

Una aproximación a la ficción posmoderna a través del análisis de *Out* de Ronald Sukenick

María Graciela Adámoli

Resumen

En el presente trabajo se analiza la obra *Out* de Ronald Sukenick, quien experimenta en ella nuevas técnicas de escritura basándose en elementos utilizados por la cinematografía y por la poesía, tratando de producir efectos similares. El cine es inmensamente efectivo como símbolo y como causa del nuevo énfasis puesto en la discontinuidad. Diferentes técnicas tales como el montaje, la aceleración y desaceleración del movimiento, la edición, entre otras, fueron algunas de las primeras formas elementales de engaño altamente explotadas. Asimismo, incorpora la poesía dentro de la narración, obviando la separación de los géneros literarios, y experimenta con el lenguaje y la forma. Sukenick toma como sustento la tradición de los retóricos, la cual es antiestética, autocontradictoria, cambiante, improvisada y basada en la forma en que pensamos y hablamos más que en la manera en que leemos. Esta tradición es la que él considera más apropiada para nuestra manera de pensar contemporánea, ya que avanza algunas veces en forma ilógica, antilínea y antisilogísticamente. Por lo tanto, su ficción, como representación de la novela contemporánea, puede realizar lo que le plazca: crear sus propias reglas, sus propias pautas arbitrarias mientras desafía, erosiona y destruye constantemente las mismas teorías que tratan de definirla.

Palabras clave: interventiva, hipertextualidad, mimesis, intertexto, metaficción.

An Approximation to Sukenick's postmodern fiction through the analysis of *Out*

Abstract

The present work presents an analysis of the novel *Out* by Ronald Sukenick who brings new writing techniques into his work, based on cinematic methods as well as on poetry, trying to achieve similar effects. The cinema was immensely effective as both symbol and cause of the new emphasis on discontinuity. Different techniques, like *montage*, speeding up and slowing down the motion, editing and, double exposure, among others, were some of the so much exploited earlier basic forms of trickery, and that showed how the camera could lie. Likewise, he incorporates poetry within the narrative frame ignoring genre division, and experiments with language and form. Sukenick centers his fiction on the tradition of the rhetoricians, which is antithetical, self-contradictory, flowing, improvisational, and based on the way we think and speak. This tradition is the one he thinks more appropriate to our mode of thinking since they advance sometimes in illogical, anti-linear, and in anti-syllogistic ways. This is why we can say that his fiction is able to do whatever it wants, it creates its own rules, its own arbitrary rules, while it moves forward, and consequently, defies, erodes and constantly destroys the same theories that try to define it.

Key words: interventive, hypertextuality, mimesis, intertextuality, metafiction.

Ronald Sukenick, nacido en 1932, creció en Brooklyn, Nueva York; estudió en Cornell y obtuvo su doctorado en Brandeis con una disertación sobre los poemas largos de Wallace Stevens. Sukenick publicó cuentos y novelas; la primera de ellas fue *Up* y su publicación, en 1968, causó conmoción. A ésta le siguió *Death of the Novel and Other Stories* en 1969, y en 1973 publicó su segunda novela, *Out*. Al año siguiente se unió a otros autores, insatisfechos con el conservadurismo de la industria publicitaria, y fundó "The Fiction Collective" ("La Ficción Colectiva") (1). Además de los trabajos citados, puede mencionarse su libro de ensayos *In Form. Digressions on the Act of Fiction*, editado en 1985; una novela hollywoodense, *Blown Away* y tres años más tarde la historia de la bohemia literaria de la parte baja del este de Nueva York, titulada *Life in the Underground*.

Hasta la mitad de los años setenta, Sukenick se ganó la vida enseñando esporádicamente y vendiendo sus escritos. También trabajó en un par de filmes como guionista, uno de los cuales fue una adaptación de su novela *Out*. Finalmente, en el año 1975, y debido a la fuerza de su trabajo publicado, fue contratado por la Universidad de Colorado, en Boulder, como profesor de tiempo completo, donde enseña actualmente.

