

Tras los pasos de un cuestionamiento a la universidad:
Disturbio, de Miguel Ángel Manrique, como novela posmoderna

Carlos Argüello

A Thesis
in
The Department
of
Classics, Modern Languages and Linguistics

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Hispanic Studies) at
Concordia University
Montreal, Quebec, Canada

April 2018

© Carlos Argüello, 2018

CONCORDIA UNIVERSITY

School of Graduate Studies

This is to certify that the thesis prepared

By: Carlos Argüello

Entitled: Tras los pasos de una burla a la universidad: *Disturbio* como novela
posmoderna

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts (Hispanic Studies)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to
originality and quality.

Signed by the final Examining Committee:

_____Chair

Pablo Gilabert

_____Examiner

Ana Belén Martín-Sevillano

_____Examiner

Goretti Ramírez

_____Supervisor

Roberto Viereck Salinas

Approved by _____

Mark Hale, Graduate Program Director

April 21st 2018

André Roy, Dean of Faculty

ABSTRACT

Tras los pasos de un cuestionamiento a la universidad:
Disturbio de Miguel Ángel Manrique como novela posmoderna

Carlos Argüello

The objective of this study is to demonstrate that *Disturbio* by Miguel Ángel Manrique is a postmodern novel. In order to fulfill this purpose we have opted for the vision of postmodernity as a way of problematizing values and ideological interests of modern projects, the parody being a representative strategy of postmodern poetics. I will prove that the novel calls into question the separation between the high, popular and mass culture promoted by the modern emancipating project through the incorporation of the university institution as a thematic nucleus and the textual strategies of which are parody, satire, and irony, the three being closely related. *Disturbio* can be understood as a parodic satire which uses irony as a trope in order to question the university institution. In the novel, the university is configured as a center of control that legitimizes and promotes the separations between the high, popular and mass culture, maintaining, in this way, a dominant power structure that rests on the values of the liberal humanism. This is in spite of the fact that the members of this institution and the social space that surrounds it are characterized by a highly hybrid context.

COMPREHENSIVE SUMMARY

The Colombian novel *Disturbio* (2012) by Miguel Ángel Manrique narrates the tensions between students and professors and the tensions among students themselves because of the devotion to the high culture that is imposed on the university with the consequent detriment towards the popular and mass culture. This study aims to demonstrate that this novel is postmodern because it questions the values and ideological interests of modern projects. One of the modern projects is the emancipating project, of which is mainly discussed in the novel. This consists, essentially, of the separation between the high, popular and mass culture in a context of the secularization of cultural fields.

Faced with various theories about postmodernity, which debate whether the concept should be associated with an exact historical instance and whether it is convenient to use it to describe cultural phenomena in a continent such as Latin America (Rodríguez 1-3), in this research, I opt for theories which assume the postmodernity as a way of problematizing and not as a phase that replaces modernity, resulting in a useful concept for the analysis of cultural products in the continent in question. As it is a concept related to modernity, opting for a vision of postmodernity leads to the definition of the former.

One of the theories I used is the one presented by Nestor García Canclini in his book *Culturas híbridadas*, which I will analyze in subchapter 2.1. From a sociocultural perspective, the Argentine theorist addresses the concepts of postmodernity and modernity and articulates them in relation to the Latin American context. Modernity is conceived by him as a historical period and, in general terms, it is defined by means of four projects: the expansive project, the renovating project, the democratizing project and the emancipating project. According to García Canclini, these projects are recognized in Latin America but within their own scheme; the uneven way in which these projects have been developed and the roots of tradition in the continent are aspects that are not known in European and North American contexts. As a result of this scenario, García Canclini will identify a hybrid modernity in Latin America. Hybridization means the “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). Nevertheless, this combination or mix found in the continent, which has the matrix as the colonial period, is not only expressed in ethnic or religious term but also “entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos” (20). On the other hand, the concept of postmodernity is conceived as a way of problematizing modernity. Postmodernity is an anti-essentialist perspective that demonstrates the complex

relationship between modernity and tradition in the hybrid cultural environment of Latin America (García Canclini 23).

Although the theory of the Argentine author defines and articulates these two concepts in a theoretical approach, his analysis is insufficient since he does not overly explore the terms. García Canclini's theory does not determine with accuracy how an institution such as the university is related to the Latin American modernity, in a way of representing a modern institution. Further, his proposal does not explore the formal dimension of the texts, which makes it insufficient to determine with precision the postmodern affiliation of the novel.

Regarding the first fact, I will rely on the article “Decolonizar la Universidad” of the Colombian philosopher Santiago Castro-Gómez. In this study, which I will explore in subchapter 2.2, Castro-Gómez analyzes the modern structure of the university from the epistemological point of view without losing sight of the Latin American context. As Castro-Gómez claims, the universities in Latin America reproduce the modern epistemic model, which converts them into modern institution. This model is based on a scientific-technical vision of reality. Its reproduction in the university is made up of two elements, taken from the work of Jean-François Lyotard written in 1979. The first element is the arboreal structure of knowledge and the academic institution. This is related to the divisive and rationalist thought which provides a base to academic disciplines and faculties. The second element is the postulation of the university as the control center of the production of knowledge. In this part, Castro-Gómez is indebted to the approaches of Michel Foucault on knowledge, truth, and power. The university institution in his study is perceived as a legitimate domain of knowledge as well as the controller of the same (Castro-Gómez 81).

The vision of the modernity that is reflected in the university as an institution is articulated with the conception of the modern projects of García Canclini, especially with the emancipating project, of which *Disturbio* renders problematic. Castro-Gómez's vision based on the principle of division of the method of analytical rationality is the principle that governs the definition offered by the Argentine theorist of the emancipating project. But the work of Castro-Gómez also enriches the scheme of Latin American modernity by complementing the theory of García Canclini in aspects such as the power, which the Argentine theorist does not analyze; modernity, or in other words, modern projects, were constituted from a Eurocentric position and that position was imposed on the European colonies in the American continent. The university as an institution was a key player in the legitimization and promotion of this Eurocentric position.

In addition to García Canclini's scheme, I have used another theory related to postmodernity. It is taken from the texts *A Poetics of Postmodernism* and *The Politics of Postmodernism* written by Linda

Hutcheon. I will explore them in subchapter 2.3.1. Her theory about postmodernism deals with the formal and political aspect of narrative texts. It is also articulated with García Canclini's theory; the author does not perceive the phenomenon of postmodernity as a historical period but as a problematizing force. For Hutcheon, postmodernism establishes an issue, coming from within. It is a contradictory phenomenon “that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (*Poetics* 3). Due to that reason, it cannot be a portrait of a new order or proposal.

The way of problematizing in postmodernism is determined by the act of revealing and questioning the values and ideological interests of the representations. According to Hutcheon, the “real” in postmodernist works is always conceived mediated by representations, and it cannot be conceived outside the discursive. Any representation belongs to a system that encompasses previous representations, discursively linked. This system is what Hutcheon calls ideology, relying on the conception of Louis Althusser. In this way, the target which a postmodernist work attacks is fundamentally exposed as an ideology constituted by representations. The postmodern work disarms, therefore, the pretense of unquestionable truth and the totalizing impulse that an ideology can personify. In this sense, we find a political dimension in postmodern works, although these do not stand out for proposing a new order nor completely escape from what they criticize. There is a political dimension in the act of declaring the ideology of representations.

As postmodernism points out that each representation is linked to those of the past, postmodern texts are characterized by an intense self-awareness. The latter refers to the revelation of the textual mechanisms used in the composition of a text. And the self-reflexive technique preferred by postmodernism is the parody (*Poetics* 35). The parody maintains a relationship between the past and the present because it is an openly intertextual form. Likewise, the parodic criticism operates from within, since the parody is based on carrying out a repetition in texts, albeit different. These reasons explain why Hutcheon thinks parody fits perfectly with postmodernism. But the parody is closely related to other strategies, such as satire and irony, which often operate together. Based on one article by Hutcheon, “Irony, satire, parody”, I will establish that parody is a genre which belongs to the intertextual form. Meanwhile, satire corresponds to the extratextual due to the target of this genre not being the texts, as in parody. The targets are factors of external or social type such as human vices. Irony is perceived as a trope and, therefore, is located in the intertextual. The coalition of these strategies bring about two types of the parody or satire genre, such as the satirical parody (where the target of the work points more to the texts) or the parodic satire (where the target points more to social factors), the irony being an expressive procedure that can be used in both.

In chapter three, I will analyze the novel in order to prove its postmodern affiliation. First, I will prove that the social space and the social practices configured in *Disturbio* correspond to a modern Latin American society; the coexistence of tradition and social inequality stand out. I will also portray in this part that the university in *Disturbio* is also a modern institution. The university in the novel presents the arboreal structure of knowledge – which it is also visible in the configuration of the faculties – and it is constituted as a control center for the production of knowledge. Being a center of control, the institution, by means of which the professors of the Literature Department, legitimizes and promotes the idea of autonomy of the cultural fields in the social space, establishing, hence, the separation between the high, popular and mass culture. Due to the relations between power and knowledge, this ideal is constituted as true and, therefore, indisputable. The dividing scheme promoted by the university, which is perceived fundamentally in the rejection of the popular and the mass culture in the study of the literary, affects also the social practices of students and urban groups. This is owing to the groups adopting the ideal of separation and dogmatic spirit to feed fundamentalisms.

Afterwards, I will determine that the ideal of separation of the emancipating project, along with the values it comprises, such as artistic autonomy and creative genius, ends up being demystified in the novel. In this way, the novel adopts the mode of postmodern problematizing. The emancipatory humanist discourse that academics and intellectuals raise is merely a social construction that does not communicate a truth per se. *Disturbio* reveals this discourse is Eurocentric as well as incompatible with a hybrid sociocultural context. It is not separate from interests; those who promote and legitimize the modern project seek to preserve the economic and social privileges of the elite. Consequently, the defenders of this discourse exclude the non-white members of social classes with popular tastes and inclinations to mass communications from social and cultural legitimacy.

The interrogation, which is presented from the description of the university as the social space and the social practices of the characters, is also supported by the textual strategies which Hutcheon considers representative from the postmodernism. In subchapters 3.2.1 and 3.2.2, I will bring to light the idea that the problematizing is sustained by the parodic satire type. We will see that *Disturbio* is a parodic satire because it mainly focuses on the values and ideological interests of the emancipating project through a contemptuous criticism of the vice of academics pretending to be what they are not. This snobbish act hides in the defense of the separation between the high, popular and mass culture called into question in an angry and ridiculing way, as characteristic of the satire according to Hutcheon. This questioning is supported, likewise, by the use of an irony that adopts a disdainful tone. In this way, we will notice that the emancipating project is distorted in a

very pejorative way as a farce advocated in order to preserve a dominant power structure, based on Eurocentrism.

On the other hand, parody works as a device that reinforces the satirical attack, since the works that are incorporated are both idealized and rejected by the academic and intellectual characters. I will prove that in the novel, the parody fulfills the same roles of postmodern parody: it also demystifies the ideals of autonomy and originality; it points out that the same novel and humanist discourses are social constructions; it emphasizes that these discourses correspond to an ideology and it exposes the hybridity from the formal.

In conclusion, I will demonstrate that the idea of separation of the modern emancipating project, with its pretense of truth and its totalizing impulse, is transgressed by *Disturbio* from a postmodern mode of problematizing which operates in the novel by means of the thematic nucleus and the characteristic textual strategies of postmodernism.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que compartieron sus conocimientos conmigo para la realización del presente trabajo, en especial al profesor Roberto Viereck Salinas, supervisor de esta investigación, por sus valiosas sugerencias y correcciones.

Especial reconocimiento merece mi amiga Nancy Fillion, por el apoyo incondicional con el que siempre me ha alentado. También me gustaría agradecer la colaboración recibida de la profesora Helen Filippou.

Un agradecimiento muy especial merece mi familia y mis amigos, por toda su ayuda, paciencia y ánimos.

A todos ellos, miles gracias.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| CAPÍTULO 1 | 1 |
| Introducción | 1 |
| CAPÍTULO 2 | 13 |
| Marco teórico | 13 |
| 2.1 La modernidad en América Latina | 13 |
| 2.1.1 Los proyectos de la modernidad | 13 |
| 2.1.3 Diferencia entre modernidad y posmodernidad | 20 |
| 2.2 La institución universitaria moderna | 22 |
| 2.3 El posmodernismo | 28 |
| 2.3.1 Política y estética en el posmodernismo | 28 |
| 2.3.2 Sátira, ironía y parodia | 39 |
| CAPÍTULO 3 | 45 |
| Análisis | 45 |
| 3.1 La institución universitaria en <i>Disturbio</i> | 45 |
| 3.1.1 El modelo epistémico moderno en la institución universitaria | 45 |
| 3.1.2 Los valores e intereses del proyecto emancipador: la herencia eurocéntrica | 49 |
| 3.1.3 La universidad en cuestión: conflictos y contradicciones | 53 |
| 3.2 Sátira, ironía y parodia: <i>Disturbio</i> como sátira paródica | 59 |
| 3.2.1 Sátira e ironía en <i>Disturbio</i> | 59 |
| 3.2.2 La parodia en <i>Disturbio</i> | 65 |
| 3.2.3 La inscripción posmoderna: el papel del núcleo temático y de las estrategias textuales | 72 |
| CAPÍTULO 4 | 74 |
| Conclusiones | 74 |
| NOTAS | 78 |
| OBRAS CITADAS | 91 |

CAPÍTULO 1

Introducción

En 2012 aparece en el mercado editorial de Colombia la novela *Disturbio*, de Miguel Ángel Manrique, la cual narra los conflictos entre estudiantes universitarios y académicos a causa del cuestionamiento que protagoniza el joven Manuel Martínez ante la imposición y estrechez del canon literario establecido por los profesores del programa de literatura, todo lo cual culmina con la organización de un tropel en contra de la institución universitaria. Esta novela, que fue merecedora del Premio Nacional de Novela 2008 del Ministerio de Cultura de Colombia y que hasta la fecha no ha sido objeto de estudio por parte de la academia, fue destacada por parte de los jurados por su “voluntad de innovación temática y técnica” (“Editorial”).

La presente investigación tiene como objetivo demostrar que *Disturbio* es una novela posmoderna porque problematiza los valores e intereses ideológicos de proyectos modernos, primordialmente el proyecto emancipador. Este proyecto consiste en la secularización de campos culturales y en la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo. La problematización que efectúa la novela se realiza a través de la incorporación de la institución universitaria como núcleo temático y de la sátira, la parodia y la ironía como estrategias textuales, por lo que, en este mismo sentido, demostraremos que la novela colombiana es una sátira paródica que emplea la ironía como tropo con el propósito de efectuar una crítica a la institución universitaria. En la novela, la universidad se configura como un centro de control que legitima y promueve las separaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo, manteniendo, de esta manera, una estructura de poder dominante que se apoya en los valores de la tradición humanista liberal, pese a que los integrantes de esta institución y el espacio social que la circunda se desenvuelven en un contexto altamente híbrido.

No son pocas las novelas colombianas, y latinoamericanas en general, que han sido identificadas como posmodernas¹. No obstante, el concepto de la posmodernidad ha sido objeto de debate, especialmente después de que Jean-François Lyotard lo popularizó a finales de la década del setenta, en el siglo pasado, con su libro *La condición posmoderna*, en donde asocia la posmodernidad con la incredulidad hacia los metarrelatos² que marcan a la modernidad (4). Un punto crucial de debate ha sido el aspecto de la periodización histórica. Podemos apreciar dos posturas: la de aquellos que sitúan la posmodernidad como una fase o periodo histórico posterior a la modernidad, como la de Alfonso Berardinelli y Gianni Vattimo, por ejemplo, que ubican el

fenómeno a partir de la segunda mitad del siglo XX; y la de aquellos que niegan que la modernidad haya acabado, como la de Jürguen Habermas, que toma la modernidad como un proyecto inconcluso, o el Lyotard de *Re-Writing Modernity* que afirma que la posmodernidad es más una actitud que está –y siempre estará– inmersa en la modernidad³. Cualesquiera sean las dos posturas es innegable que la posmodernidad no puede ser determinada sin la referencia a la modernidad, lo que conduce a la necesidad de definir la modernidad por parte de los autores.

En Latinoamérica el debate frente a la posmodernidad con respecto a la periodización también se ha desarrollado en los estudios latinoamericanos en autores como Alfonso de Toro o George Yúdice⁴, pero un punto aún más capital de discusión ha sido la legitimidad de su empleo en este continente, debido a que el concepto de la posmodernidad ha sido concebido originalmente en Europa y Norteamérica, no en Latinoamérica, continente que presenta contextos sociales muy diferentes. Similar escenario acontece con respecto al concepto de la modernidad. La modernidad en América Latina suele aceptarse en términos artísticos –la modernidad literaria o los movimientos modernistas, por ejemplo–, pero es puesta en duda para referenciar procesos sociales y políticos, a causa de que estas áreas no parecen guardar afinidades cuando son comparadas con las metrópolis europeas o norteamericanas. Si la modernidad en el continente es debatida, es evidente que la posmodernidad terminará por ser aún más cuestionada.⁵

Un autor que ha abordado la posmodernidad y la modernidad es el argentino Néstor García Canclini. Desde una perspectiva sociocultural ha analizado ambos fenómenos a la luz de los aspectos mencionados, la periodización y la legitimidad de su empleo. Consciente de la discusión sobre el acto de valerse de un concepto vinculado a realidades diferentes a las del continente, García Canclini, en su libro *Culturas híbridas*, aborda el concepto de la modernidad a través de un diálogo con teóricos euroamericanos con la finalidad de establecer una modernidad ajustada a los parámetros socioculturales de Latinoamérica. La modernidad es concebida como un periodo histórico y, en términos generales, es definida a través de una serie de movimientos: el proyecto expansivo, el proyecto renovador, el proyecto democratizador y el proyecto emancipador. Para el teórico argentino, estos proyectos son identificables en América Latina pero manifiestan particularidades que no son reconocibles en contextos europeos. Además de la forma desigual en que se han presentado estos proyectos, una de las principales particularidades es la coexistencia de la tradición, que es, precisamente, el elemento que la modernidad busca excluir o negar. Los procesos sociales, económicos, políticos y culturales en América Latina evidencian mezclas entre

prácticas modernas y prácticas tradicionales. A consecuencia de este escenario, García Canclini va a identificar una modernidad híbrida en este continente, lo que terminará por evidenciar de forma palmaria las contradicciones y crisis de la modernidad. El concepto de la posmodernidad, por otra parte, se articula con el concepto de la modernidad. El autor concibe la posmodernidad como un modo de problematizar la modernidad, no como una etapa posterior. La posmodernidad es una perspectiva antiesencialista que evidencia las relaciones complejas entre modernidad y tradición en el entorno cultural híbrido de Latinoamérica (23).

De esta manera, en este trabajo optamos por las concepciones de modernidad y posmodernidad del teórico argentino de *Culturas híbridas*. La descripción de la modernidad latinoamericana de finales de siglo que elabora García Canclini se corresponde con el espacio social que circunda la universidad de *Disturbio* y con las prácticas sociales de los personajes: la hibridación caracteriza las prácticas descritas en la novela, que tiene como escenario la ciudad de Bogotá, en el periodo histórico de 1990. García Canclini entiende por hibridación “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). Pero la combinación o mezcla, nos advierte García Canclini, no solo se expresa en términos étnicos o religiosos, sino también “entre lo artesanal y lo industrial, lo culto y lo popular, lo escrito y lo visual en los mensajes mediáticos” (20). Como veremos, los personajes de *Disturbio* conforman grupos urbanos que intentan establecer separaciones entre otros grupos e instituciones con el objetivo de preservar sus valores e intereses, pero en realidad sus prácticas evidencian fusiones complejas que exponen sus contradicciones: marxistas que reproducen rituales católicos; góticos que bailan música tropical; estudiantes y académicos que reniegan de la cultura de masas pero son asiduos televidentes y lectores de productos de la industria cultural. La universidad, que es una institución moderna que defiende la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo, es testigo de los procesos de hibridación, puesto que pululan universitarios en el campus que pertenecen a clases sociales distintas y conforman estos grupos urbanos. El espacio social está marcado, por su parte, por la desigualdad social: la novela describe una ciudad compuesta de sectores donde la modernización es visible y sectores donde la miseria y la anarquía prevalecen. *Disturbio*, entonces, no representa instituciones o espacios marcados por un contexto social posmoderno; el espacio social y las prácticas sociales de los ciudadanos están determinados por la hibridez y la desigualdad que García Canclini asocia a las sociedades modernas latinoamericanas. Al no ser localizable una sociedad

posmoderna en la novela, resulta inapropiada una teoría sobre la posmodernidad que asocie ésta a una etapa histórica determinada o a un tipo de sociedad específica. Como *Disturbio* cuestiona los esfuerzos de la institución universitaria por promover los valores e intereses ideológicos del proyecto moderno emancipador en medio de un contexto social híbrido, es pertinente, entonces, asumir la posmodernidad como García Canclini hace: como un modo de problematización de las articulaciones que la modernidad estableció con las tradiciones que esta quiso excluir y superar.

En *Culturas híbridas* se describen los proyectos que constituyen el periodo de la modernidad y se introduce una concepción sobre la posmodernidad, pero poco se indaga sobre las instituciones modernas y sobre una poética posmoderna. Se hace menester apoyar la descripción general de García Canclini de estos dos conceptos con otros estudios para determinar cómo una institución como la universidad puede incorporar estos proyectos y representar, así, una entidad moderna. Como la universidad es el núcleo temático, es fundamental precisar su estructura moderna. Los otros estudios son importantes para notar cómo la posmodernidad puede operar desde el aspecto formal de un producto cultural como lo es una novela.

En el primer caso, la institución universitaria moderna, nos apoyaremos en el trabajo de Santiago Castro-Gómez sobre la universidad. Su trabajo es útil a nuestra investigación porque analiza la estructura moderna de la universidad teniendo presente el contexto latinoamericano, sin diferir con los planteamientos de García Canclini. En “Decolonizar la universidad”, Castro-Gómez identifica la institución universitaria con la modernidad a través de lo epistemológico. El filósofo colombiano examina el modelo epistémico moderno y demuestra cómo la institución académica latinoamericana lo reproduce. Se apoya inicialmente en el análisis sobre la universidad y modernidad que Lyotard hace en *La condición postmoderna*. Este modelo epistémico moderno se basa en una visión científico-técnica de la realidad y su reproducción en la universidad se efectúa a partir de dos elementos: el primero es la estructura arbórea del conocimiento y de la institución académica en sí. Este elemento se relaciona con pensamiento divisorio y racionalista que fundamenta a las disciplinas y facultades académicas, siendo la figura del canon la materialización de dicho pensamiento. El segundo elemento es la postulación de la universidad como el lugar privilegiado de la producción de conocimientos. La institución se percibe como ámbito legítimo del saber y fiscalizador de este (Castro-Gómez 81). En este punto, Castro-Gómez hace notar su deuda con Michel Foucault en cuanto las relaciones entre saber, verdad y poder. Los saberes regulados por la universidad, que se solidifican en racionalidades específicas y portan un estatus

de verdad, convirtiéndose en saberes *científicos* (saber psiquiátrico, saber médico, saber humanista, son unos ejemplos), están ligados a formas de control social y político y producen efectos de poder. La universidad se constituye, entonces, como una institución panóptica.

A pesar de que Castro-Gómez no se apoya en la concepción de la modernidad de García Canclini⁶, el análisis del modelo epistémico moderno que realiza en su ensayo no es ajeno a los proyectos que el teórico argentino describe. Demostraremos que el modelo epistémico se articula con los movimientos señalados por García Canclini, especialmente con el proyecto emancipador: la visión científico-técnica, caracterizada por un ideal de división e imparcialidad, es la base epistémica del proyecto secular y divisorio de los campos del saber.

En *Disturbio*, el modelo epistémico se ejemplifica en la estrechez del canon que los profesores de la disciplina literaria defienden. El canon determina qué obra puede tener valor literario –cuál puede ser clasificada como arte culto y cuál no–; por lo tanto, es un mecanismo de control que se sustenta en la división y jerarquización; útil para establecer los límites de la disciplina literaria. Pero además de la estructura disciplinaria, la misma institución académica, con sus departamentos y facultades incomunicadas entre sí, atestiguan este modelo: los productos populares y masivos deben ser estudiados por otras disciplinas, pues el cruce entre saberes es impensable en el programa de literatura. La universidad legitima y promueve estas separaciones por ser una institución que articula los saberes que instituye con formas de ejercicios de poder. De esta manera, las separaciones son reproducidas en los distintos grupos urbanos y en el espacio social.

El análisis de Castro-Gómez sobre el modelo epistémico moderno que la universidad latinoamericana mantiene, permitirá, por lo tanto, demostrar que la universidad en *Disturbio* es una institución moderna que incorpora y defiende, principalmente, el proyecto emancipador.

En cuanto al segundo aspecto, la poética posmoderna, los estudios de Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism* y *The Politics of Postmodernism*, por su parte, ofrecen una importante herramienta para el estudio del posmodernismo en una obra de ficción. Sus trabajos, como en el caso de Castro-Gómez, se pueden articular con la teoría de García Canclini y permiten, además, una comprensión más pormenorizada del fenómeno en cuestión. Hutcheon examina con detalle el fenómeno posmoderno desde lo sociocultural, pero también desde el aspecto formal. La teórica canadiense, al igual que García Canclini, no concibe el fenómeno como un periodo histórico sino como un modo de problematización. Para Hutcheon el posmodernismo⁷ establece una crítica pero

no instauro un nuevo orden ni pretende ser una nueva propuesta frente a la modernidad. Por esa razón señala en *A Poetics of Postmodernism* que la contradicción es adyacente al fenómeno: “I would like to begin by arguing that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (3). Al efectuar una crítica desde adentro, el posmodernismo problematiza, pero nunca propone. No puede escapar de aquello que cuestiona.

Esta crítica *complaciente* se centra fundamentalmente en el develamiento y cuestionamiento de los valores e intereses ideológicos de las representaciones. Como para Hutcheon el posmodernismo considera lo *real* en términos discursivos, lo real se concibe siempre mediado por representaciones. Pero cualquier representación parte de representaciones previas, discursivamente vinculadas. Por ello, éstas hacen parte de un sistema, que es lo que llama Hutcheon ideología, apoyándose en la concepción de Louis Althusser. Una obra posmoderna *desnuda* y cuestiona, entonces, una ideología. Si bien, para Hutcheon, el “modernismo”⁸ puso de relieve el carácter ficcional de las obras con su experimentación autorreflexiva, la gran diferencia frente al posmodernismo es que este último se interesa por situar los discursos: “postmodernism goes beyond [modernist] self-reflexivity to situate discourse in a broader context” (*Poetics* 41). Exponer los valores e intereses ideológicos de los discursos es el gran distintivo del posmodernismo, pero sin que esto implique el desarrollo un carácter propositivo frente a lo cuestionado. El patriarcado, el positivismo o el humanismo liberal –que es un término que describe al proyecto emancipador y que el “modernismo” suele defender– son ejemplos para Hutcheon de ideologías desmanteladas por el arte posmoderno.

Al afirmar que toda representación se vincula con una historia de representaciones, es decir, al señalar que todo discurso es indisociable de una ideología ya establecida, y al cuestionar los valores e intereses de esta ideología, el posmodernismo adquiere una dimensión política. En su libro *The Politics of Postmodernism*, la teórica canadiense desarrolla este aspecto del posmodernismo. De esta forma, aunque el fenómeno no se destaque por proponer un nuevo orden o sistema sino por operar internamente, es innegable la dimensión política que posee en afirmar lo ideológico en cualquier representación. Este es uno de los grandes aportes de Hutcheon. Autores como Terry Eagleton o Fredrik Jameson, de la teoría marxista, reconocían un vínculo del posmodernismo con el pasado, pero calificaban de apolítico o deshistorizante al arte posmodernista⁹.

Es importante señalar que el foco de atención del posmodernismo no solo estriba en lo ideológico de *unas* representaciones; en sumo grado las obras posmodernas evidencian que ninguna representación puede escapar de una naturaleza ideológica, lo que las lleva a exponer su propia matriz representacional. Debido a esto, Hutcheon afirma que los textos posmodernos se caracterizan por una intensa autorreferencialidad. La revelación de los mecanismos textuales empleados en la composición de un texto, que es lo entendemos por autorreferencialidad, se presenta, a su vez, mediante la parodia. Esta técnica textual es la forma de la autorreflexión que Hutcheon considera predominante en las obras posmodernistas. Como señala en *A Poetics of Postmodernism*, libro donde más explora la poética del arte posmoderno, “Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms” (35). La parodia mantiene una relación con el pasado, debido a que es una forma abiertamente intertextual; además, como veremos, la crítica paródica opera desde adentro, pues la parodia se basa en efectuar una repetición –con diferencia– de textos; esto explica por qué para Hutcheon se ajusta perfectamente al posmodernismo. De esta manera, la historia de las representaciones que le interesa al arte posmodernista –o la ideología que le atrae– es revisada críticamente por la autorreferencialidad paródica.

