convirtiéndome en un vagabundo en mi propia casa. Pues bien, sentados frente a la emisora, los niños a micrófono abierto, gritaban algo similar a lo siguiente: «Esta es una radio pirata de un poli drogadicto que se llama Jeremías Alvarado. Esta es una radio pirata y pornográfica. Detengan a Jeremías Alvarado. Vive en la calle Poeta Miguel Hernández 17, 8º C, en el polígono Ucha. Esta es una emisora pirata. Pedimos a la policía que registre la casa de Jeremías Alvarado, que es un poli de mierda», y así sucesivamente, turnándose entre ellos para delatarme, y a veces haciendo dúo (*ibid.* p.55).

Tanto en su propia caracterización, como en el retrato de los demás personajes, encontramos caracterizaciones emblemáticas, interesadas, muy subjetivas, fruto ineludible del narrador autodiegético e intradiegético:

Mutis se llama Alejandro Jiménez y es profesor de latín en un instituto. Le llamamos Mutis porque habla muy poco, incluso cuando va de speed, que es lo que él suele tomar. Sospecho que habla poco porque es un pesimista, y a los pesimistas les cuesta mucho trabajo creer incluso en lo que ellos mismos afirman con total contundencia (*ibid.* p.85).

En circunstancias normales, Jup Vergara suele ir puesto de coca o de éxtasis, indistintamente, o de ambas cosas a la vez; Mutis, el silencioso latinista, acostumbra a ir de speed; Blasco, el poeta maldito, bebe mucho alcohol –tal vez demasiado– pero le gusta bastante el tripi, porque le lleva –según dice– a las regiones psicodélicas de la poiesis (o similar), y se come uno cada vez que puede –si no puede, come éxtasis, speed o lo que haya disponible, o fuma porros–; yo fumo porros. Aunque con frecuencia tengo que recurrir a otras sustancias, lógicamente.) (Porque todo es cuestión de idoneidad y de contexto.) (Y el hachís es fatal para el trasnoche.)

Como se ve, cada uno de nosotros tiene una personalidad psicotrópica distinta y muy definida, una llave privada para abrir la habitación de los hechizos. (Bueno, salvo Blasco que es bastante ecléctico.) (Aunque eclécticos, en realidad, lo somos todos: la mayoría de las veces nos resignamos a meternos lo que haya en ese instante, sin fundamentalismos, porque la drogadicción, como ustedes saben, siempre tiene algo de recurso de emergencia.) (*ibid.* p.111).

En cuanto a la denominación, que como indica Álamo Felices, debe tratarse dentro del proceso de caracterización del personaje, creo que con Yeremi encontramos el recurso habitual para crear ilusión de realidad o cercanía, haciéndonos conocer el nombre completo

del personaje (Jeremías Alvarado) y el apodo, o mejor dicho apelativo, con que lo llama su círculo de confianza. El mismo proceso empleará para denominar al resto de personajes, o por lo menos a los de mayor presencia, y masculinos, sabemos que su novia se llamaba Yeri, pero no su nombre y apellidos, y en cambio el de sus amigos sí.

La caracterización del personaje comienza incluso antes de abrir el libro, solamente con el título ya nos hacemos una idea del tipo de personajes que vamos a encontrar, «monstruos»:

Eva Báez era blanquecina y redonda, con su pelo tan negro y tan rizado, con sus ropas anchas, muy nerviosa y pequeña, y estaba convencida de que lo importante de las personas no es lo de fuera, sino lo de dentro. (Lo de fuera... Lo de dentro... Dos categorías de entidad diáfana... al menos en principio, porque estas categorías tienden luego a fundirse, a confundirse: cada monstruo constituye un todo, a fin de cuentas, creo yo.) (Porque casi siempre existe algún tipo de relación entre la nariz que tienes y el espíritu que tienes, y así sucesivamente.) (Creo yo.) (*ibid.* p.138)

Para proseguir con el análisis, el otro gran pilar es la concepción de *El pensamiento de los monstruos* (2002), en cuanto a *metanovela*, y la consciencia de Yéremi en su ejercicio como narrador de esta categoría.

La noción de metanovela alude a la condición narrativa de la autorreferencialidad, de la mirada del relato sobre sí mismo, de la inserción en el texto narrativo de las propias preocupaciones por el estatuto de la narrativa, el acto de la escritura, los límites de la ficción y la referencialidad; alude, en suma, a lo que podría resumirse como «metatextualidad interna». Se trata pues, en general, de toda narrativa que se interroga o versa sobre la naturaleza de la escritura, ontología o escritura de la narrativa y, en particular, la narrativa que habla sobre sí misma, el discurso que aborda su propio acto de enunciación.