Si tenemos en cuenta la producción literaria de Sukenick, es imposible no relacionarla con los cambios y preocupaciones del siglo veinte. En cuanto a los cambios, el filósofo T. E. Hulme (2) expresó que uno de ellos ha sido el planteo del principio de discontinuidad, una herencia del campo científico. Así, las leyes sobre la variación genética de Mendel revelaron una interrupción fundamental en la herencia genética. Lo mismo sucedió con la teoría cuántica de Planck sobre la naturaleza de la masa y la energía, y con la teoría de la relatividad de Einstein (1905), quien demostró que las nuevas concepciones del tiempo y del espacio como un *continuum* sugieren el abandono de los absolutos físicos.

En otros campos del conocimiento y de la técnica también se producen innovaciones revolucionarias, entre las cuales podríamos mencionar los cambios que afectaron a la industria cinematográfica. El cine es inmensamente efectivo como símbolo y como causa del nuevo énfasis puesto en la discontinuidad, ya que demostró cómo una cámara podía mentir. Diferentes técnicas, tales como el montaje, la aceleración y desaceleración del movimiento, la edición, la doble exposición y la reversa fueron algunas de las primeras formas elementales de engaño más frecuentemente explotadas. Muchos escritores posmodernos, y entre ellos el autor que nos ocupa, se sintieron afectados por estos cambios y desarrollos tecnológicos e intentaron llevar los métodos cinematográficos a la arena literaria, tratando de producir efectos similares.

También el autor de *Out* incorpora la poesía dentro de la narración, obviando la separación de los géneros literarios, y experimenta con el lenguaje y la forma. Por eso es que su libro *Out* está repleto de fantasías relacionadas con una revolución, con sociedades ocultas, con la sabiduría de los indios, con alucinaciones, con alardeos sexuales y, sobre todo, con el acto mismo de escribir del escritor -lo que constituye un tema en sí mismo-, quien se abre al lector a través del empleo reiterado de diversas técnicas. El efecto de velocidad es logrado a través de la sucesión rápida de los episodios, lo que otorga al texto una energía intrínseca y una aceleración inusitada.

La trama de *Out* comienza en la ciudad de Nueva York, donde los primeros personajes que aparecen, miembros de una conspiración, están caminando a lo largo de una cornisa con atados de dinamita en sus bocas y se dirigen a una asamblea donde se supone volarán algo con ellos. Los sujetos actúan rápidamente, porque sólo tienen nueve minutos de margen antes de que la bomba

explote. El personaje central, al principio de la novela, se presenta a sí mismo como la persona que arregla estos encuentros: también es un conspirador y un novelista. Los restantes personajes aparecen y desaparecen continuamente, y los episodios nos sorprenden ya sea por la fuerza y rapidez con que se mueven como por su violencia intrínseca y simplicidad. El relato nos lleva desde Nueva York hasta el Pacífico, atravesando el país. Se puede decir que los primeros incidentes y acontecimientos tienen un soporte narrativo, y que además existen párrafos de transición o frases, las cuales van desapareciendo a medida que el texto gana en aceleración y distancia. De ahí que en los últimos capítulos nos encontremos con que no existe ninguna conexión entre una situación y la previa, y con oraciones y expresiones inconexas, por lo que todo se torna cada vez más confuso. Asimismo, se observa que el texto se encuentra en una relación inversa al viaje iniciado por sus personajes, ya que los episodios y las palabras se vuelven cada vez más escasas a medida que aquellos se aproximan a California. Así, los espacios vacíos se incrementan gradualmente, como también la distancia existente entre el Este y el Oeste, hasta que esos espacios sin texto cubren las tres últimas páginas del libro.

En una de las historias de su colección *The Death of the Novel and Other Stories*, Sukenick expresa por boca de uno de sus personajes que si la ficción constituye una forma de ver el mundo, entonces la ficción realista presupone un tiempo cronológico, una psiquis individual y, sobre todo, la realidad concreta de las cosas como objetos que la describen. Todas estas verdades absolutas han sido problematizadas en el mundo posrealista. El escritor contemporáneo se siente forzado a volver a ellas. En este planteo, ni la realidad, ni el tiempo, ni la personalidad, existen. De esta manera, lo que sustituye al conocimiento del mundo y de los hombres es el acto de búsqueda en la misma ficción, y esto es lo que él en general ha tratado de ejemplificar con su novela *Out*.