Este interés en el pasado induce a Hutcheon a considerar que los textos narrativos que se apoyan en la parodia y se ocupan de la historia a través de la revisión de fuentes historiográficas son los grandes exponentes de la literatura posmoderna. A estos los denomina *metaficción historiográfica* y sus dos estudios exploran este tipo de narrativa. No obstante, como examinaremos en el siguiente capítulo, limitar el estudio de la narrativa posmoderna a la metaficción historiográfica ha sido catalogado de reduccionista. Pueden existir obras que se identifiquen por una autorreferencialidad paródica y por mantener una dimensión política en su revisión ideológica de las representaciones, sin ser necesariamente novelas historiográficas. Pensamos que es el caso de *Disturbio*. La novela no se caracteriza por relacionar la autorreferencialidad con la meditación historiográfica, lo que impide clasificarla como metaficción historiográfica, pero sí se caracteriza por emplear abiertamente la parodia como la plantea Hutcheon y por poseer una dimensión política, que manifiesta su estado de contradicción. Nuestro estudio pretende mostrar que *Disturbio* cuestiona fundamentalmente los valores e intereses ideológicos del proyecto emancipador, sin que ello signifique la instalación de una propuesta frente a este rasgo moderno. Lo que la novela pone

en evidencia es que los discursos promovidos por la universidad que legitiman la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo no son *verdaderos* ni exclusivos de un presente social. Son construcciones sociales, representaciones inseparables de un pasado; se corresponden, en fin, con una ideología: la del proyecto emancipador –o, si se quiere, la de la tradición humanista. Y dicha ideología es inseparable de una posición eurocéntrica, como veremos. Los discursos responden, asimismo, a intereses específicos: la conservación de una estructura de poder dominante. En la novela, a través de la parodia de obras clásicas y de la industria popular, se percibe, entonces, que la problemática de legitimar lo culto ha estado presente en el pasado, sin ser esta problemática ajena a la búsqueda de beneficios y a la defensa de privilegios por parte de una élite. También se aprecia a través de la parodia que el discurso de la separación no responde a una condición *real*, puesto que la misma novela reproduce formalmente la hibridación. La separación entre lo que es culto y lo que no es se aprecia incongruente frente a la mezcla de obras de todo tipo. La contradicción es notoria: con la misma repetición *diferenciada* de obras consideradas *cultas* se desmitifican ideales de autonomía y genialidad.

Este cuestionamiento a la separación entre dichos elementos es recurrente en la narrativa posmoderna, como Hutcheon lo señala. Las obras posmodernas usualmente buscan desmitificar el mundo del arte a través de la parodia de obras que han sido consideradas cultas o que, de alguna manera, han sido representativas de una estética que legitima estas divisiones¹⁰.

Disturbio cumple, entonces, con este proceder crítico que la teórica canadiense examina. La diferencia frente a las obras que analiza Hutcheon es que no se presenta una meditación historiográfica en la novela ni esta se caracteriza por recrear episodios o personajes históricos.

Pero hay un aspecto importante con respecto a la parodia. Este recurso textual puede presentar una gama de formas e intenciones. Para el análisis de la parodia nos apoyaremos en otro estudio de Hutcheon: “Ironía, sátira, parodia”. Aunque Gerard Genette analiza la parodia en su trabajo *Palimpsestos*¹¹, sin dejar de mencionar gradaciones entre la parodia y otras prácticas hipertextuales que igualmente examina, en el estudio de Hutcheon se explora con mayor detenimiento la parodia en sus relaciones con la sátira y la ironía. Optamos por esta obra de Hutcheon no solo porque “Ironía, sátira, parodia” se articula con sus estudios sobre el posmodernismo, debido a que en este texto ya resalta la duplicidad y contradicción inherente a la parodia que la hace tan afín a la concepción *hutcheana* del posmodernismo, sino también porque

la sátira y la ironía, que analiza con detenimiento –como, igualmente, hace con sus interrelaciones–, son estrategias textuales presentes en *Disturbio*.

En “Ironía, sátira, parodia”, Hutcheon toma la parodia como un género perteneciente a la forma intertextual. La sátira, por su parte, se asocia también a las formas genéricas pero si el *blanco* de la parodia es un texto –o varios textos– el de la sátira son factores de tipo externo: sociales o morales (vicios humanos o instituciones corruptas son ejemplos de *blancos* satíricos), por ello la sátira se percibe como un fenómeno extratextual. La ironía se toma como un procedimiento expresivo y, por lo tanto, se ubica en lo intratextual. La ironía y la parodia van entrelazadas usualmente, pero también es posible la conexión con la sátira. De ahí que sean posibles tipos del género parodia o sátira como la parodia satírica o la sátira paródica. Para esta investigación estos vínculos son fundamentales, pues permiten ver que *Disturbio* puede no solo ser una novela paródica sino principalmente una sátira paródica que emplea la ironía como tropo. Con la sátira, la crítica de una novela apunta a aspectos socioculturales determinados, con la parodia la crítica apunta principalmente a un texto particular, por eso Hutcheon señala en “Historiographic metafiction” que cuando la parodia se conecta con la sátira la obra posmoderna toma una más precisa dimensión ideológica (12). Por lo tanto, esta investigación va a intentar probar que *Disturbio* es una sátira paródica debido a que problematiza, principalmente, los valores e intereses ideológicos del proyecto emancipador a través de una crítica despreciativa de la institución universitaria. La necesidad de la institución de defender la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo es cuestionada de forma colérica y ridiculizante, como es característico de la sátira según Hutcheon, al exponer la incongruencia de legitimar y promover unos valores que datan de un tiempo pasado en un presente que atestigua la hibridez en las mismas prácticas de sus integrantes y en el espacio social que circunda a la institución. La novela deja al descubierto que detrás de la defensa del proyecto emancipador, hay intereses de preservar posiciones de poder y privilegios sociales. Dicho tipo de sátira utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad de ridiculizar y criticar la defensa del proyecto emancipador y se apoya en la ironía desde lo intratextual, la cual adopta un tono desdeñoso.

En cuanto al método, el presente trabajo se divide en dos partes. La primera parte es el capítulo 2 y corresponde al marco teórico. En primer lugar, describiremos la concepción de la modernidad de García Canclini. El teórico la define en cuatro movimientos básicos pero, por nuestro interés en la problematización que efectúa *Disturbio*, examinaremos con mayor atención

el proyecto emancipador. El análisis de cómo estos proyectos se presentan en América Latina y la correspondiente concepción de la modernidad latinoamericana es igualmente fundamental en esta parte. Para ello atenderemos al concepto de hibridación, con las definiciones controvertidas de los términos culto, popular y masivo¹². Posteriormente contrastaremos el concepto de modernidad con su visión sobre la posmodernidad. En segundo lugar, se analizará cómo una institución como la universidad puede proyectar los movimientos de la modernidad que describe García Canclini. El análisis del modelo epistémico y su relación con la universidad latinoamericana que elabora Castro-Gómez será necesario para cumplir este fin. Como su ensayo dialoga con el estudio de Lyotard, referenciaremos, igualmente, el texto de *La condición posmoderna*. Por último, el marco teórico se ocupa del posmodernismo como concepto. Describirá los aspectos formales de la narrativa posmoderna y el elemento político del cual es inseparable, estableciendo las articulaciones con la visión de la posmodernidad de García Canclini. Finalmente, y apoyándonos en el estudio “Ironía, sátira, parodia” de Hutcheon, analizaremos la parodia y sus relaciones con la sátira y la ironía.

Con respecto al capítulo 3, este consiste en el análisis de la novela en base a las teorías expuestas en el marco teórico. En primera instancia, abordaremos el análisis del núcleo temático: la institución universitaria. Examinaremos cómo la universidad en *Disturbio* se configura como una institución moderna por la reproducción del modelo epistémico moderno. A partir de los elementos de la estructura arbórea del conocimiento y de la universidad, que en la novela se representan desde la disciplina literaria (bajo la figura del canon) y desde la estructura cerrada de la Facultad de Ciencias Humanas, determinaremos cómo la universidad es una institución que legitima y promueve el proyecto emancipador, lo que la constituye como centro fiscalizador del conocimiento. Para cumplir con este objetivo resulta indispensable tanto el análisis de los grupos urbanos, que se articulan en relación a la universidad, como del espacio social: la ciudad descrita y las prácticas sociales híbridas, que identifican un contexto de modernidad latinoamericana, tendrán la finalidad de mostrar no solo cómo la defensa de los valores del proyecto emancipador resulta incongruente frente al contexto que rodea a la universidad, sino también que dicha defensa encubre la búsqueda de beneficios y privilegios de la élite académica. En segunda instancia, examinaremos cómo la crítica a la institución universitaria se efectúa formalmente a partir de las estrategias textuales de la parodia, sátira e ironía. En este apartado se establecerá que la novela corresponde a un tipo del género de la sátira, que es la sátira paródica, debido a que la crítica apunta a un objeto fuera del texto, actuando la parodia como dispositivo estructural. Categorías

relacionadas con el análisis textual como los personajes y el narrador –sus enunciados– son importantes para determinar la sátira y la ironía, respectivamente. Para la parodia, nos enfocaremos en la relación de la novela con los textos parodiados, principalmente con la novela *Carrie* de Stephen King, que es el principal texto parodiado. *Disturbio* se apropia de elementos estructurales de *Carrie*, que es un *bestseller* representativo de la industria cultural. La trama misma de la novela del estadounidense tiene ecos en *Disturbio*: Carrie, como Manuel Martínez, cuentan con un núcleo familiar similar y ambos son estudiantes víctimas de la burla y la exclusión por parte de sus compañeros y profesores por sus gustos y hábitos diferentes al resto, lo que desencadena un trágico acontecimiento al final de un evento de la institución educativa: en *Carrie* es la fiesta de graduación, en *Disturbio* el encuentro de literatura. *Carrie*, más que un *blanco* de ataque, es un dispositivo estructural usado por la sátira para llevar a cabo la crítica colérica y ridiculizante de la valoración culta del arte y, con ello, del proyecto emancipador.

La razón de la elección de la novela *Disturbio* se encuentra motivada por la existencia de un vacío crítico casi completo respecto de la novela de Miguel Ángel Manrique, como señalamos al inicio de esta introducción. La novela no ha sido analizada en relación a su contenido ideológico. De hecho, ha recibido una atención casi nula por parte de los estudios especializados¹³. Además, es una novela con una temática no usual en la narrativa colombiana, pues no son comunes las novelas que se centran en la universidad¹⁴. La posmodernidad en la narrativa colombiana, por su parte, sí ha sido fuente de estudios, especialmente a partir de los años ochenta y noventa del siglo pasado. Uno de los estudios más representativos sobre la posmodernidad en la novela colombiana es el de Álvaro Pineda Botero (1994); el crítico se centra en las novelas de los ochenta y noventa. Otros estudios sobre las relaciones entre posmodernidad y literatura colombiana son los Jaime Alejandro Rodríguez (1995, 2000), que se enfocan en el mismo periodo. Hay series de tesis de maestría centradas también en la posmodernidad, enfocadas en novelas de finales de siglo XX o de principios del XXI, por ejemplo la de Paula Jaimes (2010) y la de Lizeth Donoso (2012). Sin embargo, estos estudios no analizan la posmodernidad en relación a la temática que *Disturbio* presenta ni examinan las mismas estrategias textuales para dar cuenta de la posmodernidad. Muchos de estos estudios asocian el posmodernismo con lo metaficcional y/o lo hipertextual. Los temas que exploran se relacionan con el periodismo, la ciudad, la cibertecnología, los medios masivos y la cultura popular. No exploran temas centrados en la educación o las instituciones educativas; no abordan la parodia de manera exhaustiva y no tienen en cuenta su posible

vinculación con la sátira y la ironía: la posibilidad de vincular la sátira paródica con la posmodernidad está ausente en estos trabajos. *Disturbio* despliega, con el empleo de la sátira, la parodia y la ironía, una reflexión sobre la institución universitaria en el marco del problema teórico modernidad/posmodernidad que no es habitual hallar en las letras colombianas y, por tanto, dichas temáticas y estrategias textuales están ausentes en estudios que se centran en la ficción colombiana y en la posmodernidad. La presente investigación busca, entonces, ser un aporte al campo de estudios sobre la posmodernidad en la literatura colombiana al abrir el campo de análisis tanto hacia la temática de la institución universitaria como hacia las estrategias textuales de la parodia, la sátira y la ironía.

CAPÍTULO 2

Marco teórico

2.1 La modernidad en América Latina

2.1.1 Los proyectos de la modernidad

Néstor García Canclini analiza el fenómeno de la modernidad a partir de cuatro movimientos. El primer movimiento lo denomina proyecto *emancipador* y hace referencia a la distancia establecida en el periodo moderno frente al pensamiento y poder religioso. La constitución de campos o esferas culturales en las sociedades europeas atestigua este distanciamiento. García Canclini se apoya en Jürgen Habermas para afirmar que la cultura moderna al desarticularse de la fuerza religiosa y metafísica instaaura una constitución de esferas separadas entre sí: la ciencia, la moral y el arte¹⁵. La institucionalización de estas esferas a través del tiempo conllevó al surgimiento de una serie de especialistas y a la configuración de cánones determinados. Debido a ello se abrió una distancia entre la cultura de los expertos y la masa de la sociedad (García Canclini 52).

Habermas no es el único que analiza la constitución de las esferas en la modernidad. Pierre Bourdieu y Howard S. Becker estudiaron la autonomía de los campos culturales. Ellos no emplean el término esfera, sino *campo* (Bourdieu) o *mundo* (Becker). En el caso de Bourdieu podemos apreciar el establecimiento de un mayor número de estos espacios (por ejemplo: campo artístico, campo educativo, campo económico). García Canclini hace referencia al teórico francés para señalar cómo cada campo es determinado por leyes propias y por las relaciones de lucha entre los agentes del campo. Pero con Becker resalta que la cooperación es posible entre estos expertos. Con los dos autores, el escritor argentino pone de relieve, así, la construcción de concepciones sobre los especialistas y expertos que son empleadas en los campos, concentrándose especialmente en el arte. De esta manera, en los campos literarios y artísticos, la autonomía expresa la idea de libertad individual y experimental. Por consiguiente, la concepción de genio solitario y desinteresado, libre de la coacción de poderes externos, se establece como elemento central en estos campos. En la música, donde se especializó Becker, la colaboración de un grupo numeroso conlleva que la idea de creador solitario no tenga mayor relevancia (García Canclini 56-57).

En definitiva, el movimiento emancipador es el proyecto de secularización y constitución de campos culturales de naturaleza autónoma, los cuales son constituidos por tipos particulares de

agentes y expertos que custodian unos saberes determinados. La concepción de un sujeto libre y racional es importante para este ideal emancipador. Como añade García Canclini, el propósito de la emancipación de un orden antiguo y religioso no pudo haberse efectuado sin una organización racional de la vida social y sin el individualismo creciente, principalmente de las grandes urbes (51).

Los otros tres movimientos, no descritos en demasía por García Canclini¹⁶, son el proyecto renovador, el proyecto expansivo y el proyecto democrático. El proyecto *renovador* alude al propósito continuo que encontramos en la etapa moderna de mejoramiento e innovación. A diferencia de sociedades premodernas, en la modernidad hay un afán por la experimentación incesante, propio “de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada de cómo debe ser el mundo” (51). Este afán renovador se puede apreciar, por ejemplo, en el crecimiento de la experimentación tecnológica, en la búsqueda de mejoramiento en el ámbito educativo y en el afán experimental propio de los *modernismos*, que es el nombre que le asigna García Canclini a las vanguardias de fines del siglo XIX y principios del XX¹⁷. Sin embargo, este proyecto renovador también alude, dentro de una lógica capitalista consumista, a “la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta” (51).

El proyecto *expansivo*, por su parte, se refiere “a la tendencia de la modernidad que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes” (51). De manera más amplia, involucra el desarrollo industrial y los descubrimientos científicos que deben estar presentes en todas las capas de la sociedad.

Con respecto al proyecto *democratizador*, García Canclini señala: “Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral” (51). El autor argentino ofrece ejemplos: desde la ilustración hasta la UNESCO; desde el positivismo hasta programas educativos promovidos por gobiernos liberales, socialistas y grupos alternativos.

Con estos cuatro movimientos Canclini caracteriza la modernidad. Se hace menester apuntar tres aspectos. En primer lugar, los proyectos evidencian un distanciamiento frente a creencias, bienes y modos de producción pasados, es decir: la modernidad se constituye en oposición a la tradición. En segundo lugar, los proyectos pueden ser reproducidos por organismos, programas o instituciones. Aunque no se explaya en ello, García Canclini menciona al museo o la universidad, por ejemplo, como entes portavoces de estos proyectos¹⁸. El tercer aspecto es que los

cuatro proyectos al desarrollarse están sujetos a contradicciones. Este punto reviste de importancia para García Canclini, puesto que va a determinar una condición clave de la modernidad. El gran ejemplo de contradicción que ofrece es el desencuentro entre la estética moderna y la dinámica socioeconómica del desarrollo artístico; por un lado, el proyecto de emancipación y, por el otro, principalmente, el proyecto expansivo. Vamos a detenernos en este ejemplo que tiene un contexto sociocultural específico: las metrópolis.

Como hemos señalado, el proyecto de emancipación expresa el valor en la modernidad de la autonomía de los campos culturales, que son integrados por expertos que definen y controlan el saber específico. En el caso del campo artístico, los expertos determinan lo que es arte de lo que no es. Debido a esto, surge la distancia que Habermas anunciaba: hay una separación frente a los productos que no entren en esa definición y entre el público que no domine el saber que esta élite de expertos establece. Esta es la brecha entre lo que se entiende por lo culto y lo popular. Si ser culto en la modernidad se relaciona principalmente con dominar contenidos centrados en la historia del arte y la literatura –en otros campos, el conocimiento científico–, lo popular se relaciona, a su vez, con los saberes ancestrales y las prácticas tradicionales –las artesanías, por ejemplo (García Canclini 38). Las producciones populares comprenden un sentido práctico y no tanto un sentido estético autónomo, lo que las hace ocupar un rol subalterno en el mapa de lo artístico. Pero en esta brecha hay otro elemento: lo masivo, término muy afín a lo que Umberto Eco llamaría *cultura de masas*¹⁹. Lo masivo es inseparable del contexto de los medios masivos de comunicación y de las nuevas tecnologías (38-39). De la misma forma que el campo artístico se distancia de saberes y prácticas tradicionales que no son legitimadas por dicho campo, el artista es, en teoría, igualmente autónomo frente a fuerzas externas como pueden ser las industrias culturales²⁰.

Lo que nos indica García Canclini es que en las sociedades modernas europeas y norteamericanas estas fronteras se han desestabilizado. El conflicto que advierte es que el proyecto emancipador entra en contradicción especialmente con la modernización, que es expuesta por el proyecto expansivo: el propósito del incremento del lucro y la extensión del desarrollo industrial va a promover la industrialización de los mercados artísticos autónomos. Por consiguiente, las industrias culturales van a afectar los criterios de los especialistas, la custodia del saber culto por las élites y la autonomía de los agentes del campo artístico:

La autonomía del campo artístico, basada en criterios estéticos fijados por artistas y críticos, es disminuida por las nuevas determinaciones que el arte sufre de un mercado en rápida

expansión, donde son decisivas fuerzas extraculturales. Si bien la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible a lo largo de la modernidad, desde mediados de este siglo [XX] los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico –museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales– se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo. (71)

Estos artistas pueden seguir las pautas del mercado para la composición de sus obras o trabajos; también buscar la proyección personal –muchas veces inseparable de la concepción de genio solitario e independiente– a través de los medios de masa (*mass media*) con el propósito de obtener reconocimiento masivo y beneficio económico, aun cuando los criterios de lo artístico difieran con los códigos de producción de las industrias culturales y con lo que estas representan en términos de poder político y económico. Esta relativización de la autonomía también se presenta con lo popular. Los artistas se ven influenciados por el arte primitivo y componen sus obras a partir de estos parámetros, aunque en este caso no se refiera a una dependencia –como sí la encontramos con el artista que está sujeto a la acción de los medios de masa y a la demanda del mercado – sino a una apropiación que hace el arte culto de este tipo de producto cultural para continuar legitimando su apreciación de lo artístico²¹.

Este conflicto entre los movimientos, ejemplificado en la relativización de la autonomía del campo artístico, revela que en las metrópolis la modernidad no es ajena a contradicciones y crisis.

2.1.2 Los proyectos modernos en América Latina: el papel de la hibridación

García Canclini no tienen duda en cuanto a si la modernidad se ha presentado en América Latina; sin embargo, resalta que esta se ha desplegado de una manera distinta en comparación con las metrópolis:

se desarrollaron en nuestro continente los cuatro rasgos o movimientos definitorios de la modernidad: emancipación, expansión, renovación y democratización. Todos se han manifestado en América Latina. El problema no reside en que no nos hayamos modernizado, sino en la manera contradictoria y desigual en que esos componentes se han venido articulando. (319)

Como hemos visto, en las metrópolis también la modernidad se presenta con contradicciones, pero lo que diferencia a América Latina es la coexistencia de la tradición en los proyectos modernos así como la presencia de una distribución desigual; los cuatro movimientos se han caracterizado en Latinoamérica por estos dos aspectos²². Pese que en las metrópolis no hay una separación categórica entre lo culto, lo popular y lo masivo, como vimos en el ejemplo de relativización de la autonomía del campo artístico, sí ha habido un permanente distanciamiento con la tradición en las distintas capas sociales y en los diferentes campos constituidos. En Latinoamérica, en cambio, lo premoderno ha coexistido con lo moderno desde que los modernismos y la modernización empezaron a gestionarse en el continente en el siglo XIX. Es por ello que García Canclini destaca en América Latina el desenvolvimiento de temporalidades históricas: “Esta heterogeneidad multitemporal de la cultura moderna es consecuencia de una historia en la que la modernización operó pocas veces mediante la sustitución de lo tradicional y lo antiguo” (86). Aunque hubo rupturas por el desarrollo industrial y la urbanización y aunque campos científicos y humanísticos pudieron ser constituidos por la expansión educativa, durante mucho tiempo el analfabetismo estuvo presente en la mitad de la población latinoamericana; las estructuras políticas y económicas, asimismo, mantuvieron hábitos políticos premodernos (86-87).

La modernidad en América Latina es localizable, pero en un marco de procesos de hibridación donde la tradición y la desigualdad constituyen aspectos vitales, desplegando, con ello, una suerte de heterogeneidad multitemporal. Como señalamos en la introducción, García Canclini concibe la hibridación como procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas que existían en forma separada se fusionan para generar nuevas estructuras y prácticas (14). Esta fusión no solo alude a mezclas étnicas o religiosas, también a mezclas modernas, como pueden ser mezclas entre

prácticas políticas liberales con prácticas arraigadas al caciquismo o entre lo artesanal y lo industrial, por ejemplo (20). Es importante resaltar que la hibridez no hace referencia a una fusión que terminará por ser inquebrantable en el tiempo, libre, asimismo, de relaciones de poder entre grupos o culturas. García Canclini advierte que la hibridación se presenta en condiciones históricas y sociales específicas; es un proceso complejo al que se puede acceder y se puede abandonar, se puede ser excluido o subordinado²³.

La época colonial marcó el contexto de esta modernidad híbrida. Desde esta época, América Latina fue testigo de complejos procesos de hibridación que se sumaron al movimiento de modernización que experimentó el continente desde dos siglos atrás. Por ello, García Canclini afirma: “Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (86).

Un aspecto importante es que estos procesos de hibridación han sido un componente sustancial de todas las capas sociales. Ello explica que, aun cuando se han desarrollado intentos de distanciamiento frente a prácticas y saberes antiguos por parte de una élite culta, lo tradicional perviva en gran parte de la sociedad:

Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Los impulsos secularizadores y renovadores de la modernidad fueron más eficaces en los *grupos “cultos”*, pero ciertas élites preservan su arraigo en las tradiciones hispano-católicas, y en zonas agrarias también en tradiciones indígenas, como recursos para justificar privilegios del orden antiguo desafiados por la expansión de la cultura masiva (86).

Los procesos de hibridación en América Latina hacen impensable creer en la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo. En América Latina se presentan articulaciones profundas, a pesar de los intentos de promover las separaciones por parte de fracciones o instituciones. Esto explica el término de culturas híbridas. No se puede determinar en Latinoamérica un producto o una práctica como esencialmente culta o popular ignorando su hibridez²⁴.

En conclusión, los movimientos definitorios de la modernidad no son ajenos al continente, pero se desenvuelven dentro de complejos procesos de hibridación. Los conflictos entre estos

rasgos modernos –y con ello la crisis de la modernidad – son evidenciados en América Latina de una forma palmaria, precisamente por la coexistencia de la tradición en el continente junto con una dinámica desigual entre los proyectos.

2.1.3 Diferencia entre modernidad y posmodernidad

Pero si el continente se caracteriza por esta hibridación, por esta interacción entre modernidad y tradición, ¿qué papel juega la posmodernidad? Para García Canclini la posmodernidad no es un tiempo más en esta lógica de temporalidades históricas que coexisten en el continente: “concebimos la posmodernidad no como una etapa o tendencia que reemplazaría el mundo moderno, sino como una manera de problematizar los vínculos equívocos que este armó con las tradiciones que quiso excluir o superar para constituirse” (44). La posmodernidad es, así, una suerte de modo o perspectiva crítica que permite pensar estas articulaciones complejas entre modernidad y tradición. Como la posmodernidad problematiza a la modernidad, ejecuta una postura antiesencialista. Cuestiona las pretensiones emancipadoras de la modernidad y la confianza que esta deposita en una evolución racional y moral:

La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva (44).

La posmodernidad es una perspectiva relativista sobre discursos unitaristas y universalistas. Por ello, está inclinada a un pensamiento más abierto y pluralista que reniega la postulación de una verdad. Esta visión guarda semejanza con la asociación que hace Lyotard en *La condición posmoderna* de la posmodernidad con la incredulidad hacia los metarrelatos. También, como veremos más adelante, con lo que Hutcheon afirma sobre el posmodernismo: que promueve lo excéntrico y la diferencia, en manifiesto rechazo a un impulso totalizador. Sin embargo, el teórico argentino piensa la posmodernidad en relación a América Latina. Es claro en establecer que la posmodernidad es un modo de problematización que se da en el margen de la relación entre tradición y modernidad.

La concepción de la posmodernidad no está exenta de críticas por parte de García Canclini. Pese que reconoce el valor del pensamiento abierto y relativista para desvirtuar fundamentalismos, para él la posmodernidad se desinteresa por la construcción de programas o propuestas pensadas a escala global que hagan frente a la concentración del poder económico y político que caracteriza a la sociedad capitalista contemporánea (45). En ese sentido, la posmodernidad es incapaz de ofrecer una salida al sistema reinante.

Como hemos visto, el texto *Culturas híbridas* de García Canclini ofrece una concepción de la modernidad a partir de la descripción de los proyectos y del análisis de las contradicciones que presentan estos entre sí. Esta concepción fue establecida con el objetivo de abordar la existencia de la modernidad en América Latina y sus particularidades. El fenómeno de la hibridez y la presencia de la desigualdad en el continente son, para él, aspectos indisociables de la modernidad latinoamericana. El texto también nos ha ofrecido una definición de la posmodernidad, circunscrita, especialmente, al continente en cuestión. Sin embargo, a pesar de que elabora una concepción general de la modernidad y sobre todo de la posmodernidad, García Canclini no examina cómo una institución como la universidad puede incorporar los proyectos modernos y, de esta manera, fungir como una institución moderna. Tampoco desarrolla el aspecto estético de la posmodernidad, indispensable si ésta se define como un modo de problematización. En el siguiente apartado, vamos a complementar el trabajo de García Canclini con el análisis de la universidad como institución moderna a partir del estudio de Lyotard y, principalmente, de los trabajos de Castro-Gómez. Posteriormente, examinaremos el estudio de Hutcheon sobre el posmodernismo, el cual explora el fenómeno en profundidad sin distanciarnos de la visión de García Canclini.

2.2 La institución universitaria moderna

Lyotard, en un capítulo de *La condición posmoderna*, hace una breve descripción de la institución universitaria moderna. Menciona que dicha institución tuvo como eje vector dos grandes relatos (o metarrelatos) relacionados con el rol del saber. El primero es que todos los pueblos tienen derecho a la ciencia. La universidad debe proveer al pueblo de conocimiento para lograr el progreso técnico de la nación y mejorar, de esta forma, las condiciones materiales de los ciudadanos. El segundo expresa que la ciencia debe estar dirigida a la formación moral de la nación. La universidad, desde las humanidades, debe asegurar el progreso moral de los ciudadanos (28).

Estas dos grandes narrativas que se institucionalizaron en la universidad funcionaron para legitimar la producción y ordenación de los conocimientos en la modernidad. Como señala Santiago Castro-Gómez, podemos hablar de dos modelos modernos de universidad, pues indican dos formas diferentes de conocimiento: el primero, centrado en un conocimiento útil, pues promueve un saber científico-técnico; es un tipo de universidad que busca formar profesionistas, ingenieros, técnicos. El segundo, un conocimiento de tipo moral, relacionado con saberes humanísticos; la universidad busca formar líderes espirituales, educadores (80-81). Aunque esto infiere que hablemos de dos tipos diferentes de universidad, no hay impedimento para que ambos discursos operen en una misma institución universitaria. Nada impide, asimismo, que esta institución pueda ser también latinoamericana, así Lyotard enuncie su texto desde un contexto europeo. Santiago Castro-Gómez, en su ensayo crítico sobre la condición de la universidad en América Latina, toma los planteamientos de Lyotard para señalar, precisamente, que la universidad en América Latina reproduce ambos modelos, pero el filósofo colombiano, en vez de tomar los dos modelos por separado, opta por enfocarse en sus semejanzas:

El primer elemento común que me parece identificar es la *estructura arbórea* del conocimiento y de la universidad. Ambos modelos favorecen la idea de que los conocimientos tienen unas jerarquías, unas especialidades, unos límites que marcan la diferencia entre unos campos del saber y otros, unas fronteras epistémicas que no pueden ser transgredidas, unos cánones que definen sus procedimientos y sus funciones particulares. El segundo elemento común es el reconocimiento de la universidad como *lugar privilegiado de la producción de conocimientos*. La universidad es vista, no sólo como el lugar donde se produce el conocimiento que conduce al progreso moral o material de la sociedad, sino como el núcleo vigilante de esa legitimidad (Castro-Gómez 81).