Como concluye Dotras (1994) después de analizar cinco novelas metaficcionales españolas (el *Quijote* de Cervantes, *El amigo Manso* de Galdós, *Niebla* de Unamuno, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* de Torrente) la metaficción surge con el comienzo de la autoconciencia del acto de la escritura con la novela moderna y se caracteriza por la presencia de la doble preocupación sobre el proceso de creación narrativa y sobre las relaciones entre realidad y ficción o mundo y arte. Habría que añadir además otros rasgos como la vindicación de la libertad imaginativa y creadora, la recuperación del placer por narrar en sí mismo, la incentivación del papel lectorial como cooperante interpretativo. No obstante, existen también diferencias entre la narrativa metaficcional moderna y contemporánea, o moderna y postmoderna: según Waugh (1984), la autoconciencia textual en la primera frente a la problemática de la ficcionalidad y la

escritura en la segunda; según Dotras, la cuestión del autor y la obra como producto en la primera, la del proceso creativo y la reacción lectorial en la segunda (Valles y Álamo, 2002: 435-436).

Realiza en repetidas ocasiones, el juego de acabar un párrafo con un descubrimiento y comenzar el siguiente con una interrogación de asombro o curiosidad ante dicho descubrimiento:

Como consecuencia de ese vínculo, el desazonante Quinqui comenzó a frecuentar el Pabellón Helado, y allí me lo encontraba a menudo («Préstame dos billetes»), porque, aunque me cueste reconocerlo, me hice asiduo de aquella gruta de las ideas. «¿Por qué?» Pues muy fácil: por culpa de El Que Fue Y Ya No Es.

«¿El Que Fue Y Ya No Es?» Exacto (Benítez Reyes, 2002: 223).

Cuando terminó la charla, los habituales y los intrusos nos fuimos a tomar algo por ahí. El Que Fue seguía con el motor encendido y no paraba de regalarnos teorías sobre materias dispares, hasta que decidió revelarnos su proyecto magno y secreto: la Isla de Metal.

«¿La Isla de Metal?» Sí. El asunto es fácil de explicar y fácil de entender. Veamos... (*ibid.* p.262).

Gasta bromas sobre la veracidad de una referencia bibliográfica:

Bien. A lo que iba: l noche puertorriqueña no tiene nada de especial, si dejamos aparte dos peculiaridades: las pistolas de los muchachos y los culos de las muchachas. De la primera peculiaridad ya he dado cuenta, pero de la segunda no, de modo que apliquemos a esa segunda peculiaridad un poco de hermenéutica entendida más o menos al modo de Schleiermacher, si no tienen ustedes inconveniente. («¿Schleiermacher?») (Sí, 1768-1834) (*ibid.* pp.195-196).

O hace alusión a la velocidad del relato:

Voy a contar el resto del proceso, en fin, en versión abreviada, para ahorrarles de ese modo las lentas y profusas descripciones de las espirales psicológicas en que me vi envuelto durante aquellos meses: una especie de guerra civil entre mis quimeras y la realidad, con cientos de cadáveres amontonados y pudriéndose al sol” (*ibid.* p.82).

«Bien, ya he hablado de Yeri y de otros asuntos un poco más abstractos. Creo que era mi obligación. Pero ahora toca que hable de mí, de Jup Vergara y de los otros amigos. De la

vida misma, en fin, como quien dice...De manera que adelante. (Sin más demora)» (*ibid.* p.107).

Llega incluso a recriminarse un giro con el que se alejaba de la historia principal:

Al final, según Empédocles, sólo sobrevivieron determinadas formas, hasta llegar a la zoología actual, que también se las trae: basta con observar a las jirafas, por ejemplo. (O al Molécula)

«¿A qué viene esto ahora?» Bien, veamos (*ibid.* p.236).

Yéremi hace verdaderas declaraciones de intenciones a sus lectores, pide permiso para aclararse la voz (como si la tuviera en la acepción sonora del término) o se excusa por el estilo:

Mi intención es la de contarles muchas cosas (pronto les hablaré por extenso de mi amigo Jup Vergara, que ha sido una persona muy importante para mí, y también de mis otros amigos principales, de nuestro viaje a Puerto Rico y de la inauguración del Pabellón Helado, entre otros pasatiempos), pero antes quiero aclararme la voz mediante un carraspeo preparatorio, ¿de acuerdo? (¿De verdad que no les importa?)