En ella, uno de sus personajes, homónimo del escritor, expresa:

Yo deseaba escribir un libro como si éste fuese una nube que cambia de forma al moverse. Yo quería borrar todos los libros. Mi ambición es desaprender todo aquello que no puedo leer o escribir, que sea un comienzo. Yo quiero desaprender hasta llegar al lugar donde el océano de lo desconocido comience, donde mis padres viven (*Out* 1973: 136).

Esta clase de declaración sugiere un tipo de escritura que niega cualquier conclusión transitoria a la cual pudiera llegar, y al mismo tiempo ilustra su propio sistema de autocancelación.

En algunas entrevistas el escritor enfatiza que él no está escribiendo de una forma vanguardista, o de una forma experimental o 'alternativa', sino dentro de una tradición rival que es más antigua que la tradición de la ficción realista, la cual comenzó en el siglo dieciocho. Esta tradición rival se encuentra en el desarrollo de la épica, en Ovidio, en Rebeláis, en Lawrence Sterne, y Diderot; más aún, la podemos encontrar en la rivalidad existente entre Sócrates y los sofistas.

Sukenick sostiene la existencia de la diferencia entre la tradición de la lógica, que tiene que ver con la preeminencia del lenguaje escrito, y la tradición de los retóricos, la cual es antitética, auto contradictoria, cambiante, improvisada y basada en la forma en que pensamos y hablamos más que en la manera en que leemos. Esta tradición, —no fundamentada en ideas filosóficas fijas y en definiciones— es la que él considera más apropiada para nuestra manera de pensar contemporánea, ya que avanza algunas veces en forma ilógica, antilineal y antisilogísticamente (Foley 1997) (3).

Con relación al uso de la palabra *interventive* —referida a la ruptura, interpenetración; o disolución de los diferentes géneros literarios— el escritor explica que la mejor forma de entender este concepto se da al final de una serie de situaciones. En primer término, se encuentra la idea de que la literatura

es el espejo de la naturaleza —la tradición realista—; en segundo lugar, está la sostenida en *Surfiction* de Federman (1974), donde expresa que la escritura puede no ser una imitación de la realidad, sino una adición a la misma. La fase siguiente es la que Sukenick concibe como interventiva, significando con ella el hecho de que la escritura puede realmente intervenir y transformar la realidad o la experiencia. Los términos 'interventiva' y 'Avant-Pop' son rótulos, explica; ellas aparecen en determinados momentos porque son estratégicas, y ponen de relieve ciertos aspectos que los escritores están llevando a cabo (4).

El escritor sostiene que la clase de escritura que proviene de la industria publicitaria internacional tiene una orientación intelectual —o más bien, una orientación no-intelectual, como él irónicamente señala— la cual, sin embargo, es política. Esta orientación es al mismo tiempo invisible y omnipresente, como la fuerza de gravedad. Lo mismo ocurre con la publicación. Él expresa:

Todo gira esencialmente alrededor del dinero. Más aún, la única manera de oponerse a ello es cortando aquellos lineamientos autoritarios que están conectados a la máquina de hacer dinero. Una de las maneras de hacer esto es escribir en formas diferentes, de esta manera los lectores pueden salir de esos moldes que están preparados para ellos (5).

Sukenick manifiesta que cuando él comenzó a releer su novela *Out* en el momento de su edición, sintió una creciente convicción de que la misma había sido escrita por un sorprendente lunático demente. Luego recordó que la editó, en 1973, fue durante el período que tipificó esa clase de 'loca cualidad'. La novela, dijo,

Sintonizó en alguna otra realidad —rápida, histérica, inteligente, obscena, cómica, loca, chamánica, un viaje de mucho más que de una manera— pero una realidad que es aún tan real como el sexo, como los sueños, como el deseo, como la angustia espiritual y un anhelo de salvación y justicia cósmica.