Estos dos elementos que Castro-Gómez halla en común en los dos modelos de Lyotard, la estructura arbórea y disciplinar del conocimiento y el señalamiento de la universidad como ámbito privilegiado de la producción de conocimiento, le sirven al autor colombiano para describir, desde un modo epistémico, la universidad moderna. Para Castro-Gómez los dos elementos reproducen un modelo epistémico moderno, al cual denomina *la hybris del punto cero* (81).

Para explicar este modelo epistémico, el autor se remonta a Europa, siglos atrás. Señala que antes del siglo XV predominaba en el mundo una visión orgánica de la realidad, donde la naturaleza, el hombre y el conocimiento hacían parte de un sistema interrelacionado²⁵. A partir de la expansión colonial europea y de la configuración del sistema capitalista –siglos XVI y XVII– esta visión queda desplazada, por consiguiente: “Se impuso poco a poco la idea de que la naturaleza y el hombre son ámbitos ontológicamente separados, y que la función del conocimiento es ejercer un control racional sobre el mundo” (81-82). Nos encontramos con el dominio del método de razonamiento analítico que tiene como fin descomponer la realidad en fragmentos para entender y dominar a la naturaleza. Este tipo de análisis, que tiene como gran ejecutor a René Descartes, pero también Isaac Newton, como nos recuerda Castro-Gómez, consiste en: “dividir el objeto en partes, desmembrarlo, reducirlo al mayor número de fragmentos, para luego recomponerlo según un orden lógico-matemático” (82). El observador o el científico para analizar el objeto debe hacer tabula rasa de sus conocimientos anteriores. Ese punto absoluto de partida, que encierra lo que comúnmente entendemos como la pretensión de objetividad absoluta del científico, es lo que llama Castro-Gómez la *hybris del punto cero*, aludiendo a la mitología griega²⁶.

Este modo de operar científico, fundamentado en la racionalidad, se establece como legítimo en Europa. Adopta una postura eurocéntrica, pues se percibe como el punto cumbre del saber en la historia de las civilizaciones. Define no solo a la física, también a las ciencias humanas que lo adoptaron de ésta en el siglo XVIII²⁷. Para Castro-Gómez esta visión científico-técnica de la realidad, que se caracteriza por su naturaleza divisoria y su pretensión de imparcialidad, es la base del paradigma epistémico moderno. Dicha visión no solo se estableció en Europa, sino también en el continente americano desde el periodo colonial, reproduciendo su postura eurocéntrica. Un ejemplo concreto de institucionalización fue la universidad en la Nueva Granada, especialmente a partir de las reformas de los borbones en la segunda mitad del siglo XVIII. Con dichas reformas se buscó desplazar la enseñanza eclesiástica para implantar una universidad pública y estatal, centrada en esta visión científico-técnica del mundo que menospreciaba el

conocimiento ancestral y privilegiaba el conocimiento producido por el blanco europeo²⁸. Hasta el día de hoy, nos dice Castro-Gómez (2007), las universidades latinoamericanas reproducen este paradigma epistémico moderno (81).

Este paradigma está representado en la academia fundamentalmente a través del pensamiento disciplinario y la estructura arbórea del conocimiento. En las universidades el saber se organiza desde las disciplinas (ejemplo: antropología, física, literatura). Agrupar una serie de tipos de conocimientos en campos específicos es una prueba clara del espíritu divisorio y abstracto de la ciencia moderna: “Las disciplinas materializan la idea de que la realidad debe ser dividida en fragmentos y de que la certeza del conocimiento se alcanza en la medida en que nos concentremos en el análisis de *una* de esas partes, ignorando sus conexiones con todas las demás” (83). Las disciplinas, asimismo, operan a través de los cánones, pues al crear un campo de saber se necesita establecer qué tipo de autores o temas se deben leer o estudiar, limitando de esta manera dicho campo. El canon ejerce por eso una imposición: “Los cánones son dispositivos de poder que sirven para “fijar” los conocimientos en ciertos lugares, haciéndolos fácilmente identificables y manipulables” (84). La arborización de la estructura universitaria, por su parte, se refiere no ya a la disciplinarización del conocimiento sino a la estructura en sí de la universidad, que funciona a partir de facultades, departamentos y programas desde un modo jerárquico, lo que aduce claramente a la división, pero también al control, pues los profesores no pueden, por ejemplo, moverse entre un departamento y otro (84).

Este modo de operar, tanto en las disciplinas como en los departamentos, determina, así, qué tipo de saber es útil y cuál es inútil, cuál es verdadero y cuál no. Esto implica que la universidad establezca una distancia con otros tipos de saberes que están fuera de la institución y que se constituya, por ello, como centro legítimo y fiscalizador de la producción de conocimientos. Como señala Castro-Gómez (2007), la universidad determina la frontera entre la *doxa* y la *episteme*, entre el conocimiento que es válido y aquel que no presume de validez científica (81).

En este sentido, la universidad moderna en Castro-Gómez se percibe desde el esquema panóptico que Foucault describe en *Vigilar y castigar* correspondiente a una sociedad disciplinar. El esquema panóptico, basado en el panóptico de Bentham, se refiere a una vigilancia efectuada desde un centro con relación a una periferia, pero donde el que observa no puede ser detectado por el observado. En el esquema panóptico el ejercicio de poder se presenta, pero no actúa en forma de

una coacción rígida, sino que opera sutilmente –lo que aumenta su eficacia–, de manera indetectable, y difundiéndose en el cuerpo social²⁹.

Este centro, que es la institución universitaria, vigila, entonces, que los discursos portadores de saber que establece como verdaderos sean acatados por la población y que otros saberes externos sean excluidos, garantizando el funcionamiento del poder. Se ejerce coerción y control en los cuerpos pero sutilmente, sin dejar ver que la verdad promovida es inseparable con el ejercicio del poder. Así como en Foucault, en Castro-Gómez los discursos portadores de saber que son producidos en la academia son discursos portadores de verdad, en oposición a discursos por fuera de ésta, que pueden ser considerados falsos o no verdaderos. Pero adoptan ese estatus de verdadero por el ejercicio del poder que los atraviesa; no son ajenos a relaciones de poderes que existen en la sociedad en el momento en que surgen y se constituyen. La verdad de la que hablamos –y que está implícita en el trabajo de Castro-Gómez– no se refiere a una verdad *per se* que hay que descubrir sino, en términos de Foucault, a “un conjunto de procedimientos reglados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de los enunciados” (Foucault, *Verdad y poder* 390). Esta verdad implica un conjunto de reglas dentro de un sistema de poder que conduce a la discriminación de lo verdadero de lo falso, ocasionando, además, efectos de poder en la sociedad, como puede ser el silenciamiento o la exclusión de grupos o comunidades por producir discursos alejados de un régimen de verdad. Esto permite ver a la universidad como una de las grandes instituciones en la sociedad que produce la verdad y la trasmite³⁰. Un gran ejemplo que ofrece Castro-Gómez frente al establecimiento por parte de la universidad de los saberes que son legítimos y verdaderos con la correspondiente deslegitimación de los que no lo son, fue la situación con los saberes tradicionales de las comunidades indígenas en la época colonial: estos saberes fueron considerados ilegítimos por la universidad de la época, en sintonía con la subordinación social y política que afrontaban dichas comunidades, lo que promovió, asimismo, la reproducción de ese escenario negativo para la población indígena. Si bien el contexto es hoy diferente, estos saberes ancestrales continúan desprovistos de legitimidad en las universidades latinoamericanas que reproducen el modelo epistémico moderno³¹.

En relación a los proyectos modernos que describe García Canclini, el planteamiento de Castro-Gómez sobre el modelo epistémico moderno y su reproducción en la universidad latinoamericana no difiere del esquema general que el escritor argentino ofrece sobre la modernidad. De hecho, podemos considerar que la institución universitaria moderna es un vivo

ejemplo de exposición e interrelación de los movimientos modernos que García Canclini describe. El espíritu divisorio y el control racional del mundo que fundamentan la episteme moderna es ilustrado de manera palmaria por el proyecto emancipador: Castro-Gómez describe la génesis del proyecto de separación de campos autónomos, los cuales evidencian el deseo de emancipación del orden religioso y cosmogónico antiguo por uno de orden racional y secular. La universidad moderna ejemplifica este espíritu divisorio y racionalista con los elementos mencionados. Las disciplinas, facultades, departamentos y programas se organizan en torno a campos del saber específicos e intentan preservar la autonomía frente a un poder económico o frente a otros campos. De esta forma, se legitiman tipos particulares de conocimiento y se excluye otros o, al menos, no se les otorga una validez similar. En otras palabras: es la brecha entre lo culto o elitista que la universidad legitima y lo popular y masivo que no goza del mismo estatus. En el caso de las facultades de humanidades, es posible notar que la disciplina de los estudios del arte, por ejemplo, va a privilegiar ciertos conocimientos –provenientes de un canon occidental– y va a ignorar y/o deslegitimar conocimientos provenientes de otros campos; específicamente, no va a considerar legítimos conocimientos originarios de la tradición popular y de la industria cultural. Esto lo señala García Canclini, que fue consciente de que la universidad era una institución que exponía el proyecto emancipador:

El poder universitario y profesional de los historiadores del arte y los artistas suele defenderse exaltando la singularidad del propio campo y desmereciendo los productos de los competidores (artesanías y medios masivos). A la inversa, los especialistas en las culturas “ilegítimas” –folcloristas, comunicadores masivos– buscan legitimar sus espacios atacando las posiciones elitistas de quienes se ocupan del arte culto y el saber universitario. (García Canclini 325)

La universidad latinoamericana que se estructura a partir de una episteme moderna va a estar expuesta, por lo tanto, a la problemática de lo popular y lo masivo debido a que está inmersa en un contexto híbrido, que es el que caracteriza a la modernidad en América Latina. Pero la universidad va a ser agente fiscalizador del saber, pues va a fomentar y legitimar las separaciones entre campos y con ello la distancia frente a la tradición. Esto explica que autores como Castro-Gómez y García Canclini, en relación a un contexto latinoamericano, aboguen tanto por la inclusión de saberes ancestrales en la institución universitaria –reconociéndolos como legítimos, no como mero objeto de estudios que refuerzan la episteme de la ciencia occidental–, como por la

flexibilidad entre las disciplinas de las ciencias humanas o sociales con el fin de romper con las divisiones entre lo culto, lo popular y lo masivo³².

La institución universitaria moderna es, entonces, un claro exponente del movimiento emancipador que describe García Canclini como constitutivo de la modernidad. Como el proyecto emancipador se refiere a la secularización y la separación de campos del saber autónomos, se vincula estrechamente con el criterio epistemológico constituido en base a la división y a la pretensión de imparcialidad; por ello, el modelo epistémico moderno expone fundamentalmente este proyecto³³. Con respecto a las contradicciones de la modernidad, específicamente en el caso latinoamericano, la universidad es igualmente testigo. Si para García Canclini la modernidad en América Latina manifiesta contradicciones por la coexistencia de la tradición y la presencia de una distribución desigual, la universidad ejemplifica estas contradicciones: hay campos científicos y humanísticos constituidos y legitimados por la institución universitaria, pero los conocimientos ancestrales y tradicionales perviven en las sociedades latinoamericanas. No podemos olvidar, además, lo que señaló García Canclini de la historia del continente: hubo una expansión de la educación –incluida, por supuesto, la universitaria– en medio de un porcentaje alto de analfabetismo en la población y de formas de gobierno basadas en criterios políticos premodernos (Canclini 86-87). Por último, es importante resaltar la rápida expansión del mercado que debilita las custodias del saber en cada disciplina así como las fronteras entre estas. La universidad pretende conservar la autonomía de los campos mediante los elementos que señala Castro-Gómez (la estructura arbórea y su posición como lugar privilegiado del conocimiento), pero las fuerzas externas de un mercado global desestabilizan esta autonomía, dictaminando qué se investiga y qué no³⁴. Es el conflicto entre el proyecto emancipador y el expansivo que indicó García Canclini, pero no ya con respecto al ámbito artístico exclusivamente, sino en relación a la institución universitaria.

2.3 El posmodernismo

2.3.1 Política y estética en el posmodernismo

García Canclini concibe la modernidad como etapa histórica y la describe a través de los cuatro proyectos. Las instituciones, como el caso de la universidad, pueden exponer y promover estos proyectos y ser, de esta manera, entidades modernas. La posmodernidad, para él, no se refiere a un periodo histórico o a un tipo particular de sociedad; tampoco emplea el concepto para describir un tipo de institución u organismo. La posmodernidad es concebida como un modo de problematización. Hutcheon elabora una visión propia del concepto, que no dista de la de García Canclini; sin embargo, explora con mayor profundidad el fenómeno desde dos aspectos: lo político y lo estético.

El tema de lo político reviste de particular importancia para Hutcheon. Pero al igual que García Canclini, reconoce que el postmodernismo no es un nuevo paradigma que va a sustituir al sistema económico reinante. Para ella el posmodernismo no puede escapar del sistema que se empeña en criticar: “It does not pretend to operate outside that system, for it knows it cannot; it therefore overtly acknowledges its complicity, only to work covertly to subvert the system’s values from within” (*Poetics* 224). Es un fenómeno que opera desde adentro en su intento de subversión. Sea en relación al sistema económico o al orden cultural, el posmodernismo desarrolla una crítica interna que le hace afirmar lo criticado: “Its complicitous critique, then, situates the postmodern squarely within both economic capitalism and cultural humanism –two of the major dominants of much of the western world” (*Politics* 13). En ese sentido, no es un fenómeno revolucionario que contiene la propuesta de un nuevo sistema. Pero la clase de crítica complaciente que elabora no deja de presentar una dimensión política. Aunque no ofrezca una solución y mantenga una complicidad con el poder y la dominación, sí encontramos lo político en los textos posmodernos en el acto de señalar “the ideological values and interests that inform any representation” (*Politics* 7) y ese es precisamente el foco principal de su texto *The Politics of Postmodernism*. Desde el sistema u orden que se encuentre, el posmodernismo señala que el presente social es producto de previas representaciones, las cuales no escapan de lo ideológico. De esta manera, es una crítica que internamente desmitifica, desnaturaliza, aunque no llame a la acción ni invite a un sistema diferente.

Aun cuando la problematización de la representación ha sido crucial en el realismo y el “modernismo” –que hace referencia, repetimos, no al modernismo hispanoamericano sino al afán

experimental vanguardista en el arte de principios del siglo XX desde, principalmente, un contexto anglosajón–, no lo ha sido la concientización del motor ideológico que envuelve las representaciones y que las hace ver naturales. El postmodernismo no comparte la idea que encontramos en el realismo de la representación como reflejo de lo *real* (la relación mimética entre las palabras y las cosas); para el posmodernismo una obra, como representación que es, no va a reflejar la realidad. Pero tampoco comparte el carácter ahistórico que el “modernismo” asume frente la representación, o el realce que hace del valor estético sobre el referente (el mundo, las cosas). No lo comparte, aunque el posmodernismo parta del cuestionamiento que hizo el “modernismo” sobre la representación realista: de que las cosas no significan, sino que el significado es construido:

In fact, many postmodern strategies are openly premised on a challenge to the realist notion of representation that presumes the transparency of the medium and thus the direct and natural link between sign and referent or between word and world. Of course, modernist art, in all its forms, challenged this notion as well, but it deliberately did so to the detriment of the referent, that is, by emphasizing the opacity of the medium and the self-sufficiency of the signifying system. What postmodernism does is to denaturalize both realism’s transparency and modernism’s reflexive response, while retaining (in its typically complicitously critical way) the historically attested power of both. This is the ambivalent politics of postmodern representation. (*Politics* 32)

El posmodernismo, además de preguntarse por lo que significa la realidad, se interesa en cómo se conoce esta. Problematiza, así, el aspecto ideológico. Hutcheon se apoya en la noción de ideología de Louis Althusser. La percibe como sistema de representación y asimismo como parte inevitable e indispensable de toda totalidad social (*Politics* 6). Cualquier ideología construye representaciones sobre la realidad, sobre las cosas, que fulguran como *reales* cuando no son sino, precisamente, representaciones, construcciones narrativas³⁵. Y como las representaciones parten de un sistema, están vinculadas a un pasado. El posmodernismo apunta que las representaciones de un presente provienen de representaciones pasadas que indudablemente son construidas por una ideología, la cual es, asimismo, alimentada por las representaciones. El “modernismo”, que es partidario de una concepción humanista, es, en este sentido, apolítico y ahistórico pues no vincula lo ideológico. Pese su experimentación autorreflexiva, no contextualiza los discursos como el posmodernismo hace, ni es fundamentalmente crítico como lo es este con su mirada irónica a la

relación entre el pasado y el presente (*Poetics* 41). Para el posmodernismo –sería más exacto decir para las representaciones posmodernistas–, las representaciones tienen su política y su historia. ¿Esto hace que el posmodernismo no tenga ideología? Como plantea en su texto *A Poetics of Postmodernism*:

The new ideology of postmodernism may be that everything is ideological. But this does not lead to any intellectual or practical impasse. What it does is underline the need for self-awareness, on the one hand, and on the other, for an acknowledgement of that relationship –suppressed by humanism– of the aesthetic and the political. (200)

Un ejemplo recurrente que Hutcheon menciona es el cuestionamiento que hacen muchas obras posmodernas a los valores de autonomía y originalidad que promueven obras “modernistas” o consideradas cultas: el arte posmodernista muestra que detrás de estas representaciones hay una ideología humanista que favorece a una élite y que no pudiera funcionar sin instituciones que la respaldan y promueven³⁶. Esto permite, a su vez, poner de relieve que las ideas que constituyen dicha ideología no son verdaderas, *reales*, sino construcciones sociales. Otro ejemplo son las obras posmodernas que muestran cómo ciertos productos culturales que representan la figura femenina esconden una ideología patriarcal³⁷. El posmodernismo pone al descubierto las ideologías que se hallan en todo tipo de discurso, incluso pone al descubierto que no hay posibilidad de escapar de una ideología, pues los discursos son construcciones sociales³⁸. No hay nada *natural*. En esta desnaturalización de lo ideológico está lo político de las representaciones posmodernas. Y para esta desmitificación, el posmodernismo puede apoyarse en los mismos elementos estéticos o en los mismos valores de aquello que intenta criticar, partan de una estética realista o de una “modernista”. Como hemos dicho: la crítica opera desde adentro, no desde afuera; el posmodernismo ofrece preguntas en aquello que se pensaba incuestionable, pero no ofrece respuestas.

El posmodernismo de Hutcheon sigue, por ello, la misma línea argumentativa de García Canclini: es un modo o perspectiva de problematización sociocultural. De esta forma, Hutcheon no toma el concepto como un periodo o una condición social e histórica. Esto explica por qué la teórica canadiense prefiere emplear el término *posmodernismo*, pues la postmodernidad lo asocia a este tipo de visión vinculada con la periodización (*Politics* 23). Pero Hutcheon aborda también el aspecto estético del posmodernismo, por lo tanto, va más allá del análisis sociocultural que Canclini hace del concepto. Esto, sin embargo, no quiere decir que conciba el posmodernismo

como un mero estilo artístico: “Since the focus of this study was on artistic practices and on the critical discourses used to analyze them – in other words, on their reception – postmodernism could not simply be treated as a matter of style; it inevitably also involved the ideology of representation, including self-representation” (*Politics* 166). Estética e ideología son, entonces, importantes para Hutcheon, pues la concientización de ambos es rastreable en los textos posmodernos.

La atención sobre lo estético se debe principalmente a que el posmodernismo suele hacer consciente al receptor que está en presencia de una construcción textual, revelando los mecanismos textuales empleados en la elaboración de dicho texto. Como sucede en el “modernismo”, el carácter ficcional de un texto artístico queda al descubierto. Este procedimiento de exponer la condición de artefacto lingüístico del texto es lo que entiende Hutcheon por autorreflexión, que es una de las principales características del posmodernismo para la autora. Al posmodernismo no solo le interesa, por ello, el pasado social, en la medida que señala que las representaciones de un presente social tienen una base ideológica y que están conectadas con representaciones pasadas. También le interesa el pasado del arte, en el sentido de que los procedimientos estéticos son puestos en escena. Esa es una de las grandes tensiones y contradicciones del posmodernismo: que le interesa el presente y el pasado social, que tienen un estatuto de *real*, pero a la vez se inclina por reflexionar sobre el mundo de la ficción y de la construcción textual:

And there we find a further contradiction. It is one which juxtaposes and gives equal value to the self-reflexive and the historically grounded: to that which is inward-directed and belongs to the world of art (such as parody) and that which is outward-directed and belongs to ‘real life’ (such as history). The tension between these apparent opposites finally defines the paradoxically worldly texts of postmodernism. (*Politics* 2)

Como la última cita lo sugiere, la forma de la autorreflexión que Hutcheon considera predominante en el arte posmodernista es la parodia y es la que ella privilegia en su estudio. De hecho, la parodia es la técnica textual que cumple a cabalidad con la definición de posmodernismo que la autora elabora. Si Hutcheon señala que el posmodernismo indica contradicción, una duplicidad que se mueve entre la crítica y la complicidad, la parodia no se diferencia de tal procedimiento, pues es una repetición con distancia crítica o con diferencia: con la parodia se subvierte el texto parodiado –texto que es anterior, evidentemente, al texto que parodia– pero a la vez se legitima dicho texto debido a que lo trae a foco. Por ello, Hutcheon afirma en *A Poetics of*

Postmodernism: “Parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (11).

Su concepción de la parodia toma distancia, entonces, de la visión de imitación ridícula que se tenía en el siglo XVIII o de la visión nostálgica y deshistorizante que críticos marxistas del posmodernismo formularon sobre ella³⁹. El uso de la parodia en el posmodernismo difiere, asimismo, del empleo que hace el “modernismo” de esta, donde con ella se despojaba al arte pasado de su contexto histórico para ensamblarlo en un presente, de modo conciliador y espectacular, con lo cual había una distancia de lo histórico y lo político⁴⁰. En el posmodernismo la parodia es siempre crítica e histórica: “through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference” (*Politics* 89). Incluso, la parodia en el posmodernismo es empleada para cuestionar los valores del humanismo liberal que son tan defendidos por el arte “modernista”, como la unicidad de la obra y la originalidad artística (89).

La parodia posmoderna permite, entonces, apuntar críticamente al pasado estético y al mundo del arte –como técnica autorreflexiva le permite hacerlo–, y también al pasado social (*Politics* 97). La parodia expone la dimensión política e histórica que Hutcheon establece en el posmodernismo. La parodia trae al presente el pasado, debido a que por definición siempre hay un texto pasado que se parodia y, con ello, señala que el presente se constituye de representaciones que provienen del pasado. El acompañamiento que usualmente tiene la parodia de la ironía hace notar el carácter ideológico que se esconde en las representaciones. Así como la dimensión política que tiene el posmodernismo no escapa de lo criticado ni propone un nuevo derrotero que supere lineamientos anteriores, así es la parodia que subvierte mientras repite: “Parody has perhaps come to be a privileged mode of postmodern formal self-reflexivity because its paradoxical incorporation of the past into its very structures often points to these ideological contexts somewhat more obviously, more didactically, than other forms” (*Poetics* 35).

Con lo visto, podemos apreciar que el posmodernismo se define por la contradicción y duplicidad en distintos niveles. Es político porque desmantela las ideologías que se esconden en las representaciones de un mundo social, provenientes, sin duda, de representaciones pasadas; pero a la vez su crítica es complaciente, instaaura aquello que critica debido a que opera desde adentro sin ofrecer ninguna propuesta. Se centra en lo estético y pone de relieve el mundo de las formas, resaltando las relaciones entre una estética pasada y una presente (lo que parece abstraído de hechos

concretos); pero a la vez se interesa por el pasado social, por hechos que existieron, para hacer notar su relación con el presente social. Formalmente hablando es autorreflexivo, teniendo a la parodia como su modo perfecto de operación, lo que implica un interés por el mundo estético; pero a la vez pone en relieve documentación historiográfica y hechos, personajes e instituciones históricas. Usa y abusa, así, de la autorreflexión “modernista” y de la preferencia realista por el referente. Como ya señalamos, es principalmente la parodia la que permite el encuentro entre entidades contradictorias porque su misma naturaleza se caracteriza por la contradicción y la duplicidad.

¿Pero esta crítica complaciente que el posmodernismo efectúa contra qué o quién se dirige? Aunque Hutcheon no referencia en sus dos principales textos centrados en el posmodernismo a la modernidad –posiblemente por optar tomar los conceptos del posmodernismo y el “modernismo” y evitar la implicación que los otros (modernidad y posmodernidad) tienen con la periodización histórica–, sí es posible ver, en su visión sobre la problematización que hace el posmodernismo de lo ideológico de las representaciones, críticas a ideologías que responden a los proyectos que describen la modernidad según García Canclini. También a instituciones, movimientos o agentes identificados con estas ideologías. La ideología que recibe más atención en los textos de Hutcheon es el humanismo liberal (“liberal humanism”): “For many today, it is the “rationally, universally valid” ideas of our liberal humanist tradition that are being called into question. And postmodern art and theory are both playing a role in that questioning, while still acknowledging that they are inevitably, if unwillingly, part of that tradition” (*Poetics* 187). Para Hutcheon muchas de las obras posmodernas cuestionan la ideología humanista liberal y la estética que la circunscribe, sin que, como Hutcheon señala, dejen de inscribirla al mismo tiempo. La crítica que elaboran, en ocasiones, apunta a instituciones como las editoriales, los museos, las universidades y a figuras como la del historiador y del editor (*Poetics* 140). En sus textos, el humanismo liberal se identifica principalmente con lo que García Canclini llama proyecto emancipador: la secularización y autonomía de los campos culturales. Así como García Canclini, Hutcheon se interesa principalmente en la lógica del campo artístico que pretende excluir lo popular y lo masivo. La teórica referencia al arte élite o culto de la misma manera que el teórico argentino: se edifica a partir de valores asociados a la autonomía artística y a la genialidad del individuo creador, que, en términos generales, responde a la concepción de sujeto libre, racional, propiamente liberal. El arte posmoderno problematiza, por ello, estos aspectos: “for the postmodernist, art is considered not as

the product of original genius or even of individual artisanal activity, but as a “set of operations performed in a *field* of signifying practices” (Burgin 1986, 39) which have a past as well as a present, a public as well as a personal dimension” (*Poetics* 191). De esta manera, el posmodernismo hace notar cómo las representaciones del presente son deudoras de representaciones pasadas que portan esta ideología humanista. Esto es un claro desafío al “modernismo”, pues este defiende los valores humanistas. Pero, como la crítica posmoderna opera desde dentro, la problematización del “modernismo” no implica un escape de este:

Postmodernism challenges some aspects of modernist dogma: its view of the autonomy of art and its deliberate separation from life; its expression of individual subjectivity; its adversarial status *vis-à-vis* mass culture and bourgeois life (Huyssen 1986, 53). But, on the other hand, the postmodern clearly also developed out of other modernist strategies: its self-reflexive experimentation, its ironic ambiguities, and its contestations of classic realist representation (*Poetics* 43).

Aquello que el posmodernismo problematiza, sea el liberalismo humanista, con su ideología y estética, u otro movimiento o sistema –por ejemplo, el patriarcado, la ciencia positivista o el sistema económico capitalista–, manifiestan lo que ella va a llamar impulso totalizante (“totalizing impulse”). Con totalizante Hutcheon se refiere al proceso en que los historiadores, escritores o teóricos dan a sus materiales coherencia, unicidad, sin sustraerse del elemento de poder y control que esta construcción conlleva:

The function of the term totalizing, as I understand it, is to point to the process (hence the awkward ‘ing’ form) by which writers of history, fiction, or even theory render their materials coherent, continuous, unified – but always with an eye to the control and mastery of those materials, even at the risk of doing violence to them. It is this link to power, as well as process, that the adjective ‘totalizing’ is meant to suggest, and it is as such that the term has been used to characterize everything from liberal humanist ideals to the aims of historiography. (*Politics* 59)

En este punto también hay conexiones con García Canclini. Aunque el teórico argentino no se detiene a señalar cómo los proyectos de la modernidad reflejan un impulso totalizante, sí asevera que la posmodernidad relativiza fundamentalismos y evolucionismos, como señalamos anteriormente. La elaboración de discursos coherentes y globales que conducen a la legitimización de posiciones de poder determinadas, que es lo que Hutcheon describe como impulso totalizante,

incluye discursos fundamentalistas, de cualquier materia ideológica, centrados en promover una visión globalizante de la realidad social. Y así como para García Canclini la posmodernidad relativiza estos discursos, para la teórica canadiense el posmodernismo relativiza este impulso totalizante. En realidad, como indica Hutcheon, el argumento parte de Lyotard. Según Hutcheon, el posmodernismo en Lyotard pone en cuestión narrativas universalizantes y legitimadoras, abogando por ello, por lo fronterizo y lo descentralizado (*Politics* 82-83). Hutcheon plantea algo similar. Señala que lo totalizante responde a una unidad, la cual tiende a tener un centro —en el humanismo liberal, el hombre blanco y heterosexual, por ejemplo. Y afirma que el posmodernismo desestabiliza dicho centro y opera en las fronteras. Por esta razón, menciona que el posmodernismo tiende a lo excéntrico y a la diferencia, no a la homogeneidad y coherencia. Esto explica que grupos considerados “ex-centric”, marginados por la ideología dominante (etnias, comunidades gays, movimientos feministas, ecologistas) sean focos de atención en las obras posmodernas, sin que se resalte una oposición entre un grupo y el centro, sino la pluralidad de voces. Pero como el posmodernismo es contradictorio y paradójico, las obras posmodernas subvierten lo totalizante mientras lo inscriben; cuestionan lo céntrico, contextualizando y posicionando la pluralidad que es lo que Hutcheon se refiere con la diferencia, pero sin salir completamente del centro. Una vez más, esto es posible mediante la parodia. Para Hutcheon la parodia misma es el modo de lo “ex-centric”:

Parody seems to offer a perspective on the present and the past which allows an artist to speak *to* a discourse from *within* it, but without being totally recuperated by it. Parody appears to have become, for this reason, the mode of what I have called the “ex-centric,” of those who are marginalized by a dominant ideology [...] And parody has certainly become a most popular and effective strategy of the other ex-centrics —of black, ethnic, gay, and feminist artists—trying to come to terms with and to respond, critically and creatively, to the still predominantly white, heterosexual, male culture in which they find themselves. (*Poetics* 35)

Pero un punto diferente entre Hutcheon y García Canclini es el papel de la tradición. Aunque las reflexiones de Hutcheon no discrepan del rol de la tradición en el posmodernismo, no le da la relevancia que el escritor argentino le otorga. García Canclini concibe la posmodernidad como un modo de problematizar las articulaciones que la modernidad estableció con las tradiciones que intentó excluir y superar. Y son articulaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo las que analiza en su texto, otorgándole un rol notorio a lo popular. Hutcheon, aunque también se interesa

por las articulaciones, como hemos visto, se enfoca más en lo masivo (“high and mass”), en la relación entre el arte culto y la industria cultural. Esto se debe al hecho de que Hutcheon no parte de un contexto latinoamericano sino norteamericano y dialoga con teorías europeas posmodernas y norteamericanas en relación a ese locus de enunciación. La hibridación cultural es un rasgo muy característico de Latinoamérica, según García Canclini, y lo llamado popular –relacionado con el saber y las prácticas tradicionales– tiene un peso significativo en este fenómeno.