Bien. Reconozco que mi pensamiento es algo de muy poco valor (*ibid.* p.41).

(Porque la meta del filósofo, su triunfo, consiste en contaminar el pensamiento de la gente, en introducirse allí con las mismas intenciones que un gusano cibernético.) (El filósofo de éxito es un hipnotizador que te ordena pensar en la muerte y en la nauseabunda gnoseología, en las falsas disyuntivas y en la ontología de la existencia, en el ser y en la razón pura, en el terror y en el superhombre, en el alma y en las preposiciones de los silogismos.) (Ese es el filósofo triunfante.) (Y disculpen la epidemia de paréntesis.) (Porque pensar supone construir un dique de contención en el cauce del magma del instinto, del sentimiento, del discurrir inconexo e informe de la bestia) (*ibid.* p.71).

Otra cuestión: si los científicos no se han equivocado al contarlas una por una, el cuerpo humano tiene un promedio de cien billones (100.000.000.000.000) de células. (Una cifra excelente, desde luego.) Bien. Si los científicos no son unos embusteros ni unos charlatanes aficionados al melodramatismo, toda célula dispone de capacidad para suicidarse. (Como suena.) Una embolia, por ejemplo, no es más que un suicidio celular masivo: las primeras células muertas emiten señales químicas que inducen al suicidio a las células colindantes. (Igual que ocurre en las sectas apocalípticas, poco más o menos.) ¿Y por qué cuento esto ahora? Muy fácil: porque en el amor ocurre en esencia lo mismo. El sentimiento amoroso es un conjunto de células abstractas. Si un mal día se suicida alguna de sus células (qué sé yo:

deja de gustarte la sonrisa de tu novia, por ejemplo), la célula vecina se dice algo así como: «Si esa camarada se ha suicidado, ¿por qué no voy a suicidarme yo también?». Y la célula en cuestión se suicida, como es lógico (*ibid.* p.72).

El relato es una extraña combinación entre el monólogo interior y los apartes al narratario, que resultan en una serie de divagaciones perspicaces que conforman una trama endeble. Pero no es el hilo argumental lo que mantiene el interés del relato, sino la exhibición de ingenio de la mano de Benítez Reyes, que incluso reserva una sorpresa para el final. Toda esa serie de anécdotas de Yéremi y de sus amigos drogadictos, las distintas situaciones inverosímiles del mundo de la noche, el viaje a Puerto Rico y las cenas en su restaurante chino favorito, resultan en un enrevesado caso de novela policiaca.

Toda esta introspección que realiza el narrador, nos acercará a conocerlo desde lo más íntimo de sus pensamientos filosóficos a lo más árido de su conciencia, pero este conocimiento no será total en el sentido tradicional de personaje redondo:

Con la muerte del héroe que la narrativa actual sanciona cada día, con el relieve del individuo urbano, aislado, sometido a un proceso de introspección, se contrapone al gran héroe la criatura contingente, que no precisa otra justificación que su endeble y muchas veces acomodaticia –también hay que decirlo– práctica socio-vital (Pozuelo Yvancos, 2005: 21).

Como señala Pozuelo Yvancos, vamos a conocer al personaje en su práctica socio-vital, pero Yéremi no deja de ser un personaje posmoderno, reviviremos página tras página su adicción a las drogas, asistiremos a sus programas radiofónicos clandestinos o le acompañaremos bar tras bar en su constante búsqueda de sexo, pero por otra parte, existe un gran vacío: no sabemos nada de su aspecto físico, lo único que conocemos de su pasado son los ideales de adolescencia que relataba en el segundo párrafo del libro y de su futuro: nada, nada a lo que aspirar o que anhelar, en eso consiste la quiebra del individuo.

Mi cumpleaños ocurrió hace ya unas horas. Lo he celebrado contándoles a ustedes estas historias peregrinas. «¿Y por qué nos has hecho perder el tiempo con tus historias peregrinas?», me preguntarán, y con razón, porque comprendo que el relato de cualquier vida es un misterio, sí, aunque no para quienes lo escuchan, sino para quien lo cuenta. (Pero, en fin, no sé, digamos que tenía ganas de hablar.)