Es más, "una vida sin un poco de locura difícilmente merezca ser vivida" (6). Aparte de sus propios comentarios a su obra, la narrativa se dispersa en permanentes digresiones, lo que produce la ruptura de las expectativas del lector de encontrarse con una única interpretación.

Como se expresó más arriba, Sukenick introduce poesía dentro de su narrativa y lo hace porque desea llamar a su novela un "largo poema narrativo en prosa". "Estamos unidos por el deleite. Todo arte está basado en deleite..." (*Out* 1973: 127), dice el personaje Sukenick, mostrando su deseo de mezclar poesía y prosodia, y conducirnos hacia la definición que hace Robert Frost de la poesía, cuando expresa que un poema comienza en "deleite" y finaliza en "una clarificación de la vida, no necesariamente una gran clarificación, tales como las —clarificaciones— capaces de fundar sectas y cultos, sino en un detenerse momentáneo para evitar la confusión" (Coles 1980: 7). Con la conexión establecida entre la voz del poeta y lo manifestado por el sujeto narrativo, se logra borrar los límites entre los géneros literarios y también la 'hipertextualidad', siendo la definición de Frost el 'hipotexto' sobre el cual el novelista construye su propio 'hipertexto' (7).

Durante el transcurso de su entrevista con McCaffery, Sukenick le explica que no interesa tanto si las cosas son interpretadas con antelación, ya que siempre se encuentra algo de información en ellas. De esta manera se origina una suerte de interacción entre la lengua y esa información, en la cual el esfuerzo conduce a salirse de las viejas fórmulas del lenguaje, de los viejos constructos, para que otros nuevos espacios aparezcan (8). Así es como el juego del lenguaje deja en libertad la viabilidad de significados propios del mismo.

El autor de *Out* manifiesta: "[...] Este es un sueño, el sueño de Empty Fox, o quizás mi sueño...", donde la posibilidad de diversas interpretaciones es anunciada clara y explícitamente.

Si analizamos algunas de sus estrategias narrativas, se observa cómo Sukenick recurre a los juegos de palabras, y el lenguaje en general, para diseñar su trabajo. Algunos ejemplos de ellos son los siguientes:

Don't give me that sorry shit. You talk too much. You're full of shit.
Calm down.
Don't give me that calm down shit. I hate that. (Ch 10; 8)
Then: "Fucking me.
Lemme alone.
What do you mean fucking me.

Lemme alone.
Me leave you alone hah-hah.
Fuck you look I'm sorry... (Ch. 10: 9)

En este pasaje, el sujeto repite la misma estructura oracional con leves variaciones, produciendo una cierta cadencia rítmica, como si fuese una composición musical; y en el próximo ejemplo, además de producir una serie de declaraciones negativas, enumera también una seguidilla de acciones que provocan un sentimiento de temor *in crescendo*. Aquí se observa otra vez la influencia de la música en su obra.

You worry about it asks Rex.
Sometimes. Getting hurt. Going to jail. Getting killed.
I don't.
No.
No never. No point. It's all chance. Not me. Never. (p. 6)

En otras ocasiones, el autor utiliza una simple repetición de palabras por el mero hecho de enfatizar lo expresado, como ocurre en poesía. Uno de los personajes dice: "*This is what I have in mind. At all. At all at all.*" (*Out* 1973: 2)

Otras veces describe escenas humorísticas, en las que emplea no sólo la repetición de palabras dichas por otro personaje, quien actúa como un eco del anterior, sino también la reiteración de acciones efectuadas por otro sujeto, quien se comporta como una sombra del primero. Esta conducta payasesca —que nos retrotrae al teatro del absurdo— es una metáfora asociada a la nunca acabada búsqueda del significado en el lenguaje, o lo que los realistas llaman *mimesis*. De esta forma, el escritor ilustra la naturaleza inestable del significado:

Carl leaves his paper on the seat and gets off to wait for an uptown. The man gets off waits at the same bus stop. Now he's reading Carl's paper. Carl gets on the bus the man gets on the bus. Carl sits down the man sits down right behind him...at the zoo the man gets off. Carl also gets off at the zoo. (Ch. 10:19)

Incluso, este fragmento es una instancia simbólica y, al mismo tiempo, irónica acerca del realismo literario tradicional, que creía que la ficción podía reflejar la vida.

El cambio de nombres es otra manera de describir el infinito juego de símbolos buscando significados, la parodia de la falta de representación de los significados de las palabras, y también la arbitrariedad de esa representación, como sucede en el siguiente ejemplo:

This is Ova says Carl.
You're not Ova says Donald Ova has auburn hair and I think freckles.
I'm a different Ova she says" (p. 23).

En este episodio Ova no es la Ova real, sino una diferente, ya que luego podremos observar que su nombre verdadero es Nadia. El cambio frecuente de los nombres de los sujetos puede ser entendido también como metáforas —o máscaras— que toman el sentido de la representación de la desintegración de la personalidad, "un sentido de sí mismo fragmentado" (Sarup 1993: 97) (9).

Now says Carl. Seven and three is ten he nods to Ova. Pick the first seven letters out of your bowl. Ova picks t h e c o m n.
 Now pick the next three from mine. Carl picks 1ss. Now Donald ten. Donald picks i o n e r d i i n g.
 That's fantastic says Donald.
 What's it mean says Ova.
 Dying says Carl. It's misspelled.
 By who asks Ova.
 He's dying says Carl.
 [...]
 [...] What letters are left in you bowl says Carl.
 I have an i says Donald.
 I have an o says Carl.
 I have nothing says Ova what does that mean.
 Nothing means nothing.
 What does i mean.
 It means you win. It trumps o. I is more than o. I is one o is zero. One destroys nothing and recreates it. It means ' i o you'.
 'Owe' me what.
 Ten. One and zero is ten. Ten is Io the cow. Ova is Io. I is sterile o is empty. One into zero is nothing.
 Ova gets up. ...she goes out. (p. 24-5)

Así como la concepción posmoderna sostiene que el conocimiento de la "realidad" no existe, sino únicamente una experiencia construida simbólicamente, este episodio muestra los esfuerzos que el personaje efectúa para producir sentido a partir de letras y números. Además de ello, el escritor descifra, crea significados, efectúa un juego de palabras dando forma—ver las palabras entrecomilladas—, y arrojando al lenguaje de su confinamiento, que es el libro en sí mismo. Por otra parte, y en este mismo ejemplo, se observa cómo la búsqueda de una identidad personal se transforma en la parodia de una búsqueda de una identidad literaria.

Incluso, en el siguiente pasaje, que es la continuación del episodio previo, se detecta el intento de revivir un pasado cultural que se ha perdido—relacionado al tiempo en que la gente se comía al dios para compartir su divinidad—. El autor, de manera similar, imita el ritual antiguo, haciendo que el personaje se coma el mensaje para adquirir conocimiento (10).

This is a message from the Commissioner. Yo is his code signature. Now we have to eat the message.
 To destroy it?
 To understand it. Words come out of the body into the air. Then they have to come out of the air back into the body. He puts the letters back into the three bowls (p. 25-26)

En otras secciones del libro se explora el hecho de cómo el escritor enriquece el vocabulario a través del desarrollo de juegos lingüísticos, creando palabras nuevas, realizando nuevas combinaciones con ellas y sin olvidarse de desplazar estos vocablos del lugar habitual donde fueron escritos. En el capítulo 8 se producen otros ejemplos que ilustran esta idea:

Who's it from I ask.
 Ontday onay says Artic.
 What.
 Ontday onay. Oundfay crethay.

Did you find it.
 Ixnay. (p. 39)

En otras ocasiones se aprecia cómo las palabras de un sujeto –Carl– reafirman la burla manifiesta contra la pretensión de la novela realista de ser tan real como la vida misma:

I have something to confess to you Carl isn't my real name. That's because I'm not real. I'm only trying to be real. Like a character in a novel...

Then, Carl says in reference to Nadia: She's not even a character she's an empty hole (p. 26)

Otro elemento técnico utilizado en el texto es el juego con los sonidos:

She may not be a flop but she likes to flop he he he I'm getting drunk. That's because she's a cow. Cowflop is good luck. If she doesn't flop she flips. Flip flop. I'm just a character trying to be a person the strain is terrific" (p. 26-27)

Nuevamente, se advierte en el ejemplo propuesto otra instancia que demuestra el intento de encontrar correspondencias más sutiles entre la realidad que es ficción y la ficción que es realidad.

En la ficción posmoderna, el lenguaje no refleja la realidad externa, más bien se mira a sí mismo y trata de producir sus propios significados. Y si es imposible conocer siquiera la naturaleza de nuestro medio ambiente, o la realidad humana, en una forma objetiva, la única verdad absoluta es la del individuo y la de la experiencia subjetiva sin ninguna trascendencia.

También –siguiendo a Ítalo Calvino– se puede encontrar al autor en la periferia de lo que por centurias se ha considerado la ‘realidad’: “Lo que le interesa no es el mundo, sino las palabras con la cual está construido”. Esta es la explicación del por qué escribir una novela es reflexionar sobre el lenguaje y sobre la narrativa. La conciencia del escritor y el darse cuenta de ésta –asuntos que han estado escondidos en períodos previos– ahora son su primera preocupación.

En *Out*, Sukenick enfatiza el proceso de composición y lo transfiere al lector. De esta forma, se produce un movimiento del acto de escribir al acto de lectura. Para comenzar, y como lo expresé más arriba, el texto no está basado en episodios relacionados unos con otros, sino que presenta un diseño muy particular. Numerados del 10 al 0, los capítulos contienen párrafos de aproximadamente diez, nueve, ocho líneas y así sucesivamente en orden decreciente y hasta el final, y de acuerdo al número del capítulo correspondiente, siempre separados por un espacio en blanco, como si fueran estrofas de un largo poema. Estos espacios en blanco están en relación inversa al texto escrito. Por esta razón cuando el lector avanza en la lectura, necesariamente se produce el efecto de aceleración, ya que las páginas se dan vuelta con mayor rapidez. Algo similar le sucede al sujeto narrador, quien ha viajado velozmente a través del continente americano, desde la confusión de Brooklyn a California. En el capítulo cero las letras han desaparecido por completo, y sólo existen hojas en blanco. De esta manera el escritor, deliberadamente, desplaza tanto la tipografía del lenguaje como la topología del texto.

En el siguiente ejemplo se observa otra manera de cómo Sukenick juega con el diseño de la novela a través de la tipografía. Aquí combina diferentes tamaños de letras para producir un efecto o lograr representar un sonido. Al efectuar un paralelo con estos signos, crea una fluida repetición de sonidos onomatopéyicos. Además de ello, el escritor recurre a la técnica del *fluir* de la conciencia, para evitar la puntuación y forzar al lector a proveer las diferentes pausas y entonaciones de todo el párrafo.

The man next to him gets up moves to another seat. Hic hic hic says Harold hic hic hic he can't stop nearby passengers get up change their seats muh muh muh says Harold his nose drips his face red and twisted his voice waivers m-u-u-h m-u-u-h m-u-u-u-h. M-U-U-H he howls M-U-U-H M-U-U-U-U-H. Passengers ring for a stop the bus stops only at bus stops says the driver AAAAAA screams Harrold AAAAAAAAAAAAAA AA AAAA AAAAAAAAAAAAAA the driver stops the 'bus I think we got a nut here he says into his radio. (p. 32-33)

Out también posee muchos elementos de *surfiction*, en el sentido de que “constantemente renueva nuestra fe en la inteligencia y la imaginación del hombre, más que la distorsionada mirada de la realidad, la clase de ficción que revela la traviesa irracionalidad más que su justificada racionalidad” (Federman 1974: 37). En el capítulo cinco se advierten ejemplos precisos que demuestran la clase y naturaleza del mundo imaginativo que ha concebido. Allí, el sujeto narrador junto con otro personaje ha estado fumando ‘peyote’, una clase de hierba que produce alucinaciones, y a través de la cual –según las prácticas chamánicas– el hombre y la naturaleza se vuelven uno en sentimiento. Al leer los siguientes extractos, se desarrolla una atmósfera poética por la selección de una dicción especial:

This is where I keep my dope in here. ...Hash good we smoke. I get it ready he takes out a small pipe of blood red clay.

Use my pipe he says. It's special. We pass the pipe back and forth after a while Empty Fox says now you are my friend Ron you are connected to me I am connected to you both of us connected to this place....

Soon I'm on the wing I'm in the ocean sky sunny whales are spouting their heads break water they slide slowly to the surface spout their long backs glide roll under with a slow sweep of the flukes one especially surfacing next to me a great dappled grey whale very old his immense back mossy and barnacled I can see the bristly folds of his blow hole a nautilus that connects him with his mother the air his flukes as he sounds waving high over me like a gesture goodbye follow me I'm choking Empty Fox has his hand on the back of my neck holding me down on the ground... (p. 156-157)

...He tightens his hands shakes me by the neck trill my teeth chatter if you fly too far you can't come back he says...(p. 160)

...He takes out his notebook. He writes

everything looks more real

“ feels “ “

I “ “ “

Las últimas tres líneas están escritas en la mitad de la página como si fuesen las líneas de un poema. El escritor recurre a las comillas para la segunda línea-verso, dejando solamente la palabra *feels* –siente– y en la última línea únicamente el pronombre *I* –yo–. Sukenick siempre apela a algún recurso para señalar la cualidad textual del libro, al hecho de que es un artefacto escrito, y así nos hace a nosotros, los lectores, conscientes de lo que está sucediendo.

En el capítulo cuatro se detecta otro elemento de *surficción*-metaficción, que es cuando el personaje o sujeto narrativo central expone, a propósito, la ficcionalidad de la realidad a través de referencias a sí mismo en el mismo acto de crear la novela, y a las dudas explícitas y problemas inherentes a dicho acto de escribir.

Hi. Everything up to here has been a novel. My feeling about it so far is it's serious. But it's going to get even more serious that's also my feeling about myself. In any case it's my attempt to sort out my feelings about certain things that have been happening to me lately like Pixie for example I can't get her off my mind. Is she really in a soft cell with Empty Fox I should have asked him. Also what's the meaning of the 7-3-10 numerical scheme that runs through the book and of the code message near the beginning what about the plot is it all part of a plot. If I knew that I'd probably know what's going to happen next which I don't either in my novel or in my life. (p. 162-163)

All I know is I'm getting messages I don't know where they come from or who else gets them it's a mystery to me I just pass it on and hope it comes together this is a message.

...Meaning disintegrates connection proliferates what does that mean. Red Desert for example that's where Roland Sycamore is staying now Roland Sycamore you don't know this yet peeled off from the Sukenick character after the karate fight and the latter is no longer a character at all but the real me if that's possible I'm getting out of this novel. (p. 163-164)

Finalmente, podemos observar que el libro contiene intertextos en los que se alude a otros poetas tales como T. S. Eliot. Las palabras del escritor Sukenick: *Be aware of the Dog* (*Out* 1973: 175) es, ciertamente, una clara referencia a *The Wasteland*—*La Tierra Yerma*—. Posteriormente detectamos otra alusión directa al poema de Yeats, *The Second Coming*—*La Segunda Venida*—, cuando dice: “*You are living in a period of decay learn to deal with confusion and disorder... The best lack all conviction and the words are full of passionate intensity*” (*Out* 1973: 176). También al dramaturgo William Shakespeare en “*2B or not 2B it's da same ting*” (*Out* 1973: 245) como un reconocimiento burlón al *Hamlet*. Más aún, a la novelista Virginia Woolf en su novela *Mrs. Dalloway* donde la oración “*fear no more the heat o' the sun*” —no temas el calor del sol— se torna prácticamente un *leitmotiv*. Estas palabras tan bien conocidas se transforman en: “*beware of head wounds*” (*Out* 1973: 34) donde la palabra ‘head’ reemplaza al original ‘heat’. El uso de itálica es una indicación clara de que el novelista de *Out* quiere ayudarnos en la búsqueda del origen —el hipotexto— de la cita. Además de esto, hay una clara y directa referencia a la soledad de Rolando, el sobrino de Carlomagno, en *La Chanson de Roland*, cuando uno de los sujetos de la ficción de Sukenick expresa: “*He can't see the rest of the group anywhere. No trace of them. Anywhere. He feels lonely*” (*Out* 1973: 200). Al *Orlando Furioso* de Ariosto (*Out* 1973: 208), y a la producción cinematográfica de Howard Hughes, entre otras.

Para concluir esta aproximación al texto de Sukenick, podemos decir que su ficción, como representación de la novela contemporánea, es capaz de hacer lo que le plazca: crear sus propias consignas, sus propias pautas arbitrarias mientras avanza y, en consecuencia, desafía, erosiona y destruye constantemente las mismas teorías que tratan de definirla, o que expresan cómo deben funcionar sus reglas.

Notas

- (1) Todas las traducciones que figuran en el presente trabajo son de mi autoría.
- (2) Bradbury Malcolm y James Mc Farlane, “The Name and Nature of Modernism” en *Modernism*. Penguin Books (1978: 26-36).
- (3) Ronald Sukenick considera a la ficción como una de otras disciplinas del conocimiento, relacionada con la tradición retórica de la argumentación, existente desde la época de los sofistas. Él no cree que el término vanguardista se aplique en Los Estados Unidos de Norteamérica porque la vanguardia continental fue primeramente elitista. Esta dependió de una clase literaria, la cual no existió en EE.UU., al menos no en el mismo sentido en que fue entendida en Europa, donde implicaba un acercamiento militante, con líderes y seguidores. En USA, la situación es totalmente diferente porque aquí la única elite es la corporativa, la que dirige el negocio de los libros. En otras palabras, lo que existe es lo *underground* —lo clandestino— y esto es perenne.
- (4) Entrevista de Foley 1997
- (5) *Ibidem*
- (6) *Ibidem*
- (7) He tomado este concepto de Gérard Genette's *Palimpsests*, University of Nebraska Press, London, (1997: 5). Él expresa: “Por hipertextualidad significo cualquier relación que une el texto B (el que llamaré el *hipertexto*) a otro texto anterior A (Yo por supuesto llamaré a este el *hipotexto*), sobre el cual está injertado de una manera que no es la del comentario.

(8) Para explicar esta idea el escritor efectúa una comparación con cortar un tronco de un árbol en una nueva dirección, luego "un nuevo grano se abre... uno ve cosas diferentes; las palabras entonces comienzan a renunciar a sus significados de diferentes maneras y empiezan a revelar toda esa enorme sabiduría acumulada que el lenguaje contiene desde toda la historia de la cultura" de la entrevista de McCaffery en *Cross Examination* (1981: 110).

(9) Sarup en sus comentarios acerca de la visión posmoderna y su preocupación con la identidad.

(10) Hago referencia a Fraser (1979: 556), quien menciona que la doctrina de la transustanciación es bien conocida por quienes habitaban territorios mejicanos, antes de la llegada de los misioneros cristianos.

Bibliografía

- Bradbury, M. & Mc Farlane, J. (1978). "The Name and Nature of Modernism". En *Modernism*. England: Penguin Books.
- Coles (Eds.) (1980). *The Poetry of Robert Frost*. Canada: Coles Publishing.
- Federman, R. (Ed.) (1974). *Surfiction*. Chicago: Swallow Press.
- Foley, J. R. (1997). "The Rival Tradition". En *FlashPoint*, www.flashpointmag.com/lifeart.html.
- Frazer, J. G. (1979). "La Ingestión del dios". En *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1997). *Pulimpsests*. London: University of Nebraska Press.
- Sarup, M. (1993). "The Condition of Postmodernity" En *Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens: The University of Georgia Press.
- Sukenick, R. (1973). *Out*. Chicago: The Swallow Press Inc.

Fecha de recepción: 20/05/2003 · Fecha de aceptación: 21/08/2003