Para finalizar este apartado sobre la concepción de lo posmoderno en Hutcheon, es importante resaltar que hay un tipo de narrativa que Hutcheon toma como perfecto exponente del posmodernismo que describe y, de hecho, es el tipo de narrativa en la cual se apoya para sustentar su concepción del posmodernismo. Le llama *metaficción historiográfica*. Se corresponden con novelas destacadas por una intensa autorreflexión y por ubicar sus tramas en un pasado histórico:

While all forms of contemporary art and thought offer examples of this kind of postmodernist contradiction, this book (like most others on the subject) will be privileging the novel genre, and one form in particular, a form that I want to call “historiographic metafiction.” By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages (*Poetics* 5).

Estas obras ponen en primer plano su condición de artefactos lingüísticos, pero mientras exponen abiertamente su autoconciencia narrativa, reafirman su condición histórica. Suelen usar y abusar de la documentación historiográfica, pero, debido al uso de la parodia, lo hacen con el propósito de hacer hincapié en que los textos historiográficos son discursos, construcciones narrativas, como cualquier texto que hable sobre el pasado, incluyendo la propia novela. De esta forma se manifiesta cómo lo que percibimos como pasado histórico se define por representaciones y por las ideologías que estas portan. Pero no solo el pasado, también el presente, puesto que el interés por el pasado en este tipo de narrativa está vinculado con un interés por el presente cultural: “In a very real sense, postmodernism reveals a desire to understand present culture as the product of previous representations. The representation of history becomes the history of representation” (*Politics* 55).

Esta autorreflexión intensa que llama metaficción se caracteriza, entonces, por la puesta en juego de paratextualidades como pies de páginas, epígrafes, citas –usadas también por los textos

historiográficos. Dichas paratextualidades pueden exponer abiertamente la condición de artificio de la novela y son apoyos, indudablemente, para problematizar la escritura de la historia:

Postmodern paratextual insertions of these different kinds of historical traces of events, what historians call documents – be they newspaper clippings, legal statements, or photographic illustrations – de-naturalize the archive, foregrounding above all the textuality of its representations. These documentary texts appear in footnotes, epigraphs, prefaces, and epilogues; sometimes they are parachuted directly into the fictive discourse, as if in a collage. (*Politics* 88)

Visto así, la documentación historiográfica en las novelas no tiene el propósito de ofrecer un estatus científico de los hechos históricos que se narran sino, gracias a la intensa autorreflexión, de desnaturalizar la historia, de señalar la condición de construcción narrativa. El pasado se constituye con representaciones que portan una ideología. Y estas representaciones definen el modo en que vemos la cultura del presente.

Si bien la metaficción historiográfica es el centro de interés de Hutcheon, como se puede ver en las obras que analiza, esto no impide que el posmodernismo se relacione también con obras indiferentes a la documentación historiográfica y al empleo de personajes históricos. Su orientación del arte posmodernista prácticamente a la metaficción historiográfica ha sido, precisamente, criticado por reduccionista:

Uno de los aspectos más débiles de la conceptualización que Hutcheon hace del postmodernismo es su estricta ecuación entre postmodernismo y metaficción historiográfica. Esto le lleva a desplazar fuera del canon postmodernista todas aquellas obras que no encajan en su esquema historicista. Si bien puede aceptarse como premisa la condición paradigmática de la metaficción historiográfica dentro del postmodernismo literario, resulta obviamente reduccionista ver en este modo narrativo la única manifestación posible de la sensibilidad posmoderna. Concluir, como hace Hutcheon, que toda narrativa postmodernista es historiográfica, excluiría del movimiento a muchos autores experimentales [...] Aunque es cierto que la preocupación histórica no es dominante en ninguno de estos autores [John Barth, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, entre otros], difícilmente podemos enmarcar su obra dentro de un proyecto cultural (el del modernismo) que parodian y cuestionan sistemáticamente. (Navarro 25-26)

Es cierto que la metaficción historiográfica exhibe claramente lo que Hutcheon entiende por posmodernismo. La metaficción historiográfica expone abiertamente la duplicidad y contradicción que se presenta en este fenómeno, por su atención directa al pasado mediante su uso de lo historiográfico y, a la vez, por su fuerte atención a lo estético a través del empleo intenso de la autorreflexión paródica. Sin embargo, nada imposibilita que una obra sin interés en lo historiográfico pueda manifestar este espíritu contradictorio que la autora resalta, donde la relación de un pasado estético con un presente estético se encuentre con un pasado social y su relación con el presente social. O, igualmente, que la dimensión política –vista en la exposición de las ideologías de las representaciones– se cruce con una dimensión complaciente que no escapa de las ideologías que critica. Aun cuando la metaficción historiográfica sea el modelo distintivo de su definición de posmodernismo, la parodia autorreflexiva, la problemática con el pasado y la dimensión política que analiza Hutcheon puede estar en otras obras, como sugiere Santiago Navarro, solo que no de esta forma tan *intensa*, como la autora llama a la autorreflexión de la metaficción historiográfica.

2.3.2 Sátira, ironía y parodia

Como hemos visto, la parodia es la estrategia textual por excelencia del posmodernismo, según Hutcheon. Pero la parodia requiere un análisis más profundo que el que expone la autora canadiense en los dos textos aquí citados, puesto que hay una serie de incógnitas que el uso de esta estrategia despierta: ¿Cuál es su relación con la ironía, que casi siempre es mencionada por Hutcheon cuando se refiere a la parodia? ¿La parodia presenta una serie de gamas? ¿También las presenta la ironía? Y, por último, ¿qué relación hay entre la parodia y la sátira, que en ocasiones es mencionada por Hutcheon? ¿Pueden las tres estar presentes en un texto posmoderno? Estos interrogantes fueron, no obstante, resueltos por Hutcheon en un texto previo llamado “Ironía, sátira, parodia”. Este texto es necesario para comprender a cabalidad el empleo de la parodia en el posmodernismo, de acuerdo a la perspectiva teórica que hemos adoptado en la presente investigación.

En este ensayo escrito en 1981, Hutcheon cumple con el propósito de examinar la ironía a la luz de la pragmática y de establecer las diferencias entre esta y la parodia y la sátira, que solían ser confundidas por la crítica literaria. Por ello Hutcheon desarrolla una posible definición de las tres. Pero también examina sus vínculos y presenta una forma para determinar, con relativa precisión, la manera en que operan juntas.

Hutcheon considera importante un enfoque semántico para llevar a cabo su análisis, pero es clara en señalar que el solo plano semántico es insuficiente. La ironía, por ejemplo, requiere ir más allá de la palabra o de la frase aislada para su justo examen: “Si hay algo sobre lo cual los teóricos de la ironía están de acuerdo, es que, en un texto que se quiere irónico, el acto de lectura tiene que ser dirigido más allá del texto (como unidad semántica o sintáctica) hacia un desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto, irónica, del autor” (Hutcheon, *Ironía* 175). Esta intención evaluativa hace referencia al enfoque pragmático. El gran aporte de su estudio es, precisamente, resaltar la necesidad de la pragmática para esclarecer diferenciaciones entre la ironía, la parodia y la sátira. Dicho enfoque se ocupa de la interacción del autor codificador, su actitud con respecto al texto en sí mismo, y del lector-descodificador, que interpreta y evalúa el texto. Según Hutcheon, no podemos comprender la ironía si ignoramos esta intención evaluativa que analiza la pragmática, principalmente porque la ironía, como veremos más adelante, implica una distanciamiento obligatoria entre el lector y el texto⁴¹. El empleo del plano pragmático también se aplica a la parodia y a la sátira, que suelen apoyarse en la ironía y que necesitan de la intención del

autor-codificador y del desciframiento del lector-receptor para su existencia (175). De esta manera, el análisis de Hutcheon tiene en cuenta estos dos planos.

Hutcheon parte con la ironía e inicia su análisis desde el enfoque semántico, que ha prevalecido en los análisis sobre esta. La ironía es concebida como un tropo retórico que establece una oposición entre lo que se dice y lo que se quiere hacer comprender; por ello se identifica con la “antífrasis”: “En el plano semántico, la ironía se define como señal de diferencia de significado, a saber, como antífrasis. Como tal, se realiza de forma paradójica, por una superposición estructural de contextos semánticos (lo que se dice/ lo que se quiere que se entienda). Hay, pues, un significante y dos significados” (179). En ese sentido hay una distanciaci3n, pues el descodificador debe interpretar que el codificador no se adhiere al sentido literal de sus palabras.

La parodia, por su parte, no es un tropo. No opera como un mecanismo retórico sino que se relaciona con la construcci3n e interpretaci3n de textos completos, por lo cual se puede asociar con categorías genéricas determinadas por la cultura y la historia. Por ello, la parodia es un género para Hutcheon, siguiendo la terminología de Gérard Genette (174). Como hemos visto, la parodia implica duplicidad y contradicci3n por la relaci3n que establece el texto base con el texto que parodia:

En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulaci3n de una síntesis, una incorporaci3n de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo con lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviaci3n de una norma literaria y la inclusi3n de esta norma como material interiorizado (177).

Esta superposici3n de textos hace que la parodia sea para Hutcheon, referenciando a Julia Kristeva, una modalidad del canon de la intertextualidad (177). Pero se diferencia de otras formas intertextuales, como el pastiche y la alusi3n, por ejemplo, en las que la síntesis bitextual que realiza funciona de forma paradójica: hay incorporaci3n, pero a la vez transgresi3n (lo que la hace ser la forma posmoderna por excelencia, como señalamos anteriormente). Las otras formas resaltan más la semejanza que la diferencia (178). En este posicionamiento de la diferencia vemos su paralelismo con la ironía y nos ayuda a entender por qué suelen estar acompañadas:

El tropo, así como el género, reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporaci3n. Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (al punto de pasar por

natural) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural. (179)

Como señales de distancia o de diferencia se asemejan, pero la parodia es un género y una forma intertextual, la ironía es un fenómeno *intratextual*, opera a nivel microscópico. Con respecto a la sátira, Hutcheon la va a considerar como un género, al igual que la parodia. Pero no será una forma intertextual como esta. Será considerada *extratextual*.

La distinción entre la parodia y la sátira reside en el ‘blanco’ al que se apunta. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre, morales o sociales y no literarias. (178)

Para determinar la función pragmática de la ironía, la parodia y la sátira, Hutcheon precisa un elemento fundamental: “Puesto que la pragmática se ocupa de los efectos de la codificación y la descodificación, se requiere una noción de *ethos*” (180). Esta noción se puede entender como la reacción que el texto busca motivar en el lector; el sentimiento que el codificador intenta despertar en el codificador y que es posible hallarlo en el texto mismo: “El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (180).

A la ironía, la teórica canadiense le va a asignar un *ethos* burlón:

En el estado hipotéticamente aislado, la ironía posee un *ethos* burlón marcado en el sentido (lingüístico), donde es codificado peyorativamente. Sin el *ethos* burlón, la ironía dejaría de existir: no es más que el contexto pragmático (codificado o descodificado) el que permite la percepción del desfase entre los contextos semánticos. (180-181)

La sátira, por su parte, se codifica aún más peyorativamente. Su *ethos* va a ser despreciativo. El codificador comunica una intención colérica y ridiculizante al decodificador, pero que a la vez guarda un fin reformador (181). La parodia también puede ser codificada peyorativamente, pero no presenta una marca fija⁴² como la sátira y la ironía, puesto que su *ethos* es posible que sea marcado como contestatario –donde la codificación peyorativa está presente–; pero, asimismo, puede tener un *ethos* respetuoso, el cual es, para Hutcheon, característico tanto de la parodia litúrgica del medioevo como de la misma literatura posmoderna; o puede tener un *ethos* neutral o lúdico, donde no hay ningún grado de agresividad (183). Al igual que la ironía, estos *ethos* que vemos en la sátira y la parodia son indispensables para la definición de ambas. Si entendemos la

reacción que buscan en el decodificador podemos identificar sus características particulares en el texto mismo:

Los *ethos* pragmáticos facilitan la localización textual de las características estructurales individuales que sirven para definir los dos géneros, en el sentido en que el ‘blanco’ influye en la estructura. Es decir, que el ‘blanco’ del discurso satírico es identificable y extratextual; el ‘blanco’ intertextual (o mejor el texto engarzado) de la parodia es también, a la vez, localizado y localizable (191).

Estos tres *ethos* pueden entrelazarse. De hecho, es común que los dos géneros literarios se superpongan y empleen íntegramente el tropo irónico. Sin embargo, la interconexión entre los tres *ethos* es, generalmente, más compleja y es común hallar desplazamientos constantes. El *ethos* burlón de la ironía presenta internamente una gama que va de la risa desdeñosa a la pequeña risa de reconocimiento. La ironía y el *ethos* despreciativo de la sátira se enlazan con mayor eficacia, precisamente, en un extremo de la gama irónica, la risa acrimonia y desdeñosa; con la parodia, el enlace se manifiesta principalmente en la gama de la risita socarrona, o pequeña risa de reconocimiento (184-185). La parodia, como hemos dicho, presenta diferentes *ethos*. La sátira puede conectar con alguno de estos y la ironía participa en ello también. Cuando pasa esto se percibe una intención “desinflante” del codificador en correspondencia con los planos literario y social (184). Con el *ethos* paródico respetuoso podemos notar una deferencia hacia el texto parodiado y sus valores, estando el *ataque* más en el plano social. Si es un *ethos* contestatario podemos encontrar una provocación cínica sobre el texto parodiado. Estas interacciones entre parodia y sátira pueden conllevar a los tipos que Hutcheon llama sátira paródica o parodia satírica:

Este caso particular del entrelazamiento puede seguir dos direcciones posibles, debido al hecho que el “blanco” apuntado por la parodia es siempre otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral y, por consiguiente, extratextual. Por un lado, hay (según la terminología de Genette) un “tipo” del “género” parodia que es satírico pero que apunta siempre a un “blanco” intertextual; por el otro, la sátira paródica (un “tipo” del “género” sátira) que apunta a un objeto fuera del texto pero que utiliza la parodia como dispositivo estructural para llevar a cabo su finalidad correctiva. (184-185)

Hay parodia satírica, entonces, si hay un ataque o una provocación cínica al texto parodiado. Encontramos el tipo discursivo de la sátira paródica si hay un ataque social o ideológico, pero

siendo la parodia un vehículo literario de dichos ataques extratextuales. Con el *ethos* neutral o lúdico, Hutcheon ve una superposición perfecta entre la parodia y la sátira, con un uso cabal del tropo irónico. Considera que es un punto máximo de subversión y de sobredeterminación pragmática⁴³.

En conclusión, Hutcheon toma las funciones semántica y pragmática (a través del uso de la noción de *ethos*) para llegar a una definición de la ironía, la parodia y la sátira. Su estudio facilita, así, la diferenciación entre las tres pero, asimismo, la posibilidad de esclarecer la forma en que se pueden enlazar. La parodia opera al nivel del texto completo. Su mecanismo formal es intertextual; por ello, notamos una articulación entre el texto base y el texto –o los textos⁴⁴– que parodia. Se presenta en ella una repetición, una síntesis, pero también una diferencia y distancia. Es una forma paradójica –incorpora y la vez subvierte– que necesariamente implica una relación entre el pasado y el presente. Esto explica que sea una forma perfecta en el posmodernismo, caracterizado por la contradicción y duplicidad e interesado en las representaciones del pasado. Su *blanco*, por lo tanto, es un texto y la reacción que busca despertar en el decodificador con respecto al texto puede ser de naturaleza peyorativa, pero también neutral o respetuosa. La sátira también se vincula con la construcción e interpretación de textos completos, pero es una forma extratextual. Su blanco apunta a factores de tipo social y también de tipo moral, enfocándose, así, en vicios del comportamiento humano, pero sin dejar de lado una finalidad correctiva. Por tal motivo, los ataques son, generalmente, percibidos en el texto a través de los personajes, que suelen ser caricaturizados⁴⁵. Su *ethos* tiene una connotación altamente peyorativa: es despreciativo. En una obra, la parodia y la sátira se enlazan si notamos en esta que hay un reconocimiento “desinflante” en relación a lo literario y social. Qué tipo de reacción es buscada en el codificador a lo largo del texto y qué tipo de blanco predomina más –si es un texto o un objeto extratextual– hará que distingamos entre una parodia satírica o sátira paródica, aunque, como señala Hutcheon, puede haber desplazamientos vislumbrados en segmentos del texto. La ironía es un mecanismo retórico, una antífrasis, no es un género, pero con una semejanza estructural con la parodia –también asocia la diferencia con la síntesis en su superposición de contextos semánticos–, lo que explica que sea igualmente una referencia para el posmodernismo y un vehículo nato de la parodia. Se detecta este procedimiento expresivo en una frase y así se determina que es una expresión irónica, aunque no es imposible situar la ironía en segmentos textuales más extensos, si bien no es una práctica fácil ni común⁴⁶. Su *ethos* es burlón y la risa que pueda despertar la parodia o la sátira, o las dos juntas, se debe

precisamente a su interacción con la ironía, aunque no siempre va a ser la misma, pues la ironía presenta una gama de posibilidades.

CAPÍTULO 3

Análisis

3.1 La institución universitaria en *Disturbio*

3.1.1 El modelo epistémico moderno en la institución universitaria

La universidad en la novela recibe el nombre de Universidad Nacional, aludiendo a la universidad más grande de Colombia⁴⁷. *Disturbio* se centra específicamente en el Departamento de Literatura y en la Facultad de Ciencias Humanas, que agrupa a dicho Departamento. Dos clases son descritas en la novela: la clase de crítica literaria y la de teoría literaria, las cuales corresponden al sexto semestre de la carrera de literatura. En ambas, el protagonista de la novela, Manuel Martínez, es víctima del desprecio y la humillación por parte de profesores y estudiantes. La razón principal es la preferencia de Manuel por productos de la industria cultural, los cuales son menospreciados por la mayoría de los integrantes de las clases. Esto se aprecia palmariamente en el episodio en que Manuel entra al salón de la clase de crítica literaria. El profesor, Samuel Rojas, al notar la presencia de Manuel, se pregunta: “¿Cómo ingresó semejante espergesia a una carrera tan elevada?” (Manrique 12) y ante su pregunta por las películas que Manuel ha visto, la respuesta de este último, *La guerra de las galaxias*, motiva la burla de los compañeros (13).

En el desarrollo de las clases que la novela describe, se puede observar la estructura disciplinar del conocimiento que según Castro-Gómez caracteriza a las universidades con un modelo epistémico moderno. La disciplina literaria en la universidad de *Disturbio* se constituye en base a la división entre obras elevadas, arte culto constituido por valores estéticos superiores, y productos de la cultura popular o masiva (como *La guerra de las galaxias*), clasificados como inferiores y rechazados en el estudio de la disciplina. Como señala Castro-Gómez, esta división que establece los límites de la disciplina es posible gracias al canon literario, mecanismo de poder que instituye el conocimiento legítimo y permite su identificación y manipulación. En *Disturbio* la figura del canon está presente y cumple dicho rol, especialmente en la clase de teoría literaria. Victoria Trujillo, profesora de esta asignatura, se encrespa ante un ensayo de Manuel sobre la novela *Carrie* de Stephen King y el concepto de héroe problemático de Georg Lukács, teórico que estudian en clase: “Victoria Trujillo se indignó. “No permitiría que un estudiantillo se saltara el canon literario”, pensó. Averiguaría qué era *Carrie*, jamás en su vida escuchó tal título” (41). La profesora buscaría al autor en el libro *Historia de la literatura norteamericana* de Cándido Pérez

y al notar la ausencia de Stephen King en este libro, calificaría el ensayo de Manuel con cero. Ya en clase, frente al cuestionamiento de Manuel de que las tesis de Lukács son limitadas puesto que no aplican a personajes como Carrie, la profesora empieza a establecer un fuerte debate con Manuel por la escogencia en su ensayo de una obra que no correspondía a una verdadera novela y cuyo autor era un escritor desconocido:

-No me haga reír, señor Martínez. “El rey del terror”, esto es una burla. Si ese autor existe, la verdad prefiero creerle al profesor Pérez, no debe ser un escritor ni *Carrie* literatura.

-Que usted ignore ese tipo de literatura no significa que no exista, profesora– dijo Manuel en tono airado.

-¡Ahora, grita, caballero! ¡Vaya, ahora defiende la no literatura! Aquí vinimos a aprender de los grandes maestros, de los altos valores estéticos y espirituales de la gran literatura, no a entretenernos con libritos para costureras –dijo Victoria Trujillo y le arrojó el trabajo a la cara.

-Bueno, pues a mí me gustan las historias para costureras –replicó Manuel ofendido.

-Bien, pues tome clases de costurera, señor Martínez. (45)

Esta larga cita ilustra cómo la disciplina literaria representada en la novela se estructura en base a un canon que define los autores que se deben leer, tanto los artistas (los establecidos por el libro de Pérez) como las autoridades teóricas (Lukács), asimismo, los conocimientos que deben ser los adecuados para ser estudiados por la disciplina (en este caso, el concepto de héroe problemático). En esta disciplina, la separación frente a productos populares y de corte masivo es tajante: son considerados *no literatura* e indignos de atención por parte de la asignatura. La forma intransigente y virulenta en que la profesora desaprueba el trabajo del estudiante y sus argumentos indica cuán radical es la separación y cuánto control puede ejercer en los estudiantes, puesto que si transgreden los límites impuestos terminan en la desaprobación académica y en la humillación pública, como sucede con Manuel. Es la prueba de una institución que funciona como centro fiscalizador del saber, donde el discurso humanista de la profesora se impone como portador de la verdad por la condición de autoridad académica que representa la profesora –y que hace valer a través de la violencia simbólica– y el discurso a favor de productos de la industria cultural del estudiante se clasifica como no verdadero por ser emitido por un estudiante (posición subalterna)

y por quebrantar los parámetros literarios impuestos, lo que conduce a consecuencias negativas para el estudiante.

Pero la episteme moderna de la institución universitaria descrita en la novela no solo se refleja en la disciplinarización del conocimiento, sino también en la arborización de la estructura universitaria. El conocimiento que el Departamento de Literatura debe impartir a través de los profesores que pertenecen a dicho Departamento, como Samuel Rojas o Victoria Trujillo, es regulado por el director. Este, a su vez, responde ante la Facultad de Ciencias Humanas, que es la que finalmente controla y administra el conocimiento. En los episodios en que Victoria Trujillo se encuentra con el director, Agustín Bejarano, sale a relucir el poder del director –al cual Victoria Trujillo usualmente le advierte “ínfulas de gerente de banco” (62) –, como en el caso de la gestión del proyecto de intercambio de profesores entre la universidad y universidades francesas que la profesora desea o la organización del encuentro de literatura, que Bejarano creó como director y que la Facultad se encarga de aprobar y patrocinar. La dinámica divisoria y jerárquica de poderes se presenta, así, entre facultades y departamentos, directores y profesores. La misma incomunicación que se establece entre el Departamento y otros, refleja cómo la misma estructura universitaria responde a la rígida separación entre saberes. Ni el director ni los profesores mantienen ningún diálogo con especialistas de otros campos. El encuentro de literatura, el gran evento que la facultad patrocina, no cuenta con invitados de otros departamentos o facultades. Las autoridades académicas esperan conferencias y ponencias que promuevan solamente los valores literarios que constituyen a la disciplina en cuestión.

Este modelo epistémico moderno de la universidad de *Disturbio* expone, fundamentalmente, la defensa del proyecto emancipador. Si bien la universidad en la novela es también una institución moderna por incorporar los otros movimientos⁴⁸, es el proyecto emancipador el que resulta principalmente expuesto. Como señalamos anteriormente, la visión científico-técnica de la realidad, basada en la división y el control racional, es la base epistémica, en general, de los proyectos de García Canclini, pero es ilustrada expresamente en el movimiento moderno emancipador: la separación de campos culturales autónomos demuestra la emancipación de un orden religioso o tradicional por un orden racional y secular basado en la división. Este proyecto es evidentemente defendido por el Departamento de Literatura en *Disturbio*, puesto que se promueve y legitima la separación entre un campo literario y artístico frente a otros saberes, relacionados con lo popular y la industria cultural. Estos son, además, excluidos del estudio de la

disciplina. Tanto la disciplina literaria como la estructura universitaria proyectan especialmente la defensa de la separación de campos autónomos del conocimiento en la novela.

3.1.2 Los valores e intereses del proyecto emancipador: la herencia eurocéntrica

Así como las universidades del continente americano reprodujeron el modelo epistémico en el periodo colonial manteniendo la visión eurocéntrica que dicho modelo poseía, como bien indica Castro-Gómez, de igual manera el proyecto emancipador que defienden los académicos en *Disturbio* es inseparable de una posición eurocéntrica. No es solo que la defensa que hace la institución en la novela del arte culto, con sus valores de autonomía y genialidad, se haya gestado en Europa, es principalmente la concepción de que el gran arte debe tener de modelo a la civilización europea. Este eurocentrismo se percibe en la omnipresencia de clásicos europeos en las clases; en la reverencia hacia los valores de los antiguos griegos (17, 165, 167); en el orgullo de la profesora Victoria Trujillo de haber estudiado en Francia y en su menosprecio hacia la Universidad Nacional, que considera un antro (121); pero principalmente en la admiración de parte de los profesores hacia el teórico Pierre Boulanger, el conferencista francés invitado al encuentro de literatura. En la novela se muestra que la admiración es infundada, puesto que el personaje no muestra un interés en la educación o en la academia, sino que acepta conferencias internacionales para frecuentar prostitutas; incluso termina por ser indolente con la composición de su “maldita conferencia”, como la llama (162). Su veneración proviene, principalmente, del hecho de ser un académico francés.

En *Disturbio* este eurocentrismo va acompañado de prejuicios de clase y de discursos raciales. Castro-Gómez (2005) señala que el modelo epistémico moderno en la universidad en la Nueva Granada privilegiaba el conocimiento producido por el hombre blanco europeo en menosprecio del conocimiento ancestral de carácter empírico desarrollado por los nativos de América y África (193). El imaginario étnico de blancura de la élite ilustrada fue incapaz de sustraerse, por lo tanto, del desarrollo de un discurso científico. Según Castro-Gómez (2007), esta visión eurocéntrica no desaparecería de las universidades latinoamericanas del siglo XX y XXI. *Disturbio* no es ajeno a este contexto académico. La institución universitaria en *Disturbio* deja entrever esta presencia de un discurso racial y social en el discurso científico –de las ciencias humanas–, aunque de manera soterrada, pues no es sostenido por ninguna vía legal. El discurso científico es empleado para apoyar una diferencia de poderes entre la élite y las otras clases sociales, como también entre fisionomías y colores de piel. Manuel es excluido por sus compañeros no sólo por su afición a los productos masivos. Es un chico moreno poco agraciado, de una clase media sin muchos recursos económicos. Es visto por sus compañeros como “el muchacho de la

sudadera” lo que pone en evidencia cómo la posición económica y social es valorizada por estos. Iris, igualmente, habla sobre el físico de Manuel a sus compañeros: “Tampoco le ayuda tener granos en la cara y el afro grasiento” (15). La profesora Victoria Trujillo, que porta ropas y atuendos costosos en clase, piensa, asimismo, que Manuel parece un boxeador (16). El gusto de Manuel por los productos de la industria cultural es explicado por profesores y compañeros en base a su condición social. Esto es ilustrado claramente en el comentario que hace el profesor Samuel Rojas a la profesora Victoria Trujillo. Para explicar el comportamiento de Manuel, emplea el concepto sociológico de *habitus*, del teórico francés Pierre Bourdieu: “¿Martínez? Es su condición social, Viki, lo heredó de su familia. Se comporta de acuerdo con su *habitus*. Yo tampoco entiendo cómo ingresó a la carrera. Pero en ocasiones nos toca trabajar con idiotas” (19). Nuevamente notamos las relaciones entre el saber con la verdad y el poder. Los discursos portadores de verdad de la academia se han configurado en base a relaciones de poder que existen en el espacio social y contribuyen a desempeñar determinadas funciones sociales, como el mantenimiento de beneficios y privilegios de una élite. La *cultura* pertenece a la élite blanca y los especialistas académicos – que son autoridades incuestionables– son los encargados de velar por ella.

Los profesores, por ello, son los personajes que exponen de manera palmaria en la novela la defensa del proyecto emancipador o, en palabras de Hutcheon, la ideología del humanismo liberal. Así como hay una división y jerarquía de poderes entre departamento y facultades, directores y profesores, la hay entre profesores y estudiantes. Por esta razón, los profesores imponen a los estudiantes el culto a la gran literatura de manera dogmática. Esto implica, como señalamos, la reproducción de una visión eurocéntrica que posiciona a un sector élite de la sociedad frente a los otros. El estudiante Omar Hernández, opositor de Manuel, es un ejemplo de cómo los discursos totalizantes y eurocéntricos de los profesores, que establecen su visión del arte como verdadera y elevada, son interiorizados por los estudiantes, lo que prueba que el saber y el poder están enraizados profundamente y producen efectos en la población. Esto es visible en la novela en el momento en que el narrador describe la postura de Omar como intelectual:

Estaba dispuesto a defender el verdadero arte y la verdadera literatura, si fuera necesario, con su propia vida. Estaba convencido de que el desarrollo económico y social del país iría paralelo al desarrollo cultural. Creía pertenecer a la élite social que odiaba a las masas ignorantes, atiborradas de cómics y mala literatura. No permitiría que impusieran su mal gusto. (67)

La visión que Omar defiende se corresponde con la ideología humanista que enarbola la profesora Victoria Trujillo: el culto a la civilización europea que establece la separación de una élite culta e ilustrada frente a clases sociales arraigadas a la tradición popular. Como dicha visión se constituye con los valores de la autonomía artística y la genialidad, Omar también los incorporaría: “Omar Hernández se creía un líder vanguardista, un hombre superior, un Charles Baudelaire defendiendo a Francia desde las barricadas. Manuel Martínez era, para él, un representante de la chabacanería, lo populachero, lo kitsch, el Corazón de Jesús y la pelanga” (67-68). Los discursos y las lecturas obligatorias de la profesora Victoria Trujillo asimiladas por Omar evidencian, entonces, cómo la universidad, como centro del saber que es, legitima y promueve determinado tipo de ideología.

Manuel también es un ejemplo de cómo esta ideología de carácter eurocéntrico ejerce un poder en los estudiantes. Aunque en su caso él la rechaza conscientemente. En un sueño que el narrador describe, previo al encuentro de literatura, se aprecia cómo inconscientemente él anhela parecerse a un intelectual europeo –lo que no oculta una suerte de blanqueamiento– y tener ese estatus social y cultural que otorga ser un académico:

Parecía un intelectual europeo (añoraba parecerse a Walter Benjamin), pantalones de pana gris, camisa blanca y una chaqueta azul de paño inglés (su imaginario no le daba para más). En un maletín de cuero llevaba la conferencia que iba a leer esa mañana. Cuando entró en el auditorio lo encontró atiborrado de estudiantes (había muchas Sara Montenegro), profesores y reconocidos pensadores (vio a Sartre, vio a Nietzsche, vio a Marx). Se sentó en la silla, sacó el escrito y observó las caras alegres y expectantes de la gente que quería escucharlo. Le agradó también ver entre el público al joven Lukács (quién le guiñó el ojo izquierdo y le hizo una venia sugiriéndole que comenzara). Manuel Martínez (Ph.D. en Artes) se sintió lleno de júbilo y colmado de reconocimiento. (169)

Pero no solo casos de estudiantes prueban este poder de influencia. El curso de sexto semestre reproduce la visión de separación en la división por grupos de los estudiantes: unos estudiantes, los que defienden el arte culto, pertenecerían al grupo de los *intelectuales*; otros, al grupo de los *vagos*, opositores a la visión de cultura del primer grupo, apáticos a las clases universitarias y asociados a una clase media; finalmente, el grupo de los *innombrables*, conformados por estudiantes pobres (11-12).

La influencia se proyecta también fuera del campus. En *Disturbio* se describen diferentes grupos minoritarios constituidos por jóvenes universitarios. Estos grupos urbanos⁴⁹, llamados en la novela tribus y culturas juveniles (91), intentan mantener una identidad diferenciada de los otros grupos a partir fundamentalmente de su manera de pensar, de vestir y de la música que escuchan. Son partidarios de posturas segregacionistas y discursos totalizantes. Omar, por ejemplo, pertenece al colectivo ACME, un grupo de orientación punk que realiza acciones violentas en contra de las instituciones y de la cultura de masas con el fin de promover su filosofía anarquista. Como líder del grupo que es, idea la formación de un tropel el día del encuentro de literatura para evitar que los “valores literarios, sublimes y puros” fueran corrompidos por personas como Manuel –que sería candidatizado para escribir la ponencia del encuentro (67-68). Otro grupo son los *skinhead* con orientación ambientalista, al cual pertenecería Manuel. Influenciado por uno de los vagos, Erney, Manuel quedaría seducido por las ideas de este grupo urbano: defender a los animales de abusadores. Aunque Erney es radical: para él es necesario la exterminación de dichos abusadores. La idea de Erney y de su grupo tiene, asimismo, fines universalistas: “Erney le resumió su filosofía de vida en una frase: “estamos convencidos de que podemos reorganizar la condición humana. Eso es monstruoso” [el maltrato animal]” (89). En los dos grupos notamos la filiación a un discurso fundamentalista: la defensa radical del arte culto o de los animales y el medio ambiente con el fin de mejorar la humanidad. En ambos se sigue de forma dogmática procedimientos y rituales, incluso el asesinato está justificado por el ideal que se defiende.

Si bien no todos los grupos urbanos de la novela se organizan en torno al arte y la literatura, sí reproducen el ideal de separación que fundamenta al proyecto emancipador, es decir, la base epistémica examinada por Castro-Gómez. Los grupos urbanos defienden una filosofía de naturaleza secular que tiene como propósito final el progreso social; su visión racionalista no es debatible, se acepta como verdadera, lo que posiciona su filosofía encima de la de otros grupos o instituciones. Este ideal de separación y exclusión de saberes distintos con un fin emancipador ha sido promovido y legitimado por la universidad, puesto que es el centro de formación educativa de estos jóvenes. La institución no promociona acciones militantes, pero su defensa del proyecto emancipador abre el camino para la radicalización del ideal divisorio y racionalista que caracteriza a la episteme moderna.

3.1.3 La universidad en cuestión: conflictos y contradicciones

La universidad es el centro de fiscalización del conocimiento y ejerce influencia en la dinámica urbana, pero esto no implica que los cuestionamientos y las contradicciones estén ausentes en esta institución. Los cuestionamientos de los estudiantes ante la universidad empiezan con la defensa del arte culto que esta realiza y la exclusión de otros saberes que promueve; pero esto rápidamente desencadena una crítica a la formación educativa que la institución está obligada a proveer. Las contradicciones, por su parte, son visibles por las prácticas de los mismos gestores y por el contexto social en el cual la universidad está insertada.

Manuel introduce el conflicto en el aula no solo por cuestionar el contenido del curso de Victoria Trujillo en su intento de abrir el canon literario; también por su rechazo a la metodología de la profesora. Manuel se duerme en sus clases magistrales, las cuales suscitan diálogos repetitivos y monótonos, consiguiendo, de esta forma, irritar a la profesora (18); es, asimismo, víctima de una evaluación irresponsable y humillante por parte de Victoria Trujillo, lo que motiva que Sara, la compañera de clase que terminará por ser la gran aliada del protagonista, critique la labor pedagógica de la docente: “Victoria Trujillo actuó de manera irresponsable, nos está enseñando literatura pero también nos está formando, no puede utilizar la humillación como método” (34); por último, el lenguaje de especialista que se establece en la asignatura y que Manuel debe utilizar en su ponencia es motivo de críticas por parte del grupo de los vagos. Uno de ellos le diría a Manuel: “Me aburren todos los aspirantes a críticos hablando un lenguaje que solo entienden ellos. Es como una secta, ¿me comprendes?, la religión de los críticos. Por qué sentirse mal si no quieres pertenecer a ella” (175).

Los profesores universitarios, en general, son descritos en la novela como trabajadores indolentes que transmiten dogmáticamente conocimientos para mantener su estatus social y cultural. No son considerados por los estudiantes formadores educativos. Omar le dice a Sara a raíz de su comentario sobre el deber incumplido de la profesora Victoria Trujillo de formar: “¿Formando?, sueñas, si crees que estás en un curso de pedagogía” (34). El ideal de separación que privilegia el saber culto y la labor de los especialistas es problematizado, así, en la misma aula y esto desencadena críticas sobre el rol de los profesores y de las clases. Lo que no impide que el discurso divisorio y totalizante en que se basa el proyecto emancipador sea interiorizado por los jóvenes universitarios, como ya vimos.

Las contradicciones presentes en la defensa del proyecto emancipador son evidentes desde los mismos académicos. El ideal de autonomía de un campo literario y artístico resulta desquebrajado cuando el mismo director es amante de productos de la industria cultural, orientados a un consumo masivo. Cuando Victoria Trujillo empieza a hablar de Manuel, recientemente postulado por sus compañeros para hacer la ponencia en el encuentro, Agustín Bejarano le responde:

-¿Martínez?, no lo recuerdo.

-Una especie de Arrio de la literatura, Bejarano. No importa. Cuando el profesor Guillory habló del canon, él llegó tarde. Me presentó un ensayo sobre un escritor desconocido. Creo que se lo inventó, le dio pereza leer una novela decente, un tal King, Stephen King, ¿lo conoces? Cándido Pérez no lo menciona.

En ese momento el director recordó el libro en el cajón de su escritorio: *El resplandor*.

-Ja, ja, ja – rió el director con gusto. –Eres muy cruel con ellos Victoria, no deberías tomártelo tan a pecho. No conozco a ¿King, dices? (64-65)

El director lee el mismo autor que Manuel lee y que no hace parte del canon del curso de la profesora Victoria Trujillo. Pero no es el único que hace aquello de lo cual reniega. Una contradicción similar acontece con Omar, el estudiante que piensa luchar con su vida a favor de la supremacía del arte culto. Sin embargo, en su caso no son novelas para públicos masivos, sino telenovelas. Con su novia, Sara, las mira y aunque se justifica señalando que es “un lugar desde donde se le puede tomar el pulso al país”, se muestra aficionado a los personajes melodramáticos. A Sara le diría, luego de hablar de la ponencia de Manuel: “Respáldalo y acabemos ya con esta tonta discusión, porque quiero escuchar a Guri Guri [famoso personaje de la telenovela colombiana *Calamar*]” (32). Estos dos casos ponen en evidencia que no hay una frontera real entre lo culto y lo masivo que se intenta establecer en la academia. Apreciamos lo que García Canclini señala en referencia a las metrópolis y América Latina: el proyecto emancipador entra en contradicción con el movimiento expansivo de la modernidad. La autonomía de los campos del saber se relativiza con la presencia abarcadora de la industria cultural en la sociedad.

Pero no es solo que el ideal de separación entre lo culto y lo masivo resulte desvirtuado dentro de la misma academia. Así como según García Canclini las ciudades latinoamericanas del

siglo XX son testigos de la presencia arraigada de la tradición y por ello expuestas a una suerte de heterogeneidad multitemporal, la ciudad descrita en la novela y las prácticas sociales de sus personajes exponen una sociedad devota de proyectos modernos que conviven con la premodernidad.

La hibridación se evidencia de manera palmaria en la metodología de los profesores universitarios. A pesar de defender el proyecto emancipador o el humanismo liberal, que se constituyen como fenómenos seculares, sus prácticas pedagógicas son muy similares a las del profesor autoritario y dogmático de religión que tuvo Manuel cuando era niño. En una retrospectiva temporal, se narra el recuerdo de Manuel de este profesor, justamente después de que Manuel sale de la clase de Victoria Trujillo. Dicho profesor lo obligó a mostrar reverencia a Dios y como Manuel no lo hizo –su madre, que era atea y comunista, le enseñó no arrodillarse ante nadie–, lo trató como hereje y le pegó. Manuel fue víctima, así, de abuso psicológico y físico (22-23). La profesora Victoria Trujillo es igualmente dogmática y autoritaria. Las lecturas de sus clases deben ser tratadas con la misma devoción y respeto como si se tratase de libros sagrados. Aunque no abusa físicamente de Manuel sí lo humilla y lo considera una especie de hereje de la gran literatura. Las descripciones que hace el narrador sobre ella insinúan, usualmente, esa correspondencia con la enseñanza religiosa dogmática:

Victoria se educó en Francia con los mejores profesores, leyó a Curtis y a Northrop Frye, asistió a congresos de literatura en prestigiosas universidades de Estados Unidos e Inglaterra, se preparó para ser la crítica, la defensora de una religión de misterios sin evangelio, la protectora del valor de esos objetos sagrados llamados libros: *The Critic*. No iba a venir un hereje confundido a rebelarse a estas alturas. (42)

Como sabemos, la hibridación hace referencia a procesos socioculturales caracterizados por mezclas entre estructuras, objetos o prácticas anteriormente separadas. Es un fenómeno distintivo de la modernidad en América Latina, especialmente en relación a las articulaciones entre modernidad y tradición (o modernidades y tradiciones, si se quiere). En este caso, notamos la hibridación entre prácticas pedagógicas que tienen un fundamento secular con prácticas relacionadas con el catolicismo, el cual representa la tradición religiosa del país. La institución universitaria en la novela se configura desde un modelo epistémico moderno y los profesores de literatura defienden la constitución de campos del saber que posicionan los conocimientos populares o religiosos como inferiores; sin embargo, sus metodologías reproducen viejas prácticas de enseñanzas

fundamentadas en valores religiosos. Esto conlleva a que la enseñanza de la literatura, concebida desde principios seculares y racionales, adopte una visión fuertemente dogmática y autoritaria que sacraliza autores y libros.

El espacio social que rodea la universidad también se destaca por una clara presencia de la hibridación. Un ejemplo concreto es la fusión de la ideología comunista con el catolicismo, representado en la figura de la madre de Manuel. Fuerte opositora de cualquier tipo de enseñanza o práctica religiosa, Elizabeth concibe el comunismo con una especie de fervor religioso, lo que la convierte en una comunista dogmática y autoritaria. De la misma manera que los profesores académicos, la madre reproduce prácticas y comportamientos católicos, solo que la sacralización de libros y figuras se establece en relación a la ideología comunista:

En las paredes colgaban un afiche del Che una fotografía de Mao y unos recortes del periódico *El tiempo* con la imagen de Fidel Castro. Su madre adoraba a Castro [...] De niño lo obligó a leer casi todo *El capital* y él tuvo que decirle que era una gran obra aunque en el fondo le parecía un ladrillo. Evitaba discutir porque Elizabeth siempre decía que ella tenía la razón. “No vas a ser un miserable facho como tu padre”, le gritaba, “lo que me faltaba, un Hitler en la familia”. A diferencia de otras madres que enloquecían con la religión, Manuel estaba convencido de que a su madre la enloquecieron los comunistas. Vivía por y para el partido (26-27).

Los grupos urbanos están igualmente inmersos en procesos de hibridación. Más allá del caso de Omar, un fiel seguidor de la música punk que combate la cultura popular y de masas a través del grupo anarquista ACME, pero que mira en secreto telenovelas, encontramos un ejemplo en los góticos. Yulitza y Braulio, vinculados a los *vagos* en la universidad y posteriores aliados de Manuel, pertenecen a este grupo urbano. El personaje de Yulitza se presenta como una chica de clase media-baja que posee maneras toscas –habla mientras come arepa con queso (21)– y disfruta bailar música popular y tropical, como la salsa (55); sin embargo, posteriormente es descrita como una gótica:

Las trenzas que ella usaba de día, se transformaban en la noche en un cabello negro, rizado y abundante. Se maquillaba el rostro con polvos blancos para parecer pálida, marcaba el contorno de sus ojos con delineador, se confundaba en un traje de color negro, como Morticia Addams, y se colgaba un arete de plata en el labio inferior de la boca. (107)

El movimiento gótico no es exclusivo de Colombia, se presenta a nivel mundial y se caracteriza por un tipo de vestimenta particular y el culto a la música *underground* (Arce 267). Los medios masivos de comunicación han propiciado su recepción en el país, como es posible observar en la novela⁵⁰. En *Disturbio* prácticas asociadas con este grupo urbano (como el tipo de vestimenta oscura y la música) se articulan con prácticas sociales vinculadas al folclor y a la cultura popular colombiana y latinoamericana, resultando, de esta forma, una suerte de grupo urbano gótico *criollo*. No hay que olvidar que la hibridación alude también a diferentes clases de mezclas como entre lo culto y lo popular o entre lo letrado y lo visual de los mensajes mediáticos, como puede verse en el caso del grupo ACME; o entre lo folclórico y la industria cultural, como en el caso de los góticos. Sin duda, es un proceso presente entre actores modernos y en condiciones avanzadas de globalización, como señala García Canclini en *Culturas híbridas* (24).

La ciudad de *Disturbio* es testigo, entonces, de procesos de hibridación. Las mezclas entre prácticas sociales que en teoría deben estar separadas o que estaban anteriormente separadas son un aspecto característico de esta urbe. También lo es la desigualdad en que se presentan los proyectos modernos. Aunque la universidad defienda el proyecto emancipador y el ideal de separación moderno esté interiorizado por los estudiantes, el movimiento expansivo no parece estar presente en otras capas de la sociedad. El desarrollo industrial y la modernización de los sectores urbanos están ausentes en barrios descritos en la novela. Un ejemplo es el barrio El Cartucho, donde habita el méndigo que los *skinhead* ambientalistas quieren justiciar por violar animales. El narrador describe este sector –que existió en realidad en Bogotá por aquellos años– como una especie de territorio desolador al margen del gobierno de la ciudad:

La calle del Cartucho daba la sensación de que Bogotá era una ciudad en ruinas, un laberinto de pasillos y escondrijos sórdidos donde se ocultaban los miserables (aquellos que figuran en las estadísticas mundiales como los más pobres del mundo). La zona era un gueto de desplazados por el fascismo de la exclusión económica y cultural (por las políticas de la mala distribución y el mal reconocimiento). Como en la mayoría de los guetos, los que vivían allí no solo soportaban la fatiga y el ayuno, también el exterminio (solo faltaba que a algún tirano se le ocurriera bautizarlos con una serie de números, por ejemplo, el 174517 tatuado en el brazo izquierdo). (Manrique 104-105)

La ciudad en la novela es una urbe latinoamericana como las descritas por García Canclini. La modernidad se manifiesta en ella, pero teniendo la hibridación como fenómeno distintivo,

especialmente con respecto a prácticas sociales que dan cuenta de la coexistencia de la tradición. Asimismo, es una modernidad con una modernización desigual. Este espacio social revela las contradicciones del proyecto emancipador que la institución universitaria defiende y, por extensión, afirma la crisis de la modernidad. No existe una división real entre lo culto, lo popular y lo masivo. No hay una separación auténtica frente a la tradición, que es lo que busca la modernidad superar o excluir. Además de la hibridez presente en las prácticas sociales de los mismos académicos, las mezclas entre lo culto, popular y masivo en las prácticas de los grupos urbanos y de los ciudadanos ponen en entredicho la congruencia de un discurso de separación. No es congruente porque la hibridación lo niega, ni ideal porque hay otros conocimientos y preferencias que reclaman inclusión. Manuel es, precisamente, un portavoz de estos. El proyecto emancipador o el humanismo liberal se revela como lo que es: una ideología inseparable de valores e intereses determinados. Y esta se impone por el poder de la institución universitaria, que es el centro de control y fiscalización del saber en la ciudad. La legitimización y promoción de dicha ideología pueden tener como consecuencias la radicalización de discursos totalizadores que conducen a la tragedia. La muerte del mendigo, que terminará por ser el padre de Manuel, y el tropel que lleva tanto a la destrucción de la biblioteca universitaria como a la muerte de la bibliotecaria y de Sara, son ejemplos del fracaso y del peligro de una ideología constituida por discursos separatistas y totalizadores.

La problematización de la modernidad y, específicamente, del proyecto emancipador que la institución universitaria defiende, permite clasificar a *Disturbio* como novela posmoderna. El cuestionamiento de los valores e intereses ideológicos de proyectos modernos y la problematización de las articulaciones entre tradición y modernidad que dicho cuestionamiento suscita, corresponden a la definición de posmodernismo que hemos planteado. El análisis del núcleo temático de la novela permite que a nivel de contenido podamos identificar la desmitificación del proyecto emancipador y la afirmación de una crisis de la modernidad; pero es necesario comprender cómo formalmente la novela elabora su crítica para determinar de una manera más completa su constitución como obra posmoderna.

3.2 Sátira, ironía y parodia: *Disturbio* como sátira paródica

3.2.1 Sátira e ironía en *Disturbio*

Frente a los dos géneros, la sátira y la parodia, sostendremos que *Disturbio* se corresponde intrínsecamente con el primero. La sátira es una forma extratextual puesto que el *blanco* al que apunta se relaciona con cuestiones sociales y morales. En el género paródico el *blanco* son obras o textos específicos. El cuestionamiento fundamental que realiza la novela no es sobre un texto determinado, es sobre la institución universitaria y su defensa al proyecto emancipador. No obstante, la parodia sí se presenta en la novela y cumple un rol importante. *Disturbio* pertenece al tipo sátira paródica, donde la parodia actúa como dispositivo estructural para llevar a cabo el *ataque* satírico. La ironía, vista como estrategia retórica, es también un recurso empleado para esta finalidad.

Hutcheon nos indica que la sátira ridiculiza vicios e ineptitudes del comportamiento humano con el fin de realizar su propósito correctivo. La reacción que este género busca en el lector es de cólera y desestimación, por ello tiene un *ethos* despreciativo. En *Disturbio* se presenta un cuestionamiento de los valores e intereses del proyecto emancipador defendido por la universidad, pero este cuestionamiento se efectúa formalmente a través de la ridiculización de los vicios e ineptitudes de los personajes académicos y por parte de un narrador que comunica una intención desdeñosa. El narrador heterodiegético de la novela, por ejemplo, describe la entrada al salón de clase de la profesora Victoria Trujillo, anteriormente introducida como una docente impuntual:

Victoria Trujillo entró al salón como una diva a la que esperan los fotógrafos, se quitó la gabardina Burberry color beige, la puso sobre el escritorio, abrió la cartera de cuero Prüne, sacó las gafas del estuche, se las calzó y, reducida a la miopía, hizo un paneo entre los estudiantes. A Erney le pareció voluptuosa, madura, generosa de carnes, con un cuerpo armónico como el de las mujeres de Rubens. Se estaba quedando calva en la coronilla porque le gustaba arrancarse los pelos de esa zona. (Manrique 16).

La descripción realza el vicio de aparentar, si consideramos el vicio como una mala costumbre o un mal hábito. El narrador nos muestra una mujer esnobista que quiere aparentar frente a sus estudiantes la pertenencia a una clase social elevada, diferente a la de ellos. La enumeración de sus prendas lujosas despliega su esnobismo, pero la descripción de la coronilla ridiculiza al personaje y muestra su deseo de aparentar un glamur que no se tiene, pues finalmente se percibe

como un ser ordinario que se arranca los pelos. Esta descripción termina por comunicar una intención despreciativa hacia el personaje.

Las descripciones de los personajes y de sus acciones se acompañan, usualmente, de la ironía. La ironía se caracteriza por un *ethos* burlón, pero al coincidir con la sátira, cuyo *ethos* es despreciativo y cuya finalidad es correctiva, encontramos en el texto la intención de producir una risa desdeñosa, mordaz. El empleo de la ironía en la novela permite que la sátira no tenga esa finalidad correctiva pronunciada, que es una característica de la sátira como ya mencionamos. Al igual del ejemplo que da Hutcheon en “Ironía, sátira, parodia” sobre *Dubliners* de Joyce, obra donde se ataca ferozmente los valores y costumbres irlandesas (184), la ironía mordaz ayuda a que la intención evaluativa de la sátira se comunique al lector sin necesidad de enunciarla. Por ejemplo, en el momento en que Victoria Trujillo se dispone a calificar ensayos de los estudiantes, el narrador nos dice: “Se sentó con desidia en una silla giratoria y tomó el bolígrafo Mont Blanc (CR2012442). Repasó en la mente el número de ensayos que debía leer. Veintitrés. Sintió desgano” (40). A través del paréntesis, que marca el número de serie del bolígrafo, apreciamos la figura de la ironía que se caracteriza por la distanciaci3n: se dice el tipo de bolígrafo que es, pero aquello que se quiere que se entienda es el esnobismo de la profesora. Los productos lujosos son más importantes para el personaje que su labor pedag3gica, la cual hace con desidia. El esnobismo e indolencia de Victoria Trujillo es marcado de forma burlona, desde una gama de risa desdeñosa, pero sin necesidad de pregonar una finalidad correctiva, pues la distanciaci3n de la ironía no lo permite.

La ridiculizaci3n de los personajes y la intenci3n despreciativa, con el empleo de una ironía mordaz y desdeñosa, tiene su punto más alto en las descripciones de los cuerpos. Y el ataque más feroz ocurre cuando los personajes est3n realizando una acci3n er3tica o íntima, como cuando se describe el episodio en que Victoria Trujillo, una vez descubre la infidelidad de su esposo griego, entra al baño afligida: “se sonó la nariz, meó, cagó y se sintió de pronto liberada” (168). Como el vicio de aparentar es uno de los vicios más puntualizados en la novela, describir a los personajes desnudos, sin la presencia de alguna prenda lujosa o en alguna situaci3n íntima, expone lo común que son estos y deja en evidencia el deseo de aparentar que los mueve. El lenguaje soez permite que los personajes sean cruelmente desmitificados y, así, generar un efecto aún más despreciativo.

El vicio de aparentar no es solo con respecto a la moda y a la pertenencia a una clase social alta, es indisociable del deseo de identificarse con una cultura *elevada*. Por lo tanto, la ridiculizaci3n se presenta también con el deseo de aparentar ser culto. El uso del lenguaje soez en

las descripciones corporales se debe leer también como una ridiculización feroz de este tipo de esnobismo cultural. No olvidemos que el proyecto emancipador referencia a una élite de expertos que emplea un lenguaje especializado en oposición a un lenguaje corriente:

De una gramática griega saltaron unas fotografías. Se alegró. En una de ellas Giurkas sonreía. Pero las otras imágenes le borraron a Victoria la mueca de felicidad. El viejo profesor de lenguas posaba desnudo rodeado de dos jovencitas (seguramente alumnas). El estúpido filólogo (maldito Giourkas y yo que te guardé fidelidad) disfrutaba de una mamada. El cerdo decrepito (cómo pudiste hacerme esto) penetraba por el culo a una de las nínfulas. Victoria Trujillo sintió en su cuerpo un temblor de nueve punto cinco en la escala de Richter y se desmayó. (167)

En esta cita vemos que el personaje de Victoria Trujillo descubre unas fotografías íntimas de su exesposo que delatan su infidelidad. A través del monólogo interior –marcado por los paréntesis–, y del estilo indirecto libre, donde el discurso del narrador se afecta con la voz del personaje, apreciamos la vinculación del personaje con un lenguaje soez, sin duda opuesto al lenguaje de especialista en literatura que se promueve en las clases y en el encuentro de literatura. Los empleos de la palabra *nínfula*, que es un término culto, y del término académico de *la escala de Richter* en medio de expresiones soeces, marcan la presencia de la ironía, puesto que lo que se nos quiere señalar, mordazmente, es el acto de hipocresía de promover un lenguaje especialista en la esfera pública –con el rechazo de un lenguaje ordinario que esto implica– cuando en la intimidad se emplea también el lenguaje soez. De esta manera, la separación entre lo culto y lo popular a través del lenguaje especializado es desmitificada con una ironía mordaz⁵¹. La cita no solo evidencia el aspecto del lenguaje, también los valores *elevados* del humanismo liberal: el exesposo griego, prestigioso académico que cree en la genialidad individual y en la autonomía de los artistas e intelectuales, considerándose él mismo un heredero de la sabiduría antigua griega (como se describe en este episodio), es retratado a través de la descripción de su cuerpo y de su poses eróticas con jóvenes, como un ser ordinario, amoral y libidinoso. El esnobismo cultural es, así, ridiculizado.

Si la apariencia de ser culto está asociada con el acto de aparentar ser parte de una clase social alta, también podemos decir lo mismo del acto de aparentar ser un gran educador universitario. Los profesores, directores e investigadores son descritos como personas que aparentan buscar la formación académica y moral de los estudiantes –desde los valores inherentes al proyecto emancipador– pero, en realidad, son seres inmorales y perezosos. Aparentan con el

propósito de mantener su puesto o el poder sobre los estudiantes. Además de las menciones de la condición de alcoholismo, de la impuntualidad y de la desidia de enseñar de la profesora Victoria Trujillo, que suele describirse como una persona que profesa el deseo de formar personas cultas (42, 45, 121), encontramos el caso del director de la carrera de literatura:

Agustín Bejarano hubiera preferido que Iris Guzmán, la estudiante que lo tenía entusiasmado, escribiera la ponencia. Omar Hernández le parecía un arrogante, un cabeza hueca con más imagen que ideas, y Manuel Martínez, un tonto insignificante. El director pensaba en estos asuntos mientras enfocaba con sus binoculares las piernas de una estudiante de antropología. Cerró los ojos para imaginar las de Iris, las figuró torneadas y morenas, ilusión que le produjo una leve excitación. Estaba deleitándose con su fantasía cuando Victoria Trujillo tocó la puerta.

-Adelante- dijo, guardando los binoculares en el archivador.

Sobre su escritorio reposaban tres versiones distintas de *Macbeth* en las que se podían apreciar separadores nuevos de colores. (118)

Como podemos notar, el director oculta los binóculos ante la presencia de Victoria Trujillo, puesto que estos revelarían su morbosidad. La mención irónica de los separadores nuevos de colores nos indica realmente que quiere aparentar ante ella que trabaja sobre *Macbeth*, cuando en realidad el texto que lee es *El resplandor*, como se narró en la primera reunión que ambos tuvieron. Agustín Bejarano aparenta ser un académico defensor del proyecto emancipador y un director eficiente y profesional, pero el narrador nos resalta un profesional inclinado a los productos de la industria cultural, un ser desinteresado en la formación de los estudiantes y una persona que quiere usar su posición académica para dar rienda suelta a su lujuria –de hecho, todos los académicos de la novela son lujuriosos, exceptuando a Samuel Rojas, que solo se describe como alcohólico. Además, si tenemos en cuenta que fue un docente que movió sus influencias para ser nombrado director y, así, cambiar su estatus económico y social (63), tendremos a un personaje ambicioso por el poder y la riqueza. Su oficina, que figura como la torre de un panóptico, y la referencia a *Macbeth*, que es una obra sobre el poder y la ambición, refuerza esta dirección.

Pierre Boulanger es otro caso. Es un renombrado investigador francés admirado por los académicos del Departamento de Literatura. Al igual que estos, busca guardar las apariencias de hombre culto y profesional. Como es común en la novela, el estilo indirecto libre permite revelar su verdadera condición:

Aunque en el avión esbozó algunas ideas, estaba bloqueado. ¿Qué diablos podría decir él de la relación entre erotismo y literatura? Pero de eso se trataba, de inventar algún discurso verosímil que fuera del agrado de sus colegas tercermundistas. Odiaba tener que salir de Europa [...] Aceptó porque se lo pidió su amigo Agustín y porque extrañaba las bellezas latinas. (153)

La conferencia a la que fue invitado no tiene ningún propósito educativo para él. La aceptó para poder tener sexo con una prostituta latina de catálogo. Recibió, además, importantes beneficios económicos por dar la conferencia (193). El texto, cuyo tema no domina, lo elaboraría, finalmente, con desdén. Boulanger es, de esta manera, retratado como un personaje mediocre, xenofóbico y lujurioso. La descripción corporal, con un lenguaje soez, también cumple el propósito de desmitificarlo cruelmente, pero en esta ocasión dicha descripción se da desde el punto de vista de la estudiante Sara: “A Sara, Boulanger le pareció un franchute vulgar, pálido como si estuviera enfermo del hígado y con cara de cajero de banco. No parecía el prestigioso intelectual por el que algunos de sus profesores, los de ideas más galicistas que anglosajonas, sentían veneración” (189).

El ataque satírico a los vicios e ineptitudes de los académicos desmitifica el proyecto emancipador que defiende la institución universitaria a través de estos. Como señalamos en el apartado pasado, en sus discursos a los estudiantes los académicos promueven la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo; ensalzan los valores de este proyecto (la autonomía frente a fuerzas externas, la genialidad individual) que consideran universales o inobjetable; se proclaman los custodios del saber culto. Pero la ridiculización feroz de un vicio como es el de aparentar, presentada en el triángulo de la apariencia social, cultural y profesional, pone en evidencia la falacia de su discurso: no hay fronteras reales entre lo culto, lo popular y lo masivo. La defensa de lo culto es ilegítima. Los que pretenden ser cultos están inmersos en prácticas y lenguajes que distan de representar aquello que defienden; asimismo, no se corresponden con personas *elevadas* moral, intelectual o profesionalmente. Se aparenta ser culto para mantener el poder y la distinción social frente a los otros y, así, obtener beneficios económicos y sociales. La postura culta termina por ser una defensa del eurocentrismo que excluye otras clases sociales y otros tipos de saberes. Entre más se genera una intención despreciativa y una burla mordaz frente a los académicos por su intención de aparentar, más deslegitimado resulta estar el proyecto. De esta manera, la crítica a la institución universitaria por su defensa al proyecto emancipador se acompaña con las estrategias textuales de la sátira y la ironía.

Es importante señalar, no obstante, que los personajes ridiculizados no son solo los académicos. Como señalamos, *Disturbio* se identifica con el género satírico. Por ello, toda la estructura formal de la novela se establece a partir de la sátira. Pero los vicios e ineptitudes de los académicos son los *blancos* más atacados. Hay personajes que reciben un tratamiento similar a los académicos, como Omar Hernández, estudiante y líder de los intelectuales y del grupo ACME. El narrador, a través de la sátira y la ironía, nos suele presentar un personaje que defiende a ultranza el saber culto, pero mira a escondidas telenovelas, o que lidera al grupo anarquista sin haber leído textos anarquistas⁵². Estos ataques a personajes como Omar cumplen el propósito de mostrar cómo la universidad ejerce influencia en los estudiantes y en los grupos urbanos que circundan a la institución con su defensa del proyecto emancipador y el ideal divisorio y racionalista que lo constituye.

3.2.2 La parodia en *Disturbio*

La sátira y la ironía no operan solas. La parodia funciona en *Disturbio* como mecanismo de apoyo para el género satírico. En ese sentido, es un dispositivo estructural que sirve para el cuestionamiento y la desmitificación del proyecto emancipador defendido por la universidad, el cual es efectuado a través de una burla mordaz y desdeñosa de los vicios e ineptitudes de los personajes. Como la parodia puede ser valorada de distintas maneras, no tiene un *ethos* marcado como la sátira y la ironía. De los *ethos* que menciona Hutcheon (contestatario, respetuoso, lúdico o neutral), en *Disturbio* la parodia se presenta desde un *ethos* respetuoso y un *ethos* contestatario, si bien la reacción predominante que se busca en el decodificador es de deferencia hacia el texto parodiado.

La novela *Carrie* de Stephen King es el principal texto parodiado. No solo incorpora elementos de la historia de *Carrie*, sino también de su estructura formal. En relación a la historia, el personaje principal de la novela estadounidense, Carrie, es víctima de acoso escolar debido a su ropa anticuada y a sus creencias religiosas, las cuales son inculcadas por su madre, una fanática cristiana que continuamente subyuga a Carrie. En la fiesta de graduación, que es el evento sobre el cual gira la trama principal, Carrie se venga de todos sus opositores a través de sus poderes telequinéticos, luego de que es víctima de una burla por parte de sus compañeros. Este evento resulta en tragedia, con prácticamente la destrucción del pueblo. *Disturbio*, por su parte, presenta un contexto similar, solo que el espacio no es la secundaria sino la universidad; el rechazo hacia Manuel se debe, principalmente, a sus preferencias culturales y su clase social; la mamá de Manuel no es religiosa sino una comunista dogmática y el evento es el encuentro de literatura que deviene, igualmente, en tragedia, pero sin la magnitud de la acaecida en *Carrie*. Es importante recordar que la parodia es una síntesis bitextual que se caracteriza por marcar la diferencia con el texto parodiado en vez de resaltar la semejanza. La gran diferencia que marca *Disturbio* con respecto a *Carrie*, más allá de que el personaje principal de la novela de King tenga poderes telequinéticos, es la crítica al dogmatismo religioso, que es un aspecto notorio en *Carrie*. En *Disturbio* se presenta una variante con relación a este aspecto: no es el fanatismo religioso sino el fanatismo ideológico de su madre comunista, que (recordemos) es atea, el que se expone en la novela. En relación a este punto, *Disturbio* incorpora a *Carrie* para resaltar que el dogmatismo se presenta no solo dentro de un contexto religioso sino también político y cultural (la ideología comunista, pero también la defensa del arte culto), si bien *Disturbio*, al resaltar la hibridación, pone en evidencia que estos

dogmatismos no son inseparables del sustrato católico del país, es decir, que provienen de los cruces entre tradición y modernidad.

Con respecto a la estructura formal, aunque la novela de Manrique no tiene la estructura epistolar distintiva de *Carrie*, sí mantiene el montaje no lineal caracterizado por el empleo de materiales de fuentes diversas que la novela estadounidense tiene. Según Franklin García, que analiza formas de montaje en la novelística⁵³, el montaje es una técnica de organización del relato que comprende factores como la yuxtaposición de segmentos narrativos, la ruptura del orden lógico o la incorporación en el relato de materiales extraliterarios (1). Fue una técnica empleada en novelas de James Joyce, John Dos Passos y William Faulkner (2), autores anglosajones considerados, en marco de esa tradición, como “modernistas”, aunque para García ha habido antecedentes, como es el caso de *Tristram Shandy* y *Madame Bovary*. En *Carrie*, como en *Disturbio*, apreciamos un montaje no lineal, puesto que los segmentos narrativos no siguen un orden cronológico normal, pero la forma de montaje específica corresponde a lo que García denomina “montaje por yuxtaposición de materiales de naturaleza distinta” (9). En *Carrie* encontramos extractos de periódicos, extractos de libros, cartas, definiciones de diccionarios y grafitis. Igual sucede en *Disturbio*. Incluso la novela colombiana reproduce continuamente grafitis despectivos en relación a Manuel como la novela estadounidense hace con el personaje de Carrie. Por ejemplo, hay apartados como estos en *Disturbio*: “Graffiti escrito en la pared de un baño de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional: Manuel Martínez nació un día que Dios estuvo enfermo del estómago” (Manrique 14). En la novela de King podemos ver apartados así: “Graffiti scratched on a desk of the Barker Street Grammar School in Chamberlain: Carrie White eats shit” (King 8). Estas paratextualidades, que son estos materiales de naturaleza distinta, funcionan como bisagras que dan paso a episodios focalizados en personajes diferentes en ambas novelas. Este proceder, a su vez, permite que el montaje se efectúe también por lo que García llama “yuxtaposición de puntos de vista”, donde la ruptura de la linealidad se presenta por medio de alternancias de puntos de vista distintos (12). Frecuentemente en *Carrie* y en *Disturbio*, a través de un narrador heterodiegético y del estilo indirecto libre, se presentan focalizaciones de personajes que proporcionan su perspectiva sobre determinadas situaciones, resultando, de esta manera, una narración que da apariencia de estar fragmentada.

Las diferencias, tanto en forma como en contenido, con respecto a *Carrie* no impiden la deferencia hacia la novela estadounidense. Hay que recordar que el trabajo que Manuel hace para

la clase de la profesora Victoria Trujillo es sobre *Carrie*. El hecho de incorporar elementos temáticos y estructurales de la novela de King, que es una novela típica de la industria cultural – como se establece en la misma novela de Manrique– y, además, no europea sino estadounidense⁵⁴, apoya la ofensiva satírica hacia la defensa del proyecto emancipador que llevan a cabo los académicos y los intelectuales como Omar Hernández. Al incorporar un texto como *Carrie* se fortalece el ataque contra la postura humanista eurocéntrica que establece que las novelas de la industria cultural no son objeto de interés ni modelos dignos de novela. *Disturbio* reivindica, entonces, productos como *Carrie* al parodiarlo, aunque, como en toda parodia, no deje de lado transgresiones. Por ello, la parodia en la novela adopta un *ethos* respetuoso.

Pero *Carrie* no es el único texto parodiado. La tragedia griega *Edipo Rey* de Sófocles es también parodiada a nivel de un esquema de relación entre personajes: Manuel, una vez se convierte en un *skinhead* defensor de animales, termina siendo cómplice de la muerte de su padre Elías, que luego de abandonarlo se convirtió en un vagabundo violador de perros de la zona del Cartucho. Pero padre ni hijo pertenecen, en este caso, a personajes nobles o de la aristocracia. También la *Ilíada* de Homero, que es también citada en *Disturbio*: Manuel es como Tersites entre los aqueos, un personaje que es visto como feo, vulgar y objeto de burlas, pero rebelde contra la clase más elevada.

Con la parodia a estas obras, el pasado estético, que según Hutcheon los textos posmodernos siempre ponen en juego, termina por ser exteriorizado en *Disturbio*.

Además de obras, también son parodiados géneros narrativos. En *Disturbio* se parodia el género negro, si nos apoyamos en la descripción que hace Martín Vidal sobre este⁵⁵, puesto que vemos la presencia del personaje del detective adusto y escéptico –y fumador como suelen ser estos personajes–, que intenta solucionar el crimen del vagabundo, asociado inicialmente con la limpieza social. El detective nunca llegará a descubrir que el motivo del crimen se debió a que el indigente violaba perros. El otro género que consideramos⁵⁶ es un género televisivo, el género de la telenovela, como lo determina Jesús Martín-Barbero (2002). En una diálogo que sostiene Sara con Omar sobre las telenovelas, esta señalará la poética melodramática que Martín-Barbero afirma la telenovela posee, donde hay esquemas narrativos y separaciones tajantes entre héroes y villanos: “Igual, tú sabes que a mí me encanta esa poética de la repetición: el héroe que vence los obstáculos en busca de justicia. Los ricos que sufren, los pobres que progresan, el amor que triunfa sobre las vicisitudes” (Manrique 30). En la novela encontramos la separación tajante entre el héroe, Manuel,

y el villano, Omar, que representan también los roles del pobre y del rico. Manuel progresa, aunque no económicamente sino en reconocimiento social: de débil y feo, pasa a ser fuerte y atractivo, consiguiendo la anhelada ponencia del evento de literatura. Omar termina fracasando y Sara se convierte en el gran amor de Manuel, aunque muere trágicamente al final.

Con las obras o géneros asociados a la industria cultural, el *ethos* de la parodia se marca como respetuoso: se pretende una valorización de estos productos que han sido desprestigiados por los académicos e intelectuales, aunque no se dejen de lado transgresiones forjadas con una ironía mordaz y dentro de un esquema satírico: violar perros como motivo de un crimen que jamás fue sospechado por el detective y que, además, fue cometido por *skinheads* ambientalistas es un contexto que puede resultar ridículo en novelas de género negro. O héroes y villanos que responden a un esquema melodramático, pero que citan conceptos, teorías y obras literarias poco habituales de ser referenciadas en productos de consumo popular. Pero, al igual que con *Carrie*, la incorporación de estos textos a la novela apoya, fundamentalmente, la ridiculización desdeñosa sobre los personajes que quieren en público la exclusión de estos productos y de la clase social que los consumen, pero que en privado son unos consumidores activos que distan de la condición elevada que intentan proyectar. Los textos parodiados son, así, un arma satírica para ridiculizar a los personajes pero a nivel intertextual. Con respecto a las obras consideradas clásicas, la parodia adopta un *ethos* menos respetuoso y más contestatario, puesto que hay una intención de buscar una reacción desmitificadora de obras que son consideradas superiores y exponentes de valores espirituales por los académicos. Al asociar, por ejemplo, de forma irónica a Manuel, un universitario de bajos recursos que ama los productos de la industria cultural, con Edipo, que es un rey y un personaje noble, y a su padre, un indigente que viola perros, con el rey Layo, la tragedia termina despojándose de su *aurea*. Sin embargo, la incorporación de elementos de obras clásicas en la novela revela una cuota de reconocimiento de los textos parodiados. Es la condición contradictoria y paradójica que tiene esta estrategia textual.

La parodia refuerza el ataque satírico no solo en relación a la valorización de productos menospreciados por los académicos e intelectuales o en la vulgarización de sus obras encumbradas. También contribuye a desmitificar los valores e intereses ideológicos del proyecto que defienden dogmáticamente, pero también farisaicamente, los personajes, lo que la hace representante de la parodia posmoderna. La parodia permite a la novela desmitificar los valores de autonomía y genialidad del proyecto emancipador. Al incorporar elementos de la historia y de la estructura de

Carrie, entre otros textos, *Disturbio* contraviene el ideal de una escritura libre de influencias y calcos que es producto de una mente creadora. No puede haber originalidad si la novela reproduce temas, personajes y estructuras formales de otras obras, las cuales responden a un vasto pasado cultural. Un texto no puede concebirse como una obra artística libre de la influencia de fuerzas externas, cuando se compone de materiales y registros que proceden de fuentes que no son consideradas cultas.

Aparte de desmitificar los valores de autonomía y genialidad, la parodia subvierte la pretensión de verdad que los discursos humanistas de los personajes exhiben. Si sabemos que el personaje de Manuel es una parodia del personaje Carrie no podemos sino pensar que estamos ante una representación. Como técnica autorreflexiva que es, la parodia desvela que *Disturbio* es una construcción textual y, por extensión, que los discursos totalitarios de los personajes son ficciones, meros discursos que no responden a una verdad indiscutible. De esta forma, mientras Manuel, Sara y los vagos refutan los discursos incuestionables de los académicos a un nivel de contenido, la parodia, a un nivel formal, cuestiona cualquier pretensión de verdad porque expone que los discursos hacen parte de una ficción. Esto también se refuerza a través del montaje, que se presenta en la novela gracias al acto de parodiar a *Carrie*: la yuxtaposición de puntos de vista señala que no hay una visión única y total de la *realidad*, sino una pluralidad de visiones que ponen en entredicho la posición de verdad indiscutible que los discursos de personajes pretenden sostener.

La parodia también desvela que dichos discursos no corresponden intrínsecamente al espacio social e histórico en cuestión, sino que son indisociables de representaciones pasadas, en otras palabras: que son inseparables de una ideología. La parodia a *Carrie*, por ejemplo, que es una chica excluida por los profesores y compañeros por la ferviente religiosidad que exhibe, resalta que la separación entre lo culto y lo popular adyacente al proyecto emancipador moderno se presenta, igualmente, en otros espacios sociales como lo es el pueblo estadounidense de *Carrie*⁵⁷. La exclusión por parte de un grupo dominante de estudiantes no se desasocia, asimismo, de un interés por posicionar agresivamente una visión de mundo secular frente a una religiosa. Y las consecuencias de esta exclusión son trágicas: Carrie, luego de ser víctima de una burla cruel, desata su furia en la fiesta de graduación y desencadena su fuerza destructora y asesina. La alusión al libro teórico *Apocalípticos e integrados* de Umberto Eco en el momento en el que Omar se considera un apocalíptico, esto es, una especie de aristócrata que desdeña los productos de la industria cultural (Manrique 68), conecta, igualmente, el conflicto entre lo culto y lo masivo en *Disturbio* con el

fenómeno de la modernidad en sí, puesto que en *Apocalípticos e integrados* se analiza este aspecto de la modernidad, que no es otro que el que García Canclini denomina el proyecto emancipador, salvo que en el texto de Eco se priorizan las relaciones entre lo culto y lo masivo –donde se advierte la lucha de clases entre una élite ilustrada y la masa subalterna– en un contexto europeo.

Finalmente, al ser parodiados productos de la industria cultural junto con clásicos reverenciados por los académicos e intelectuales, la novela expone la hibridez en un plano formal. De esta manera, la defensa de una separación entre lo culto y lo popular y masivo se muestra incongruente no solo por la hibridación y pluralidad presente en la ciudad recreada y en las prácticas sociales de los académicos y los grupos urbanos, sino también por la misma mezcla que opera en el interior de la novela donde la historia de una novela como *Carrie*, por ejemplo, se articula con la trama de un clásico como *Edipo Rey*.

Con el empleo de la parodia, notamos con claridad la confluencia entre lo político y lo estético que Hutcheon observa en los textos posmodernos. La dimensión política del posmodernismo se establece en la exposición de lo ideológico de las representaciones. Como ya señalamos, a través de la parodia, que pone en escena el plano estético al ser una forma de la autorreflexión, en *Disturbio* se resalta la presencia ideológica del proyecto emancipador, marcando, así, el plano político. Pero el empleo de la parodia, no obstante, no ayuda a constituir una propuesta distinta de aquello que se desmitifica y, por ello, hablamos de dimensión política. La desmitificación del proyecto emancipador se realiza desde adentro a través de los mismos elementos estéticos asociados con este proyecto que la parodia incorpora y transgrede, como puede ser, por ejemplo, incorporar las tramas de los venerados clásicos griegos. Esto nos conduce a ver en la novela a la parodia como una forma excéntrica, forma típica de la parodia posmoderna, debido a que cuestiona los valores e intereses de la ideología dominante desde el interior, promoviendo una pluralidad –visible en la hibridez formal de la novela– que escapa de la totalización, pero que no sale completamente de la ideología denunciada.

El hecho de que la novela sea una sátira paródica resalta aún más la crítica complaciente que efectúa. Si la defensa del proyecto emancipador por parte de los personajes se lleva a cabo con menosprecio hacia los que son excluidos por no ser cultos –como sucede con Manuel, que es víctima de los ataques de los académicos e intelectuales–, *Disturbio*, a través de la sátira, reproduce el mismo menosprecio hacia los personajes por su *ethos* despreciativo. Con la sátira, se forja en la novela una crítica para mostrar la hipocresía y la falsedad de este elitismo despreciativo que

encierra la defensa de lo culto, pero con los mismos procedimientos que se ponen en tela de juicio. Esto impide que haya un escape completo de aquello que se critica: a pesar de la denuncia, se sigue reproduciendo la exclusión desdeñosa (ante los académicos e intelectuales), aunque la hibridez y la pluralidad sean marcadas en la novela. De esta manera, como sátira paródica, *Disturbio* ejemplifica aún más la contradicción y complacencia posmoderna.

3.2.3 La inscripción posmoderna: el papel del núcleo temático y de las estrategias textuales

Las estrategias textuales de la sátira, la parodia y la ironía acompañan formalmente la crítica a la institución universitaria. Tanto en forma como en contenido, *Disturbio* se inscribe como novela posmoderna. Si la posmodernidad es un modo de problematización de los valores e intereses ideológicos de los discursos, *Disturbio* es posmoderna porque cuestiona el proyecto emancipador moderno que la institución universitaria defiende y promueve a través de los académicos. En el análisis del núcleo temático pudimos ver que dicho proyecto, que (recordemos) está asociado a la secularización, la autonomía de los campos del saber y la valoración de lo culto, es incongruente con el espacio y las prácticas sociales, caracterizadas estas por su hibridez. La promoción de dicho proyecto es, asimismo, la matriz de fundamentalismos, pues la visión racionalista y esencialista que lo caracteriza, con su sentido de *pureza* del arte culto, ayuda a promover totalitarismos. Como es típico accionar de las obras posmodernas, *Disturbio* desvela y desmitifica este proyecto – tan idealizado por el “modernismo” anglosajón– resaltando la hibridez entre lo culto, lo popular y lo masivo, y poniendo de relieve los intereses que se esconden en los ideales de autonomía y genialidad que se promueven en el Departamento de Literatura: la perpetuación de una visión eurocéntrica de la realidad que induce a la separación entre clases sociales y fisionomías y colores de piel con el fin de permitir la conservación del poder de aquellos que lo detentan. *Disturbio* nos señala que el proyecto emancipador se mantiene por las relaciones entre el poder y el saber presentes en la institución universitaria moderna: la universidad en *Disturbio* funge como centro fiscalizador del saber porque clasifica los saberes entre verdaderos y no verdaderos, imponiendo los discursos humanistas como legítimos y aquellos que se desvían de la matriz divisora y racionalista de carácter eurocéntrico como ilegítimos, como sucede con el rechazo a los argumentos inclusivos de Manuel sobre obras de la industria cultural. Pero esta denuncia que efectúa la novela no se lleva a cabo sin las estrategias textuales de la sátira, la ironía y la parodia. Formalmente la novela problematiza los valores e intereses del proyecto emancipador con las estrategias que Hutcheon considera vitales del posmodernismo. Como sátira paródica que es, la desmitificación del proyecto emancipador se efectúa desde la ridiculización de los personajes a través del vicio de aparentar. La novela busca generar un efecto desdeñoso sobre los personajes que defienden el proyecto emancipador al retratar su esnobismo en cuanto los ámbitos social, cultural y profesional. De esta manera, el proyecto queda desvirtuado peyorativamente: se presenta como un ideal que se aparenta pero no se cumple, cuyos valores nadie sinceramente representa y sin asidero en el

contexto social que los personajes habitan; solo promovido con el fin de mantener las estructuras de poder dominantes. La ironía en la novela permite, especialmente, que la ridiculización genere un efecto de burla mordaz, sin enunciar directamente la intención evaluativa de la sátira. La parodia, por su parte, ayuda a esta ridiculización al ser empleada en la novela para incorporar –con diferencia– elementos de novelas o géneros criticados (hipócritamente) por los académicos e intelectuales desde un *ethos* respetuoso, o transgredir, desde un *ethos* contestatario, los clásicos venerados por estos mismos. Asimismo, la parodia en *Disturbio* cumple los mismos roles de la parodia posmoderna: desmitificar los ideales de autonomía y genialidad; señalar la ficcionalidad de la obra y de los discursos en cuestión; resaltar que los discursos humanistas corresponden a una ideología y exponer la hibridez desde lo formal. Si el proyecto emancipador se presenta como un ideal de división y totalización, la parodia permite transgredirlo con la pluralidad de elementos cultos, populares y masivos que incorpora. Pero lo lleva a cabo sin salir completamente de este proyecto, cumpliendo, así, con el tipo de dimensión política que distingue al posmodernismo. La crítica posmoderna a la institución universitaria por defender y promover este proyecto está, entonces, apoyada desde lo formal, con la estrategia textual característica del posmodernismo: la parodia, la cual está engarzada en la novela con la sátira y la ironía, al ser la novela una sátira paródica.

CAPÍTULO 4

Conclusiones

El propósito de esta investigación ha sido demostrar que la novela colombiana *Disturbio* de Miguel Ángel Manrique es una novela posmoderna. Para ello nos hemos valido de teorías que asumen la posmodernidad como un modo de problematización y la modernidad como un periodo histórico, pero dentro de un horizonte sociocultural latinoamericano.

Para establecer los rasgos fundamentales de la modernidad nos hemos apoyado en la teoría de García Canclini, el cual, a partir de una descripción global del fenómeno en cuestión, determina los aspectos característicos de la modernidad latinoamericana de fines del siglo xx. Los cuatro movimientos característicos de la modernidad: los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador, se hallan en este continente para el autor argentino, pero la convivencia de lo moderno con las tradiciones y la presencia de la desigualdad configuran lo distintivo de América Latina.

A través del análisis de la novela hemos identificado que el espacio social y las prácticas sociales configuradas en *Disturbio* corresponden al de una sociedad moderna latinoamericana de fines de los años noventa: la hibridez y la desigualdad social son sus componentes principales. Las zonas marginales que son descritas en la novela y las prácticas de los grupos urbanos y de los personajes académicos ponen de manifiesto un entorno social caracterizado tanto por los contrastes socioeconómicos entre clases sociales como por la mezcla entre prácticas modernas y tradicionales, destacándose las hibridaciones del marxismo con el catolicismo o de lo culto con la cultura de masas.

De todos los proyectos que menciona García Canclini es el proyecto emancipador el más expuesto en *Disturbio*: la secularización y la constitución de campos culturales, que establecen la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo, es motivo de defensa y promoción por parte de los personajes académicos y de los grupos urbanos en *Disturbio*, como hemos podido determinar en este estudio. La hibridez se realza en la novela, precisamente, en relación a fusiones entre lo culto, lo popular y masivo, que, según el ideal del proyecto emancipador, deberían estar separados. Como muchas metrópolis latinoamericanas, la ciudad constituida en *Disturbio* ejemplifica una modernidad en crisis, donde los proyectos modernos coexisten pero sin estar libres de conflictos y

cruces con tradiciones enraizadas en el espacio social, solo que esto es ilustrado desde el fenómeno definido como proyecto emancipador.

Pero, como hemos podido observar, es la institución universitaria la que solidifica la presencia de la modernidad en la obra de Manrique. La exposición del movimiento emancipador es dada por la defensa y promoción que la institución hace de dicho proyecto. Como centro fiscalizador del saber que es, esta institución pretende legitimar y promover el ideal de autonomía de los campos culturales en el espacio social, afectando las prácticas sociales de los estudiantes y de los grupos urbanos. El esquema divisorio, principalmente en cuanto a problemática de la exclusión de lo masivo y popular frente lo culto, hace parte del *modus operandi* de los grupos juveniles debido al poder de la universidad, donde sus saberes promovidos –que fulguran como verdaderos– no escapan de relaciones de poder.

La clasificación de la institución universitaria en la novela como un ente moderno fue posible por el aporte teórico de los trabajos de Castro-Gómez sobre la universidad en el continente. El esquema elaborado por García Canclini de la modernidad latinoamericana se constituye desde lo general; con Castro-Gómez pudimos apreciar la forma en que una institución como la universidad incorpora los proyectos de la modernidad, principalmente el emancipador, que está íntimamente relacionado con la separación de campos o ámbitos de saberes. La visión de la modernidad del filósofo colombiano desde lo epistemológico se articula con la concepción del proyecto moderno de García Canclini, al estar la primera fundamentada en el principio de división y separación del método de razonamiento analítico, principio que rige la definición que ofrece el teórico argentino del movimiento emancipador. Pero los estudios de Castro-Gómez son complementarios en otros puntos: arrojaron luz sobre aspectos relacionados con el poder que García Canclini pasó por alto: la modernidad, o digamos los proyectos modernos, fueron constituidos desde una posición eurocéntrica y dicha posición fue impuesta, principalmente, a las colonias europeas. La institución universitaria fue una pieza clave en la legitimización y promoción de dicha posición.

Los dos elementos que Castro-Gómez afirma como determinantes para apreciar en la universidad el modelo epistémico moderno: la estructura arbórea del conocimiento y la constitución de la universidad como centro *fiscal* de producción del conocimiento, fueron hallados en la institución universitaria que configura *Disturbio*, lo que nos permitió comprobar que dicha institución reproduce el modelo moderno y resguarda el ideal emancipador.

Es el modo en que problematiza la modernidad desde uno de los proyectos lo que hace de la novela una apuesta posmoderna. Si bien García Canclini presenta una concepción de lo posmoderno como modo de problematización de los proyectos modernos en cuanto a la relación de estos con la tradición, nos apoyamos en los estudios de Hutcheon sobre el posmodernismo porque explora con mayor atención el tema, elaborando una teoría sobre el posmodernismo que permite determinar su presencia en textos narrativos, ya que incluye el aspecto formal en sus reflexiones al posicionar la parodia como la estrategia textual por excelencia de las obras posmodernas.

Con Hutcheon pudimos establecer que el modo de problematizar lo posmoderno se concreta en el acto de desvelar y cuestionar los valores e intereses ideológicos de las representaciones. Como es propio del espíritu posmodernista, la problematización lleva a la desmitificación de la misma concepción de *realidad* de cualquier discurso, por ello, el *blanco* que una obra posmoderna *ataca* se expone, fundamentalmente, como una ideología constituida por representaciones, desmantelando, así, su pretensión de verdad incuestionable. Con el apoyo de Hutcheon, hemos demostrado que en el caso de *Disturbio* los valores e intereses ideológicos que se problematizan corresponden a los del proyecto emancipador y dicha problematización no es indiferente a un conflicto con la tradición. De esta forma, la teoría *hutcheana* pudo engarzar con la definición de lo posmoderno esbozada por García Canclini, la cual enfatiza en el papel de la tradición. La investigación emprendida nos permitió observar que en *Disturbio*, el ideal de separación y los valores que abarca la defensa de la posición culta, como la autonomía artística y la genialidad individual, terminan siendo develados como construcciones sociales que esconden intereses, no, entonces, como verdades *per se*, como son asumidas por la institución universitaria a través de los personajes académicos. La novela desvela que los discursos de defensa del proyecto emancipador son eurocéntricos, incompatibles con un contexto sociocultural híbrido, y, además, inseparables de intereses: aquellos que promueven y legitiman el proyecto moderno buscan preservar los privilegios económicos y sociales de una élite, manteniendo, así, a integrantes no blancos, de clases sociales con gustos populares e inclinaciones a las comunicaciones de masas, al margen de la legitimidad social y cultural.

Llegar a estas conclusiones no fue solo posible a través del análisis del núcleo temático de la novela, también tuvimos en cuenta las estrategias textuales. La novela realiza una crítica a la institución universitaria como centro de poder que legitima y promueve el proyecto emancipador,

pero esta crítica es sostenida desde el género satírico, del tipo sátira paródica. La ridiculización del vicio de la apariencia, principalmente de los personajes académicos e intelectuales, con el respaldo de una ironía mordaz, pone al descubierto la invalidez de la defensa de lo culto puesto que, frente a un entorno social caracterizado por la hibridez, la defensa de la separación se practica como un juego de apariencias que sirve para mantener los privilegios de los académicos y el dominio de estos sobre los estudiantes. La parodia funciona como un dispositivo que refuerza el ataque satírico, puesto que las obras que son incorporadas son obras tanto endiosadas como rechazadas por los personajes académicos e intelectuales. Por su condición de forma intertextual, la presencia de la parodia en *Disturbio* permite desmitificar los valores de originalidad y genialidad del proyecto emancipador, también subvertir la pretensión de verdad de los discursos humanistas exployados en la novela: la autorreflexión, tan propia de las obras posmodernas, se resalta, precisamente, por la parodia, que permite ver que los discursos de defensa del proyecto son construcciones sociales, representaciones inseparables de un pasado y, por lo tanto, pertenecientes a una ideología. Al ser parodiados productos de la industria cultural junto con clásicos europeos, la novela expone, asimismo, la hibridez –que fue siempre negada por los antagonistas– pero ahora en un plano formal.

En conclusión, tenemos a *Disturbio* como novela posmoderna por la problematización que efectúa del proyecto moderno emancipador. Como muchas obras posmodernas, no intenta dar respuestas frente a lo cuestionado o proponer una nueva verdad. Pero el cuestionamiento que hace de los valores e intereses ideológicos del proyecto emancipador la hace tener una dimensión política. Si desvelar la ideología que se esconde detrás de proyectos y discursos, dejando entrever que no hay verdades *per se* que escapen de ser construcciones sociales, es el fundamento de la problematización posmoderna, entonces *Disturbio* cumple con ese papel y lo hace con las estrategias textuales que se destacan en las obras posmodernas. La parodia, pero también la sátira y la ironía, que usualmente están relacionadas, son los recursos formales empleados en la novela de Manrique que permiten criticar y desmitificar el esquema divisorio de lo culto, lo popular y lo masivo que la institución universitaria moderna defiende. El ideal de separación y el impulso totalizante, aspectos arraigados a movimientos modernos, son transgredidos, entonces, por la novela desde este modo posmoderno de problematización.

NOTAS

¹ Como veremos, la posmodernidad es un concepto que ha protagonizado muchos debates. La misma palabra resulta problemática para algunos, pues en algunas ocasiones ciertos teóricos usan el prefijo *post*, relacionando el concepto con la periodización, otros, en cambio, asocian *pos* a una condición o un modo (Ver Urdanibia 41-43). En este trabajo, respetamos la forma en que cada autor citado escribe dicha palabra o la forma en que la palabra ha sido traducida. Como nuestro estudio asume el concepto desde la segunda forma (como modo de problematización), empleamos el prefijo *pos*. En el caso de un texto de otra lengua, que no presenta ninguna traducción, empleamos, igualmente, el prefijo *pos* si la posmodernidad o el posmodernismo en ellos es concebido como modo. Este es el caso de los textos de Linda Hutcheon. Aunque la teórica canadiense emplea la palabra *postmodernism*, empleamos la palabra posmodernismo en el análisis de sus textos, puesto que sus libros se corresponden con la segunda acepción del concepto.

² Lyotard, en *La condición postmoderna*, no define el concepto de metarrelato, que es también sinónimo de grandes relatos. Orlando Cárcamo (2007), en un ensayo que tiene el objetivo de analizar el concepto de Lyotard, señala que el concepto difiere de los términos relato y metarrelato que provienen del campo de los estudios literarios. Cárcamo señala que, en Lyotard, los metarrelatos hacen referencia a discursos legitimadores, característicos de la modernidad, que operan a nivel ideológico, social, político y científico. La emancipación progresiva de la razón y el progreso social son algunos ejemplos de estos metarrelatos.

³ Francisco Rodríguez (2002) hace un breve recorrido de los conceptos de la modernidad y posmodernidad en campos intelectuales europeos y norteamericanos para después estudiar su recepción en los estudios literarios y culturales latinoamericanos. El objetivo final de su trabajo es establecer la génesis de dos conceptos: hibridación y heterogeneidad, vinculados estrechamente con la modernidad y la posmodernidad. En su repaso a las teorías sobre la posmodernidad, señala las posiciones encontradas frente a la periodización histórica. Menciona que Lyotard fue uno de los primeros en hacer circular la idea del fin de la modernidad con su texto *La condición postmoderna*, estableciendo que la era de lo posmoderno empieza a finales de los cincuenta en Europa (Rodríguez 4-5). Berardinelli y Vattimo son otros autores que, para él, señalan que la posmodernidad es una etapa posterior: el primero enfatiza que la posmodernidad es una expresión cultural del capitalismo transnacional que tiene como principal sede a Estados Unidos, y el segundo considera que hay un fin de la modernidad porque hay un fin de la concepción de historia como conjunto unitario, al ser la historia uno de los grandes metarrelatos modernos (5-6). Vattimo, efectivamente, desarrolla este último argumento en “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” y ubica este fenómeno con el desarrollo de los medios de comunicación y el final de los imperialismos y colonialismos (Vattimo 12-13). Rodríguez también señala que Fredric Jameson le otorga importancia a la periodización, vinculando la posmodernidad en la década de los cincuenta y principios de los sesenta; la define como la lógica cultural del capitalismo tardío (Rodríguez 5). Con respecto al rechazo de la idea de la posmodernidad como etapa o periodo, Rodríguez señala a Jean Baudrillard. Este ha enfatizado en la impertinencia de la periodización histórica en la sociedad contemporánea (5). También menciona a Habermas que considera que la posmodernidad no es una etapa nueva, puesto que la modernidad es un proyecto inacabado que todavía debe continuar desarrollándose (7). El Lyotard de “Re-Writing modernity” es otro ejemplo para Rodríguez: “En esta discusión acerca de si la modernidad se debe considerar como una etapa histórica separada o si, por el contrario, son las contradicciones de la modernidad las que se deberían comprender mediante el calificativo de posmodernidad, Jean-Francois Lyotard en su artículo *Reescribir la modernidad* aclara que la actitud posmoderna está siempre inmersa en la moderna, en tanto que la modernidad presupone un salirse de sí misma y resolverse en algo distinto. Así que la posmodernidad siempre ha estado y continuará estando en la modernidad” (7).

⁴ Un buen ejemplo es el crítico Alfonso De Toro (1991). En su ensayo sobre las relaciones entre la postmodernidad y Latinoamérica, enfocado principalmente en la narrativa –donde toma como gran exponente del postmodernismo la obra del escritor Jorge Luis Borges–, De Toro adopta la periodización: “Bajo postmodernidad entendemos un fenómeno histórico cultural, que aparece después de la modernidad (...) es decir, en el último tercio de nuestro siglo” (443). De Toro considera que la postmodernidad es una consecuencia de la modernidad: es su continuación pero también culminación, por eso la denomina como un renacimiento recodificado (443). En la otra postura están autores como George Yúdice, el cual “acepta la postura de Lyotard en el sentido de que no hay una *post* modernidad, sino un cuestionamiento a los procesos de modernización” (Rodríguez 9).

⁵ En su ensayo de 1991, De Toro describe el problema que ha significado el lugar de proveniencia del concepto para su empleo en Latinoamérica: “En un comienzo parece altamente difícil hablar de la postmodernidad en Latinoamérica ya que, como hemos visto, se trata de un fenómeno global que tiene su origen fuera del continente latinoamericano y, como fenómeno global, no comparte una gran cantidad de características, especialmente con lo que se refiere al aspecto socioeconómico, político y científico. Es precisamente esta globalidad lo que produce en Latinoamérica, en principio, una fuerte actitud de rechazo” (453). El autor sostiene, sin embargo, que aunque gran parte del continente no entró siquiera en la modernidad, eso no evitó la presencia de la modernidad literaria latinoamericana. Opina que lo mismo sucede con la postmodernidad. Es decir, De Toro considera que sí hay postmodernidad pero desde un punto de vista cultural y la obra de Borges es un ejemplo de esto (453-454). En una introducción que escribe para el libro *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez’ y ‘globalización’* vuelve a anunciar el debate frente al uso del concepto en Latinoamérica –junto con los conceptos de postcolonialidad y globalización. Presenta la posición de diversos autores que emplean el concepto y señala cómo lo usan en relación con Latinoamérica. En cuanto a sí mismo, avala su uso en este continente. Menciona que es inútil hablar de si Latinoamérica es o no postmoderna, lo que hay son diversos procesos posmodernos en Latinoamérica y en el mundo (10). Se cita a sí mismo para señalar que “sola la *productividad* de una teoría [...] su *potencialidad* de explicación [...] y su *recodificación* dentro del lugar geopolítico de aplicación determinan su legitimación y no el lugar de proveniencia” (11) (las cursivas son tomadas del texto en cuestión). Francisco Rodríguez (2002) también aborda el debate y presenta diversos autores que defienden el empleo del concepto en Latinoamérica, como es el caso de Yúdice, que lo considera legítimo para explicar los procesos socio-políticos y culturales de América Latina, en parte porque asimila la heterogeneidad cultural con lo que implica el concepto de posmodernidad (Rodríguez 9). En la otra postura, Rodríguez cita como ejemplo a Nelson Osorio, detractor de emplear ideologías de otra latitud. Osorio niega el uso del concepto de posmodernidad, pues la presencia de la modernidad en Latinoamérica es igualmente cuestionable (11-12). Como podemos ver, no ha sido un debate cerrado. Hay autores que toman posiciones frente a su uso en América Latina y elaboran concepciones particulares sobre la posmodernidad.

⁶ La concepción de lo moderno y de lo posmoderno de Castro-Gómez es diferente a la de García Canclini. El autor colombiano adopta la visión de lo posmoderno de Lyotard, aunque él prefiere llamar a ese estado de la cultura “poscolonial” (Castro-Gómez 84). La concepción de lo moderno del autor colombiano, no obstante, no corresponde a la de Lyotard. Miembro del grupo de investigación de la red Modernidad/Colonialidad, para Castro-Gómez la modernidad es inseparable de la colonialidad; no puede ser pensada sin la conquista de América. Como menciona Arturo Escobar (2003) en su ensayo sobre la red, esta comunidad de investigadores adopta una perspectiva global en la explicación de la modernidad, alejándose de la visión intraeuropea que usualmente denota el concepto (60). Canclini, en *Culturas híbridas*, toma la posmodernidad como un modo, como ya hemos referido, y aunque concibe una modernidad en Latinoamérica, ésta es pensada a partir de la concepción de modernidad intraeuropea. La modernidad para García Canclini, entonces, no se define por su vínculo con la colonialidad. Pero más allá de la visión general sobre la modernidad de Castro-Gómez, la descripción que ofrece sobre la universidad moderna está basada

en el apartado de Lyotard sobre los modelos modernos de universidad, que responde a una visión intraeuropea de lo moderno. La descripción del modelo epistémico de la institución universitaria moderna de Castro-Gómez es pertinente, por ello, para el estudio de la institución universitaria en *Disturbio*.

⁷ Como no asume la posmodernidad desde la periodización histórica y una de sus preocupaciones es la estética, Hutcheon emplea el término *posmodernismo*, relacionado con el ámbito cultural y artístico. De esta manera, evita utilizar el término posmodernidad, generalmente asociado a una etapa histórica.

⁸ Para marcar lo que hace distintivo al posmodernismo, Hutcheon continuamente relaciona el fenómeno con el “modernismo” (“modernism” en sus palabras) pero sin utilizar términos evaluativos para describirlos ni ofrecer oposiciones binarias (*Poetics* 49). El “modernismo” al que se refiere corresponde al ámbito anglosajón, no debemos, por ello, confundirlo con el modernismo hispanoamericano, asociado comúnmente a figuras como Rubén Darío o José Asunción Silva. Para evitar confusiones con el término en Hispanoamérica, hemos decidido usar las comillas cuando nos referimos al término que emplea Hutcheon. Como veremos, en los textos de Hutcheon el “modernismo” es caracterizado por estar enmarcado dentro de la defensa de la autonomía del arte y la valoración del autor como genio creador, donde prima una exaltación hacia el arte culto. Pero también se destaca por la experimentación autorreflexiva (43). Debemos agregar que para Hutcheon la innovación formal en sí es constitutiva del “modernismo”. Por ejemplo, en relación al tema del tiempo, Hutcheon discute la idea de que el “modernismo” se caracterice por la linealidad temporal: “when we read that modernism’s concept of time is “inescapably linear” and “ideally controllable” (Calinescu 1983, 284), we wonder what happened to those experimental works of Woolf, Joyce, Eliot, and others we think of as modernists” (49). Para la autora, el posmodernismo “is not quite an avant-garde. It is not as radical or as adversarial” (47). El espíritu vanguardista es propio del “modernismo”, pero el posmodernismo puede usar y abusar de las técnicas experimentales modernistas para su propio fin, uno de los cuales puede ser cuestionar valores enaltecidos por el propio “modernismo” (50).

⁹ Para Hutcheon, los teóricos marxistas resaltan la presencia del pasado en las obras posmodernas por el uso de la parodia, pero niegan una postura crítica en dichas obras. Consideran que la mirada al pasado es o nostálgica o ahistórica. En el capítulo 4 de *The Politics of Postmodernism* refuta esta concepción al señalar que la parodia –estrategia textual que Hutcheon también resalta en el posmodernismo, como veremos– no es pastiche, es un arma crítica y política: “But this parodic reprise of the past of art is not nostalgic; it is always critical. It is also not ahistorical or de-historicizing; it does not wrest past art from its original historical context and reassemble it into some sort of presentist spectacle. Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference” (89). En *A Poetics of Postmodernism* la distancia frente a la corriente teórica marxista también había sido marcada, expresamente con respecto a Eagleton y Jameson (39).

¹⁰ Hutcheon, en *The Politics of Postmodernism*, señala con respecto al posmodernismo: “Parody can be used as a self-reflexive technique that points to art as art, but also to art as inescapably bound to its aesthetic and even social past”. (97) En los dos trabajos analiza obras posmodernas –no solo literarias, también fotográficas y artísticas– que a través de la parodia problematizan la legitimidad del *alto* arte o arte culto, la canonización artística, los supuestos de autonomía artística y distancia frente lo social y político. Algunas obras también parodian productos mediáticos o masivos o se apoyan en ellos para su formular su crítica (96-95). Estos tipos de cuestionamientos están relacionados con la ideología del humanismo liberal, que es prácticamente otra forma de denominar el proyecto emancipador que define García Canclini, como ya señalamos. Para Hutcheon, el humanismo liberal es una de las ideologías que es más puesta en cuestión por el arte posmoderno.

¹¹ Gerard Genette (1989) en su análisis de la transtextualidad, que para él es el objetivo final de la poética, se permite definir la parodia. Atendiendo la etimología de la palabra (*ôda*: canto; *para*: “a lo largo de”, “al

lado”, lo que infiere cantar con otra voz u otro tono), rastrea la historia de la recepción del término notando que, a lo largo de la antigüedad y de la época moderna, la parodia se ha concebido de modos diferentes. Esto ha llevado a un estado de confusión con respecto al término. La asociación con la burla y con la modificación (de un texto o de un estilo) han primado en estas concepciones. Por ello Genette señala: “El vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo” (37). La intención del teórico francés es definir la parodia y, de esta manera, delimitar las fronteras con otros géneros o prácticas. Genette incluye la parodia dentro de la hipertextualidad, que es uno de los tipos de transtextualidad (junto a la intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad y architextualidad), es decir, que la hipertextualidad es un aspecto determinante de todo texto, pero, a la vez, implica una clase de texto, aquellos donde la relación entre un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto) se determina como fundamental, prevaleciendo una acción de transformación o de imitación y no de simple comentario (19). De esta forma, la parodia es una clase de texto (un género) que pertenece a la clase de los hipertextos y es definida como: “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (37).

¹² Como veremos, García Canclini considera que estos tres términos son problemáticos por estar asociados a una visión reduccionista y esencialista. El concepto de hibridación surge, precisamente, como reacción a los límites que estos tres términos imponen.

¹³ Sobre *Disturbio* se puede encontrar en la revista *Semana* una reseña escrita por Luis Afanador (2009). También un documento titulado *Análisis luckacsiano de Disturbio de Miguel Ángel Manrique* de Alexander Rodríguez (2016), que elabora un análisis sobre el personaje protagonista para determinar si es un héroe problemático o no, lo que finalmente afirma. Hay también breves comentarios y reseñas en blogs, pero no hay ninguna publicación o trabajo académico que analice en profundidad la novela de Manrique.

¹⁴ El tema de la universidad y la educación universitaria no ha sido muy tratado en la narrativa colombiana. Hay muchas novelas que tienen profesores y estudiantes de protagonistas, pero las acciones no se circunscriben al espacio académico ni se encuentra en ellas la intención de hacer una reflexión sobre el sistema educativo universitario. No obstante, hay antecedentes claros como *Juego de damas* (1977) de Rafael Moreno-Durán y *Compañeros de viaje* (1991) de Luis Fayad. La primera ha sido considerada por la crítica como una novela próxima a una estética experimental, de corte contestatario (Giraldo 13), y la segunda como exponente de una estética realista centrada en problemáticas sociales de la vida urbana (Figuerola i-vi).

¹⁵ Canclini cita el texto *Modernidad: un proyecto incompleto* de Habermas. El filósofo alemán parte del análisis de Max Weber para describir la constitución de las tres esferas en la modernidad. Estas esferas, asimismo, estarían organizadas en cuestiones específicas: “Él [Weber] caracterizó la modernidad cultural como la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron. Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza. Pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. A su vez pudieron institucionalizarse el discurso científico, las teorías morales, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte” (Habermas 57-58).

¹⁶ Con el proyecto emancipador García Canclini articula a los otros proyectos. Como veremos, a partir del análisis del problema de la pérdida de autonomía de los campos culturales –especialmente en el entorno artístico–, el autor expone las contradicciones de la modernidad. Esto explica la atención otorgada a este proyecto con relación a los otros. Tampoco puede olvidarse que *Culturas híbridas* es un libro orientado al estudio de la producción cultural y al consumo de bienes simbólicos, lo que está intrínsecamente relacionado con los campos culturales.

¹⁷ Además del concepto de modernidad, que lo asume como etapa histórica, García Canclini emplea los términos *modernismos* y *modernización*. Concibe la modernización como el “proceso socioeconómico que trata de ir construyendo la modernidad” y los modernismos como corrientes culturales y artísticas caracterizadas por la experimentación y el impulso crítico, es decir, las vanguardias (García Canclini 40). Este término, asimismo, guarda correspondencia con el término empleado por Hutcheon (“modernism”), inseparable del afán vanguardista, salvo que García Canclini no hace solo referencia al contexto anglosajón y prefiere emplearlo en forma plural, marcando, así, que hubo distintos movimientos experimentales en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX.

¹⁸ En el apartado sobre la universidad vamos a examinar cómo una institución como la universidad reproduce los movimientos de la modernidad establecidos por García Canclini.

¹⁹ En su libro *Apocalípticos e integrados* de 1968, Eco analiza el fenómeno de la cultura de masas y revisa las discusiones en torno a los términos cultura alta, media y baja, que tienen cierta analogía con los términos culto, popular y masivo, salvo que Eco no establece lo popular de la forma en que García Canclini lo hace, debido a que su libro tiene como contexto Europa. De esta manera, para el escritor italiano la problemática se centra, principalmente, entre la cultura alta o de élite y la cultura de masas (el término cultura media se relaciona con el arte burgués dirigido a la burguesía). Eco examina en su libro la visión de aquellos que critican la cultura de masas (los apocalípticos) y la de aquellos que la defienden (los integrados). El término cultura de masas –que el escritor toma desde una mirada antropológica, consciente de que es un término problemático– hace referencia a un contexto histórico preciso: “en el que todos los fenómenos de comunicación –desde las propuestas de diversión evasiva hasta las llamadas hacia la interioridad– aparecen dialécticamente conexos, recibiendo cada uno del contexto una calificación que no permite ya reducirlos a fenómenos análogos surgidos en otros periodos históricos” (34). La cultura de masas no puede, entonces, desasociarse del ámbito industrial. El momento histórico que alude el término, por su parte, es aquel en el cual las masas son protagonistas de la vida social y participan de cuestiones públicas. No obstante, como puntualiza Eco, “su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello le viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica” (42). Surge, así, una paradoja: el proletariado consume modelos culturales de una clase hegemónica considerándolos una expresión cultural autónoma propia.

²⁰ Aunque *industria cultural* es un término *fetiché*, que puede resultar un oxímoron, como bien afirma Eco (31), lo empleamos porque García Canclini hace uso de este para hablar sobre lo masivo. El empleo que el escritor argentino hace del término no dista mucho de la forma en que Eco lo trabaja: como un sistema de condicionamiento ligado al fenómeno de las comunicaciones de masas (Eco 33). Las industrias culturales son dominadas por una clase hegemónica y los operadores culturales que las representan producen para las masas productos elaborados en serie y transmitidos en canales comerciales, regidos estos por la ley de oferta y demanda (44- 45).

²¹ García Canclini ofrece ejemplos. Con respecto a lo masivo, en la literatura encontramos el caso de Umberto Eco con su novela *El nombre de la rosa* que vendió millones de ejemplares y convirtió al académico italiano en figura mundial y millonario. ¿Hay una destrucción de los códigos del saber culto o hay una estetización del mercado? García Canclini deja el interrogante libre (73). Tampoco hay una separación tajante entre lo culto y lo popular. Un ejemplo es la exposición *Primitivism* del museo de arte moderno de Nueva York que reunió una serie de obras y artistas modernos que se relacionaban con el arte primitivo. Picasso –también un artista conocido por el grueso público– es uno de los ejemplos, pues se inspiró en el arte primitivo africano para la composición de célebres pinturas (67-68).

²² Es así como, según García Canclini, podemos notar en la América Latina de los noventa una racionalización de la vida social y una secularización de los campos culturales –si bien dichos campos no

son tan integrados y extensos como en las metrópolis—, pero fuertemente vinculados con comportamientos y creencias tradicionales (319). La renovación se presenta en el crecimiento acelerado de la educación y en la experimentación artística pero “se advierte una distribución desigual de los beneficios, una apropiación asincrónica de las novedades en la producción y en el consumo por parte de diversos países, regiones, clases y etnias” (320). La democratización también se ha logrado, en parte por la expansión educativa, los proyectos artísticos y científicos, pero principalmente —al menos la democratización cultural y política— por los medios electrónicos de comunicación y por agrupaciones alternativas e independientes. Para García Canclini ha sido, sin duda, un proceso caracterizado por interrupciones e inestabilidades (320). El proyecto de expansión, por su parte, ha sido el aspecto más paralizado. Índices negativos de crecimiento socioeconómico en los países del sur y, por ello, un estancamiento en la innovación tecnológica. Según el escritor: “Esta modernización insatisfactoria debe interpretarse en interacción con las tradiciones persistentes” (320). Esto es porque en América Latina ha prevalecido, a lo largo del siglo XX, un desarrollo industrial acompañado de una política con rasgos premodernos, semioligárquica.

²³ En *Culturas híbridas* García Canclini busca, precisamente, analizar los procesos de hibridación del continente en el terreno de la producción simbólica, no determinar dónde se presenta la hibridación: “conviene insistir en que el objeto de estudio no es la hibridez, sino los procesos de hibridación. Así puede reconocerse lo que contienen de desgarramientos y lo que no llega a ser fusionado. Una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado” (20). Al estudiar los procesos de hibridación, se trabaja con la desigualdad entre las culturas y las diferentes formas de apropiación que se pueden presentar entre estas (19).

²⁴ Incluso tomar estos conceptos como entidades aisladas y fijas es para García Canclini inadecuado. A lo largo de *Culturas híbridas* García Canclini discute las nociones de culto, popular y masivo como estructuras fijas y esenciales, especialmente las dos primeras, cuya oposición se ha marcado por mucho tiempo. Para el escritor son construcciones culturales: “No tienen ninguna consistencia como estructuras “naturales”, inherentes a la vida colectiva. Su verosimilitud se logró históricamente mediante operaciones de ritualización de patrimonios esencializados” (327). García Canclini señala que organismos diversos como la academia, con sus diferentes disciplinas (arte, antropología, comunicación), mantuvieron y reprodujeron la idea de separación (327).

²⁵ En un libro anterior, donde el autor colombiano analiza conexiones entre el discurso científico europeo y la universidad en la Nueva Granada, Castro-Gómez (2005) se apoya en el filósofo Stephen Toulmin para afirmar que durante el siglo XV y XVI había prevalecido en Europa una visión pragmática del conocimiento, fundamentada en la experiencia humana y ajena a la abstracción y fragmentación teórica: “Durante los siglos xv y xvi había primado en Europa una concepción “práctica” del conocimiento, en la que las cuestiones filosóficas se hallaban vinculadas con problemas relativos a la *experiencia* de la vida humana. Pensadores como Las Casas, Vitoria, Montaigne, Vives, Erasmo y Moro reflexionaban sobre asuntos morales, políticos, religiosos, jurídicos y cotidianos de su época, desechando todo tipo de dogmatismo teórico y abstracto. Su opinión era que el conocimiento debe concentrarse en asuntos circunstanciales, en lugar de dirigirse hacia cuestiones generales y escolásticas, desligadas de la experiencia vital” (23).

²⁶ Castro-Gómez explica el término de esta manera: “Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica. La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la *hybris*, del pecado de la desmesura” (83).

²⁷ Castro-Gómez (2005) señala que ya en el siglo XVIII, en Europa, con el proyecto ilustrado, las ciencias del hombre —las nacientes ciencias humanas— adoptaron el modelo de observación imparcial y aséptica de

la física. Pero afirma que con ello se construyó un discurso eurocéntrico sobre la historia y la naturaleza humana en donde: “los pueblos colonizados por Europa aparecen en el nivel más bajo de la escala de desarrollo, mientras que la economía de mercado, la nueva ciencia y las instituciones políticas modernas son presentadas, respectivamente, como fin último (*telos*) de la evolución social, cognitiva y moral de la humanidad” (42).

²⁸ Castro-Gómez (2005) resalta este desplazamiento epistémico en la institución universitaria de la Nueva Granada (134). No obstante, uno de los propósitos del texto de Castro-Gómez es señalar la postura eurocéntrica de ambas instituciones universitarias: tanto de la universidad privada y eclesiástica, como de la universidad pública, enfocada en una visión científico-técnica. Según Castro-Gómez, la primera tenía la función de legitimar la nobleza, que era la etnia blanca dominante; la segunda, la élite criolla. El discurso racial fue fundamental para ello, incluso para la élite criolla: “el discurso ilustrado de la elite criolla, con su énfasis en la objetividad del conocimiento, no entra en contradicción sino que refuerza el imaginario étnico de la blancura” (59). Todo conocimiento proveniente de Europa era considerado “esencialmente superior” al conocimiento de carácter empírico elaborado por los nativos de América y África (193). Por ello, Castro-Gómez en este estudio reitera una y otra vez que el discurso de la ciencia es un discurso colonial (141).

²⁹ “El panóptico funciona como una especie de laboratorio de poder. Gracias a sus mecanismos de observación, gana en eficacia y en capacidad de penetración en el comportamiento de los hombres; un aumento de saber viene a establecerse sobre todas las avanzadas de poder, y descubre objetos que conocer sobre todas las superficies en la que éste se ejerce”(Foucault, *Vigilar y castigar* 237).

³⁰ En el texto *Verdad y poder* Foucault define los conceptos de verdad y poder y expresa con claridad las relaciones entre los dos: “Lo importante, creo, es que la verdad no está fuera del poder, ni carece de poder (no es, a pesar de ser un mito, del que sería preciso reconstruir la historia y las funciones, la recompensa de los espíritus libres, el hijo de largas soledades, el privilegio de aquellos que han sabido emanciparse). La verdad es de este mundo; es producida en este mundo gracias a múltiples imposiciones, y produce efectos reglados de poder. Cada sociedad posee su régimen de verdad, su “política general de la verdad”: es decir, define los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y a otros; las técnicas y los procedimientos que son valorados en orden a la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué es lo que funciona como verdadero” (389). Foucault señala, asimismo, rasgos históricos de la constitución de la verdad. Entre estos, vale la pena señalar los que se relacionan con la institución universitaria: primero, que la verdad “se centra en la forma del discurso científico y en las instituciones que la producen” y segundo, que “es producida y transmitida bajo el control, no exclusivo pero sí dominante, de algunos grandes aparatos políticos o económicos (universidad, ejército, escritura, medios de comunicación)” (389-390). Como la verdad está relacionada con el concepto de poder, es importante comprender que el poder no se ejerce ni se determina únicamente dentro de los límites del Estado y sus aparatos, tampoco simplemente desde la función de represión; “[el poder] es preciso considerarlo más como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social que como una instancia negativa que tiene como función reprimir” (385). El poder no opera en un solo espacio sino en múltiples lugares (la familia, el aula de clases, la vida sexual) y se despliega desde distintas formas, lo que lo hace prácticamente inverificable. Como señalan Fernando Alvarez y Julia Varela: “El poder se incardina en los cuerpos, en las prácticas, en los gestos de los seres humanos, pero también en los pensamientos, en las representaciones y en las racionalizaciones y hasta el propio reconocimiento de nosotros mismos” (358).

³¹ Castro-Gómez (2005) señala que, en la Nueva Granada, formas de conocimiento que no se apoyasen en el paradigma de racionalidad científico-técnica iban a ser consideradas primitivas o simplemente arraigadas en la superstición y la barbarie (206). Un gran ejemplo de estas formas de conocimiento subordinadas es el conocimiento ancestral de los pueblos indígenas a cuyo análisis dedica el capítulo iv de su libro. Con respecto a la universidad latinoamericana, Castro-Gómez (2007) menciona que esta, en general, ha

menospreciado las tradiciones cosmológicas o espirituales debido a la visión científico-técnica que adopta. Como el ensayo del filósofo colombiano es propositivo, para cambiar con este modelo epistémico moderno de las universidades latinoamericanas –para *decolonizar* la universidad, como el autor prefiere llamar–, justamente propone la transdisciplinariedad y la transculturalidad. Se apoya fundamentalmente en el paradigma del pensamiento complejo de Edgar Morin, particularmente desde la visión “orgánica” de la realidad que este paradigma defiende, que incluye la promoción de la transdisciplinariedad. Este último concepto es usado como una vía diferente a la disciplinarización del conocimiento. La transdisciplinariedad se distancia de una mirada fragmentada de la realidad y apuesta más por una unidad diversa, mediada por el tercio incluido, en contravía del enfoque dualista típicamente moderno –promovido, por ejemplo, por Descartes, con la separación de sustancias entre *res cogitans* y *res extensa*. De esta manera se presenta un diálogo de saberes sin que haya una separación entre disciplinas (86). Esta transdisciplinariedad va acompañada, asimismo, de una estructura de universidad de índole rizomática. Para el filósofo colombiano esto se puede ver reflejado en la idea de que los estudiantes puedan diseñar sus propios planes de estudio, haciendo parte no de un programa específico sino de una red de programas. Pero la transdisciplinariedad requiere, a su vez, de un enfoque transcultural, donde los conocimientos ancestrales indígenas o de tradiciones espirituales sean valorados y legítimos: “considero que el avance hacia una universidad transdisciplinaria lleva consigo el tránsito hacia una universidad transcultural, en la que diferentes formas culturales de producción de conocimientos puedan convivir sin quedar sometidos a la hegemonía única de la episteme de la ciencia occidental. Y esto por una razón específica: el pensamiento complejo permite entablar puentes de diálogo con aquellas tradiciones cosmológicas y espirituales, para las cuales la “realidad” está compuesta por una red de fenómenos interdependientes —que van desde los procesos más bajos y organizativamente más simples, hasta los más elevados y complejos— y que no pueden ser explicados sólo desde el punto de vista de sus elementos. Tradiciones filosóficas o religiosas en las que el entretreído es mayor que cada una de las partes” (87).

³²Castro-Gómez (2007) aboga por una universidad latinoamericana transdisciplinaria y transcultural, donde el conocimiento ancestral y cosmogónico no sea estudiado con la distancia del científico –esa pretendida objetividad del punto del cero de la que el autor colombiano hace referencia– sino desde el acercamiento: “El ideal ya no sería el de la pureza y el distanciamiento, sino el de la contaminación y el acercamiento” (89). Un ejemplo que da sobre un tipo de universidad de estas características es la Universidad Intercultural Amawtay de Quito. Por su parte, García Canclini señala –en el año en que fue actualizada la edición de *Culturas híbridas*, 2001– la necesidad de flexibilidad de las ciencias sociales: “Es necesario desconstruir esa división en tres pisos [lo culto, lo popular y lo masivo], esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su *hibridación* puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles” (36).

³³ Vale la pena señalar que la institución universitaria no solamente expone el proyecto emancipador en la reproducción y legitimación de la episteme moderna. El modelo de universidad moderna que Castro-Gómez ilustra, incluye, no hay que olvidarlo, los dos grandes relatos de los tipos de universidad moderna que Lyotard expone: el derecho a la ciencia y al progreso moral de la nación. Estos “ideales” –pues podemos verlos como objetivos o misiones que debe cumplir la universidad– se refieren, expresamente, a los otros movimientos que García Canclini describe. Nos referimos al proyecto expansivo, que alude a la extensión del conocimiento científico-técnico para el progreso material de la sociedad, expuesto claramente en el primer tipo de universidad que Lyotard describe. El proyecto democrático, asimismo, es visible particularmente en el segundo tipo de universidad, debido a que este movimiento o proyecto se relaciona con la confianza en la educación para lograr una evolución racional y moral en todas las capas de la sociedad. El proyecto renovador es inseparable de ambos porque, como García Canclini afirma, hace referencia al interés por la innovación en el ámbito educativo, sea con respecto a saberes de tipo científico-técnico como

humanísticos. La episteme moderna agrupa estos movimientos debido a que ninguno se separa de una visión científico-técnica de la realidad que fue edificada en contra de un orden tradicional y religioso. Es difícil separar estos proyectos de la universidad porque, si seguimos a Lyotard, la institución universitaria es la institución llamada a velar y promulgar los ideales modernos.

³⁴ La pérdida de autonomía de la universidad es señalada por Castro-Gómez (2007), pero para el filósofo colombiano esta crisis se presenta no en la modernidad sino en un contexto posmoderno, pues Castro-Gómez considera a la posmodernidad dentro de los límites de la periodización: “La posmodernidad es caracterizada como el momento en que el sistema capitalista se torna planetario, y en el que la universidad empieza a plegarse a los imperativos del mercado global. Esto conduce a la universidad a una *crisis de legitimación*. La planetarización de la economía capitalista hace que la universidad no sea ya el lugar privilegiado para la producción de conocimientos. El saber que es hegemónico en estos momentos ya no es el que se produce en la universidad y sirve a los intereses del Estado, sino el que se produce en la empresa transnacional” (84). Para Castro-Gómez, la universidad en la posmodernidad se distancia del interés por el progreso técnico de la nación y del progreso moral. La universidad se convierte en un ente corporativo que sirve a la planetarización del capital (85). Frente a esta crisis de legitimidad y autonomía de la universidad, una autora como María José García (2012) prefiere distinguir entre un modo de universidad moderno y otro postmoderno. Para la autora, a diferencia del modo 1 de universidad –como denomina al modelo moderno–, que tiene como misión regir los destinos de la nación, “las exigencias postmodernas despojan a la institución universitaria de su posición rectora de privilegio y le asigna una misión subsidiaria de respuesta a los parámetros temáticos dictados por las exigencias políticas, económicas y sociales inmediatas” (184). De esta manera, para García, el mercado global determina los senderos de este tipo de universidad. En ambos autores, este desplazamiento de la denominación de modelo de universidad moderno frente a dicha crisis se debe a su concepción de la posmodernidad –*postmodernidad* para García– como condición o periodo histórico. García Canclini, como hemos anotado, se distancia de esta concepción sobre la posmodernidad.

³⁵ “Ideology – how a culture represents itself to itself – “doxifies” or naturalizes narrative representation, making it appear as natural or common-sensical (25); it presents what is really *constructed* meaning as something *inherent* in that which is being represented”(Politics 47).

³⁶ Hutcheon pone como ejemplo la obra de Sherrie Levine y Richard Prince cuando señala cómo el arte posmoderno cuestiona la ideología humanista y las instituciones que la legitiman: “The museum, the historian, and, I would add, the publisher, the library, the university—all have shared in this humanist “discourse of authenticity” that has certified the original and repressed the notion of repetition and copy (that gives any idea of originality its force). Postmodern art has challenged this repression in its parodic intertextuality, and nowhere more overtly than in the photographic pirating of Sherrie Levine and Richard Prince” (*Poetics* 190). A lo largo de los dos textos que hemos referenciado de Hutcheon, son recurrentes las menciones de obras que problematizan el humanismo y la separación entre el arte de élite con el arte popular. Ejemplos de estas obras son *The French Lieutenant’s Woman* de John Fowles, *The Name of the Rose* de Umberto Eco y *Midnight’s Children* de Salman Rushdie.

³⁷ Un ejemplo que Hutcheon ofrece es la novela *Nights at the circus* de Angela Carter. Al parodiar *Leda and the Swan* y otras obras, la novela pone al descubierto cómo se ha establecido una imagen de lo femenino por medio de representaciones masculinas tradicionales (*Politics* 94). Hutcheon también referencia obras de artistas feministas que se apoyan en la parodia para efectuar un propósito similar: “Postmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of those cultural representations, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them. When Sylvia Sleigh parodies Velasquez’s *Rokeby Venus* in her descriptively entitled *Philip Golub Reclining*, she de-naturalizes the iconographic tradition of the female erotic nude intended for male viewing through her obvious gender reversal: the male is here represented as reclining, languorous, and passive. The title alone,

though, parodically contests the representation of specific yet anonymous women models as generic mythic figures of male desire” (*Politics* 98). Las políticas de representación de este tipo de obras –del arte feminista, sea visual o escrito– son para Hutcheon, inevitablemente, políticas de género (*Poetics* 97).

³⁸ En Hutcheon, tal como ella lo explicita, el concepto de discurso en el posmodernismo no dista mucho de la visión de Foucault de discurso, el cual él establece en uno de sus artículos como “conjunto regular formado por hechos lingüísticos, por una parte, y por hechos polémicos y estratégicos por otra” (Foucault, *Verdad y formas jurídicas* 488), es decir, el discurso en Hutcheon se puede entender como texto, como una forma lingüística de interacción social donde se produce intercambio social de sentido, pero que no está al margen de estructuras de poder: “[discourse] is both, an instrument and an effect of power” (Hutcheon, *Poetics* 185). Pero la noción en la que Hutcheon se apoya es la de ideología y cuando habla de estructura y relaciones de poder lo hace en relación a un sistema o una ideología particular que las articula. De esta forma, en su texto *A Poetics of Postmodernism* se puede desprender que todo discurso existe por y dentro de una ideología, esto es, de un sistema de representaciones que está articulado a estructuras y relaciones de poder (178-179). El arte posmoderno lo que hace, precisamente, es dejar en claro que los discursos son eso, textos, y que son inseparables de una ideología determinada.

³⁹ Hutcheon deja en claro en su libro *A Poetics of Postmodernism* que su concepción de la parodia escapa de la visión “clásica”: “What I mean by “parody” here—as elsewhere in this study—is *not* the ridiculing imitation of the standard theories and definitions that are rooted in eighteenth-century theories of wit. The collective weight of parodic *practice* suggests a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity” (26). De esta manera, la autora es enfática en la dimensión política e histórica de la parodia. Debido a esto refuta a teóricos marxistas como Terry Eagleton o Fredrik Jameson –los dos textos sobre el posmodernismo de Hutcheon se pueden ver, incluso, como una reacción a la corriente teórica marxista– que elaboran una concepción nostálgica y deshistorizante de la parodia irónica: “This [parodia irónica] is as far from “nostalgia” as anyone could wish. Yet we have seen that Jameson and Eagleton, in their recent writings on postmodernism, attack it for being nostalgic in its relation to the past. But if nostalgia connotes evasion of the present, idealization of a (fantasy) past, or a recovery of that past as edenic, then the postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic. It critically confronts the past with the present, and vice versa. In a direct reaction against the tendency of our times to value only the new and novel, it returns us to a re-thought past to see what, if anything, is of value in that past experience. But the critique of its irony is double edged: the past and the present are judged in each other’s light” (*Poetics* 39).

⁴⁰ “Of course, parody was also a dominant mode of much modernist art, especially in the writing of T.S. Eliot, Thomas Mann, and James Joyce and the painting of Picasso, Manet, and Magritte. In this art, too, parody at once inscribed convention and history and yet distanced itself from both. The continuity between the postmodernist and the modernist use of parody as a strategy of appropriating the past is to be found on the level of their shared (compromised) challenges to the conventions of representation. There are significant differences, however, in the final impact of the two uses of parody. It is not that modernism was serious and significant and postmodernism is ironic and parodic, as some have claimed; it is more that postmodernism’s irony is one that rejects the resolving urge of modernism toward closure or at least distance. Complicity always attends its critique” (*Politics* 95).

⁴¹ “No se podría ignorar la importancia decisiva de la intencionalidad y de la recepción del texto cuando se trata de un tropo como la ironía, la cual implica una distanciamiento obligatoria entre el lector y el texto; de ahí la comodidad del uso de la pragmática en calidad de orientación semiótica para abordar los problemas del empleo contextual de la ironía literaria” (“Ironía” 175-176).

⁴² Por esta razón, Hutcheon señala que el *ethos* de la parodia se debería identificar como no marcado, lingüísticamente hablando. Puede ser valorado de diferentes maneras (“Ironía” 182).

⁴³ Como obras que ejemplifican este tipo de entrelazamiento, Hutcheon menciona *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *A Modest Proposal* y las obras de Lautréamont (“Ironía” 185).

⁴⁴ Como se señala en *Análisis del discurso*, la parodia no solo puede aludir a un texto concreto, también a un grupo de textos o, incluso, a géneros literarios y a diferentes clases de códigos: lingüístico, estilístico, registros expresivos, reglas formales, entre otros (Lozano et al. 162).

⁴⁵ Esto lo menciona Ana Casas en su estudio sobre la autoficción. Casas estudia la ironía, la sátira y la parodia en la narrativa y el cine autoficcionales. Se apoya en Hutcheon para el examen del tropo y los géneros, pero también para situar la autoficción en el área de la literatura posmoderna. Sin duda, la autoficción se relaciona con la autorreflexión, pero se enfoca en la representación del autor en el texto; los textos autoficcionales problematizan esto último; por ello, también la unidad del sujeto y la originalidad del artista. En su análisis de la sátira –cuya definición toma de Hutcheon–, señala que esta recurre a la tipificación: “en lugar de elaborar un carácter que dote al personaje de una psicología compleja, construye un tipo a partir de unos pocos rasgos” (Casas 181). En el caso de la autoficción es, por ejemplo, el personaje del autor o del artista el que está expuesto a esta tipificación. Estos rasgos son a menudo ridículos, caricaturescos (182). Esto no sorprende, pues si seguimos a Hutcheon, la sátira busca una reacción despreciativa y esta se puede conseguir a través de la ridiculización de los personajes.

⁴⁶ Hutcheon señala esta dificultad en el análisis de la ironía: “Se reconoce generalmente que la localización de la ironía en segmentos textuales más largos que la frase presenta enormes dificultades, lo que hace que este tipo de estudio siga siendo difícil aunque no imposible. Hay normas (sintácticas, semánticas, diegéticas) que son a la vez analizables y establecidas en el texto mismo, y que se encuentran en estado de proporcionar al lector (a partir de sus transgresiones) las señales de una evaluación irónica, sobre todo cuando estas transgresiones se repiten o yuxtaponen” (191).

⁴⁷ Nos referimos a la Universidad Nacional de Colombia, cuya sede principal está ubicada en la capital del país, Bogotá. Como señala el artículo “¿Por qué la Universidad Nacional es la número uno del país?”, esta universidad es la entidad de educación superior y pública más grande e importante de Colombia y la de mayor presencia en el territorio nacional. Usualmente figura en los rankings como una de las mejores del país.

⁴⁸ No es de extrañar que sea posible rastrear otros proyectos en la institución que la novela configura, debido a que se describe como la universidad pública de la nación. El proyecto democrático, relacionado con el propósito de alcanzar una evolución racional y moral, se aprecia en el anhelo de la profesora Victoria Trujillo de formar los mejores críticos literarios del país, capaces de desarrollar grandes ideas y poseer un importante bagaje cultural (120-121). Esta formación académica que desea establecer tiene de modelo la civilización europea. El proyecto renovador es ilustrado en la promoción de la investigación en los estudiantes de sexto semestre; investigaciones que, asimismo, tienen como objetivo la divulgación pública en el encuentro de literatura. Más allá de esta divulgación que corresponde al área de las humanidades, la expansión del conocimiento científico-técnico, que responde al proyecto expansivo, es mencionada como una de las misiones de la universidad en el momento en que el narrador describe la institución, a la que denomina Ciudad Blanca por el color de sus edificios: “Fundada hace más de cien años, la Ciudad Blanca albergó a miles de estudiantes y profesores que buscaron el desarrollo de la ciencia y la investigación en variadas disciplinas del conocimiento” (185). Sin embargo, estos rasgos modernos descritos por García Canclini que se dan cita en *Disturbio* no están exentos de conflictos y de un contexto que los empieza a mostrar inviables, como demostraremos en relación al proyecto emancipador.

⁴⁹ Generalmente se emplean los conceptos subculturas, contraculturas, tribus urbanas y culturas juveniles para hablar de estos grupos minoritarios conformados por jóvenes. Si bien estos conceptos tienen en común

el hecho de hablar de grupos que marcan una ruptura frente a una cultura hegemónica o dominante, presentan sus diferencias. El primero se asocia más a los jóvenes y al contexto inglés de posguerra; el segundo resalta una oposición férrea a la cultura dominante; tribus urbanas, por su parte, da cuenta de grupos juveniles pero se enfoca más en el carácter nómada y efímero de dichos grupos; finalmente, las culturas juveniles son expresiones colectivas de adolescentes que giran en torno al ocio (Arce 266-267). Tania Arce pasa revisión a estos conceptos y señala lo problemático que resultan, pues no sólo no existe un consenso con respecto al término cultura, sino que además al englobar los distintos grupos con un concepto, los grupos pierden sus particularidades y sus propuestas diferenciadoras (267-268). Por ello, optamos sólo por referenciar los grupos que menciona la novela simplemente como grupos o grupos urbanos, con el propósito de evitar enmarcarlos en un patrón común y, así, llevar a la generalización.

⁵⁰ Morticia Addams es, por ejemplo, un personaje que nace en un comic estadounidense, se populariza en la televisión de este país y posteriormente se recrea en el cine hollywoodense.

⁵¹ La ridiculización del lenguaje de especialista también se ejemplariza en el director Agustín Bejarano. Su lenguaje de académico es ridiculizado en el episodio en que lee su ponencia en el encuentro de literatura. El tema que elige (“Rubor y erotismo en *María* de Jorge Isaacs”) y el lenguaje que emplea, caracterizado por usar eufemismos, causa bostezos en el público y, sin duda, está desvinculado de sus preferencias literarias y su comportamiento libidinoso. El encuentro de literatura es, en sí, una gran ironía, pues se nos describe un evento formal y decoroso sobre el tema del erotismo pero, por lo narrado previamente, conocemos que los académicos son lo opuesto de aquello que promueven en el evento y en los textos leídos. El encuentro es el evento de las apariencias.

⁵² “Omar se convirtió. Se declaró anarquista sin haber leído un párrafo de Bakunin (“La pasión por la destrucción es también una pasión creadora”) ni de Thoreau (“El mejor de los gobiernos es el que gobierna menos”), pero aprendió a pintar con aerosol la A circulada” (Manrique 145). La mención irónica de su habilidad para hacer el grafiti de la A de anarquía, permite desvelar, mordazmente, el acto de aparentar del personaje.

⁵³ García analiza el montaje novelístico a partir de su parentesco con el montaje cinematográfico y establece diferentes formas de montaje en la novela. Su estudio toma como referencias novelas hispanoamericanas de las décadas del sesenta y setenta.

⁵⁴ Como sabemos, los académicos y los intelectuales en *Disturbio* veneran las tradiciones y prácticas culturales europeas –principalmente, las provenientes de Grecia y Francia. Esta veneración tiene como contrapartida el odio a las industrias culturales. Pero, en términos nacionales, el representante de dicha industria es, fundamentalmente, el país de los Estados Unidos. Aunque no es muy marcado en la novela, en un discurso que sostiene Omar para sus compañeros del grupo ACME, se resalta esta asociación entre los productos de masas y Estados Unidos: “Estamos aquí reunidos, compañeros –continuó Omar en el mismo tono–, por varias razones. Protestar contra los abusos del imperio opresor del tirano Bush, conmemorar la caída de nuestro compañero Saúl, atacar el mal gusto burgués que exporta la seudocultura norteamericana, de Mickey Mouse a Stephen King, de Mac Donalds a la Chevrolet [...] ¡Fuera yanquis de Colombia!” (165).

⁵⁵ Vidal asocia los orígenes del género negro con el relato policial del siglo XIX. Pero las novelas del género negro son tipos de obras realistas que efectúan una crítica a la sociedad en relación a temas como el poder y la corrupción –lo que las diferencia del género policial, cuyas tramas románticas se centran en la resolución de un enigma. El espacio urbano, la ruptura cronológica y la figura del detective sombrío y cínico son elementos característicos de este tipo de novela. Este género surge en Estados Unidos, en el contexto social del advenimiento del crack del 1929 y es representativo de la industria cultural estadounidense, pues las obras empiezan a ser publicadas en los folletines de consumo masivo (Vidal 160-161).

⁵⁶ Consideramos esos dos géneros. Si bien es posible hacer la lectura del género de la novela académica como un objeto de parodia en *Disturbio* –puesto que es un género de origen anglosajón, determinado especialmente por las características de los campus universitarios ingleses y Estadounidenses, y en *Disturbio* la universidad no se corresponde con ese microcosmos que Elaine Showalter señala es específico de las novelas académicas (3) –, pensamos que no es un género que se parodia sino un género narrativo con el que se puede identificar *Disturbio*. Las novelas académicas o de campus, como también se llaman, son generalmente satíricas, como Kenneth Womack (2007) indica en su estudio sobre el género. Pero desarrollar esa hipótesis requeriría otra investigación. El tema desborda las pretensiones de este estudio, centrado en probar la vinculación de *Disturbio* con el posmodernismo.

⁵⁷ El espacio social de *Carrie* no tiene las mismas características que el de *Disturbio*. Por consiguiente, la problemática entre lo culto y lo popular no se inscribe dentro del contexto de hibridez y desigualdad expuesto en la novela de Manrique.

OBRAS CITADAS

- Afanador, Luis. “Padecer literario”. *Publicaciones Semana*, 2009. semana.com/cultura/articulo/padecer-literario/105309-3
- Álvarez, Fernando y Varela, Julia. “Introducción a un modo de vida no fascista”. *Obras esenciales*, by Michel Foucault, Paidós, 2010, pp. 351-365.
- Arce, Tania. “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?” *Revista argentina de sociología*, vol. 6, no. 11, 2008, pp. 257-271. *Redalyc*, redalyc.org/pdf/269/26911765013.pdf
- Cárcamo, Orlando. “El concepto de metarrelato en el postmodernismo”. *Espacio virtual de Orlando Carcamo*, 2008, orlandocarcamo.com/concepto_de_metarrelato.html
- Casas, Ana. “Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales”. *Tropelías*, no. 24, 2015, pp. 174-190.
- Castro-Gómez, Santiago. “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”. *El giro decolonial, reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, edited by Santiago Castro-Gómez and Ramón Grosfoguel, Siglo del hombre editores, 2007, pp. 79-91.
- . *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- De Toro, Alfonso. “Introducción: Más allá de la postmodernidad, postcolonialidad, y globalización: hacia una teoría de la hibridez”. *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez’ y ‘globalización’*, edited by Alfonso De Toro, Iberoamericana, 2006, pp. 9-44.

---. “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”. *Revista Iberoamericana*, vol. 155-156, 1991, pp. 441-466. *Researchgate*, researchgate.net/profile/Alfonso_De_Toro2/publication/45385530_Postmodernidad_y_Latin_oamerica_Con_un_modelo_para_la_narrativa_postmoderna/links/0deec51e17aa379f22000000/Postmodernidad-y-Latinoamerica-Con-un-modelo-para-la-narrativa-postmoderna.pdf

Donoso, Lizeth. *Posmodernidad, hibridación y cultura popular en tres narradoras colombianas: Marvel Moreno, Fanny Buitrago y Laura Restrepo*. MA Thesis, Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Fábula Tusquets Editores, 2003.

“Editorial Planeta publica ‘Disturbio’, Premio Nacional de Novela 2008 del Ministerio de Cultura”.

Mincultura, 2017, mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/2009-07-01_24268.aspx. Accessed 15 Sept. 2017.

Escobar, Arturo. “Mundos y conocimientos de otro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidad Latinoamericano”. *Tabula Rasa*, vol. 1, 2003, pp. 51-86.

Fayad, Luis. *Compañeros de viaje*. Arango editores, 2005.

Figueroa, Cristo. “Presentación”. *Compañeros de viaje*, by Luis Fayad, Arango editores, 2005, pp. i-vi.

Foucault, Michel. “La verdad y las formas jurídicas”. *Obras esenciales*, by Michel Foucault, Paidós, 2010, pp. 487-583.

---. “Verdad y poder”. *Obras esenciales*, by Michel Foucault, Paidós, 2010, pp. 379-391.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2009.

-
- García, Franklin. "Distintas formas de montaje en la novelística hispanoamericana contemporánea". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.3, no. 1, Fall 1978, pp. 1-25. *JSTOR*, jstor.org/stable/27761995
- García, María José. "La universidad postmoderna y la nueva creación del conocimiento". *Educación XXI*, vol. 15, no. 1, 2012, pp. 179-193. *Redalyc*, redalyc.org/pdf/706/70621158009.pdf
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Giraldo, Luz. "Fin de siglo XX: por un nuevo lenguaje (1976-1996)". *Lablaa*, 2000, pp 9 -48. *Biblioteca virtual Banco de la república*, lablaa.org/blaavirtual/literatura/narrativa/Volumen2CapI.pdf
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 1995.
- . "Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, edited by Patrick O'Donnell and Robert Con Davis, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 3-32.
- . "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*, edited by Hernán Silva, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 1992, pp. 173-193.
- . *The Politics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 2002.
- Jaimes, Paula. *Literatura, periodismo y mass media. Hibridación posmoderna en Érase una vez el amor pero tuve que matarlo, de Efraím Medina Reyes*. MA Thesis, Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Translated by Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Imago Mundi, 1991.

King, Stephen. *Carrie*. Doubleday, 1974.

Lozano, Jorge, et al. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra, 1982.

Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Translated by Mariano Antolín, R.E.I, 1991.

---. "Re-Writing Modernity". *SubStance*, vol. 16, no. 3, 1987, pp. 3-9. *JSTOR*, [jstor.org/stable/3685193](http://www.jstor.org/stable/3685193)

Manrique, Miguel. *Disturbio*. Planeta, 2012.

Mardones, José. "El neo-conservadurismo de los posmodernos". *En torno a la posmodernidad*, edited by Gianni Vattimo, Anthropos, 1994, pp. 21-40.

Moreno-Durán, Rafael. *Juego de damas*. Seix Barral, 1977.

Martín-Barbero, Jesús. "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, edited by Hermann Herlinghaus, Cuarto Propio, 2002, pp. 171-198.

Navarro, Santiago. *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Departament de Filologia Anglesa i Alemanya Universitat de València, 2002.

"¿Por qué la Universidad Nacional es la número uno del país?" *Semana*, 2017, [semana.com/educacion/articulo/la-universidad-nacional-es-la-mejor-universidad-de-colombia/528666](http://www.semana.com/educacion/articulo/la-universidad-nacional-es-la-mejor-universidad-de-colombia/528666). Accessed 15 Sept. 2017

Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo xx*. Tercer Mundo, 1994.

Rodríguez, Alexander. "Análisis luckacsiano de *Disturbio* de Miguel Ángel Manrique". *DocSlide*, 2016, download.docslide.net/documents/analisis-luckacsiano-de-disturbio-de-miguel-angel-manrique.html

Rodríguez, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. SI Editores, 1995.

---. *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Centro Editorial Javeriano Ceja, 2000.

Rodríguez, Francisco. “Hibridación y heterogeneidad en la modernidad latinoamericana: la perspectiva de los estudios culturales”. *Comunicación*, vol. 12, no. 001, 2002, pp. 1-31.
Redalyc, redalyc.org/pdf/166/16612108.pdf

Showalter, Elaine. *Faculty towers. The academic novel and its discontents*. University of Pennsylvania press, 2005.

Urdanibia, Iñaki. “Lo narrativo en la posmodernidad”. *En torno a la posmodernidad*, edited by Gianni Vattimo, Anthropos, 1994, pp. 41-75.

Vattimo, Gianni. “Posmodernidad: ¿Una sociedad transparente?”. *En torno a la posmodernidad*, edited by Gianni Vattimo, Anthropos, 1994, pp. 9-19.

Vidal, Martín. “Del relato policial clásico al género negro”. *Hojas universitarias*, no. 59, 2007, pp. 157-162.

Womack, Kenneth. “Academic Satire: the Campus Novel in Context”. *A companion to the British and Irish novel, 1945-2000*, edited by Brian W. Shaffer, Blackwell, 2007, pp. 326-339.