No obstante, todo se acaba, y este relato mío, que en un principio iba a ser una carta de súplica a unos reyes fantasmagóricos, ha derivado en una carta de protesta dirigida al tiempo. Porque me temo que, a partir de ahora, mi vida será un etcétera, un futuro representado por tres puntos suspensivos. Sé que algún día, más pronto que tarde, no tendré ya ganas de quemar la noche en Oxis, en pare porque me sentiré allí como un



contrabandista y en parte porque me encontraré reblandecido el espíritu épico, por así decirlo, y las resacas serán enfermedades mentales demasiado serias; sé que algún día dejaré de ir al Garden, porque el sexo dejará de ser un incendio rápido en el alma; sé que llegará el momento en que el alcohol será para mí puro veneno, en que el hachís me provocará una taquicardia alarmante, en que el éxtasis me hará únicamente llorar. Y sé que las muchachas me resultarán inaccesibles del todo (aunque un poco indiferentes también), que sentiré rencor hacia los jóvenes, que maldeciré el tiempo que perdí, que consideraré una fortuna dilapidada incluso los días anodinos del pasado. (Pero, en fin, supongo que todo esto está previsto en el guión, porque la vida tiene esencia de melodrama.)

Antes, hace no mucho, entendía mi existencia como una acumulación caótica de episodios sueltos, como una suma azarosa de experiencias dispares, pero, de repente, todo cobró un sentido global, una armonía pavorosa, una coherencia inesperada, y me dije: «Yéremi, el destino era esto: no un camino predeterminado, sino una improvisación chapucera» (Benítez Reyes, 2002: 290-291).

## 5. CATÁLOGO DE OBRAS POSMODERNAS

Los sujetos abyectos:

*Ventajas de viajar en tren* (2000) de Antonio Orejudo, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) de Lucía Etxebarria, *El mapa de las aguas* (1998) de García Galiano, *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) y *Diario de un hombre humillado* (1987) de Félix de Azúa, *La escala de los mapas* (1993) de Belén Gopegui y *Últimas noticias del paraíso* (2000) de Clara Sánchez.

Intertextualidad:

*El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco y *Te trataré como a una reina* (1983) de Rosa Montero.

Metaficción historiográfica:

*Fabulosas narraciones por historias* (1996) de Antonio Orejudo, *Lo que sé de los vampiros* (2008) de Francisco Casavella, *La parábola de Carmen la Reina* (1999) de Manuel Talens y *La música del mundo* (1995) de Andrés Ibáñez.

## CONCLUSIÓN

Con lo que hemos ido desarrollando a lo largo del estudio, podemos afirmar que la Posmodernidad, como corriente estética de finales del siglo XX y principios del XXI, se muestra en una serie de textos en los que deja claro su alejamiento de la Modernidad. Las características básicas de la Posmodernidad van a ser la fungibilidad, la heteroglosia, la preponderancia de la privacidad, la desconfianza hacia la «literariedad» y la autoficción. Obra de esto, la novela española posmoderna, contempla rasgos como la desilusión en la idea de progreso y la aparición de individuos aislados. La temática de estas novelas se desarrolla en ambientes urbanos desoladores, con drogas, violencia, paro, desestructuración de las familias, etc. El autor se erige como creador todopoderoso que domina la trama y aparece en distintos planos para quedar finalmente oculto por su presencia tan explícita que le hace ocultarse en la metaficción. La consistencia del pacto narrativo cobra un nuevo significado, reforzándose ahora por medio de los dos polos, tanto por el narrador como por el lector.

Fruto de esto, nace un tipo de personaje cuya importancia sobresale ante otros elementos compositivos del relato, que si bien no han desaparecido, se ven eclipsados u obedecen las exigencias de este personaje narrador de su propia historia, el sujeto esquizofrénico.

En *El pensamiento de los monstruos* (2002) de Felipe Benítez Reyes, descubrimos todos estos resortes de la episteme posmoderna. Yéremi Vargas, podría ser el emblema de este tipo de personaje que hemos expuesto ya que responde a cada una de las circunstancias que delimitan la marca de Posmodernidad.

## Bibliografía

- ÁGUILA SOTO, C. (2007), *Sobre el ocio y la posmodernidad, un análisis sociocrítico*, Sevilla, Wanceulen.
- ÁLAMO FELICES, F. (2003), «Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento)», en *Tropelías (Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada)*, nº 12-14, 2001-03: 5-12.
- (2006), «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», *Revista Signa* 15.
- (2009), *Principios teóricos y metodológicos de teoría de la narrativa*, Almería, Universidad de Almería.

- (2009), «Literatura y mercado: El best-seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica», *Espéculo. Revista de estudios literarios* 42.
- (2010), «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», *Revista Signa* 19: 161-180.
- ALONSO, S., (2003), *La novela española en el fin de siglo*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.
- AMENDOLA, G., (1997), *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid, Celeste Ediciones.
- AUGÉ, M., (2001), *Ficciones de fin de siglo*, Barcelona, Gedisa.
- AZÚA, F., (1986), *Historia de un idiota contada por él mismo*, Barcelona, Anagrama.
- (1987), *Diario de un hombre humillado*, Barcelona, Anagrama.
- BAJTIN, M. (1991), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BASANTA, A., (1990), *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya.
- BAUDRILLARD, J., (2002), *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Z. (1997), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- BENÍTEZ REYES, F. (2002), *El pensamiento de los monstruos*, Barcelona, Tusquets.
- BERCIANO VILLALIBRE, M., (1998), Debate en torno a la posmodernidad, Madrid, Síntesis.
- BÉRTOLO, C. (1989), «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, nº XXX, pp. 29-60.
- BRÜNER, J., (2002), *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- CALINESCU, M. (2003), *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Alianza.
- CASAVELLA, F., (2008), *Lo que sé de los vampiros*, Barcelona, Destino.
- CASTANY PRADO, B. (2007), *Literatura posnacional*, Murcia, Edit.um.
- DÍEZ BORQUE, J. M., (1972), *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak Ediciones.
- DUCROT, O. y TODOROV, T. (1998), *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Pozuelo de Alarcón, Arrecife Producciones.
- EAGLETON, T. (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*, Barcelona, Paidós.
- ECO, U., (1982), *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen.
- (1983), *Apostillas a El nombre de la rosa*, Séptima edición 2000, Barcelona, Lumen.
- EFLAND, A. D., FREEDMAN, K. y STUHR, P., (2003), *La educación en el arte posmoderno*, traducción de Lucas Vermal, Barcelona, Paidós Ibérica.
- ETXEARRÍA L., (1998), *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, Destino.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA GALIANO, A., (1998) *El mapa de las aguas*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- GENETTE, G. (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

- GONZÁLEZ REQUENA, J., (1998), *El Discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra.
- GOPEGUI, B., (1993), *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama.
- HARRISON, S. (2001), *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. Cambridge; New York: Cambridge University Pres.
- HARVEY, D., (1998), *La Condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HOLLOWAY, V. R., (1999), *El Posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- IBÁÑEZ, A., (1995) *La música del mundo*, Barcelona, Seix-Barral.
- ISER, W. (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- JAMESON, F. (1985), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- LOZANO MIJARES, M. P. (2007), *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- (2006), «Andrés Ibáñez o La novela española posmoderna» en *Revista de Literatura*, enero-junio, vol. LXVIII, nº 135, pp. 221-246.
- LYOTARD, J. F., (1986), *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa.
- MARTÍN PRADA, J., (2001), *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid, Fundamentos.
- MARTÍNEZ, J. T. (coord.) (1986), *La polémica de la posmodernidad*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- MOLINER, M. (2007), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- MONTERO, R., (1983), *Te trataré como a una reina*, Barcelona, Seix-Barral.
- NAVAJAS, G., (1987), *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions de Mall.
- NAVARRO, S. J. (2002), *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valencia, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- OREJUDO UTRILLA, A., (1996), *Fabulosas narraciones por historias*, Madrid, Lengua de trapo.
- (2000), *Ventajas de viajar en tren*, Madrid, Alfaguara.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1988), *Meditaciones sobre la literatura y el arte: (la manera española de ver las cosas)*. Edición, introducción y notas de Inman Fox, E., Madrid, Castalia.
- POTÓN, G. Y VALLS, F. (coords.), «El alfabeto de los géneros», *Revista Quimera* nº 263-264, noviembre 2005.
- POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup>. (2004), *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península.
- (2005), «Narrativa y Posmodernidad», *Cuadernos de Mangana* 30, Centro de Profesores y Recursos de Cuenca, 39 pp.
- PROPP, V. I. (1992), *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos/ Vladimir Propp. El estudio estructural y tipológico del cuento / E. Mélétski*. Madrid, Fundamentos.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2001), *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe.
- REIS, C. y LOPES, C. (1996), *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, J. L. (2006), *Crítica de la razón posmoderna*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ, C., (2000) *Últimas noticias del paraíso*, Madrid, Alfaguara.
- SPANG, K. (2000), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- TALENS, M., (1999), *La parábola de Carmen la Reina*, Barcelona, Tusquets.
- URIOSTE AZCORRA, C. (2009), *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*, Madrid, Espiral Hispano Americana.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (2002) (dir.), *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulía.
- (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana.
- ZAVALA, I. M. (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe.