

## Arquitecturas necromodernistas en la literatura contemporánea

David Vichar

Traducción: Patricio Uribe

Un espectro recorre la mejor escritura literaria contemporánea: el espectro del necromodernismo...

A propósito de la reciente obra magna de Louis Armand, *A Tomb in H-Section* (2025), el crítico Ramiro Sanchiz la describió como «un tour de force necromodernista que revitaliza todo vestigio de la literatura (no-)muerta del siglo XX», invocando así el espectro del necromodernismo, un modernismo enterrado hace tiempo pero que, de alguna manera, aún perdura, con su cadáver no-muerto de vuelta para otro enfrentamiento zombi. En la misma línea, la nota del editor describió el tomo como «un vasto y complejo libro que concentra las sinergias de la “Pentalogía de Golemgrad” de Louis Armand, de la que es a la vez un logro supremo y una deconstrucción jocosa y seria: un 'Armandgeddon', por así decirlo».

Ambas valoraciones de la escritura de Armand —para revertir una conocida máxima de Lyotard sobre el posmodernismo— tienen en común la noción de un tipo de modernismo en su estado póstumo, una condición necromodernista en la que la escritura persiste en las ruinas de las alguna vez modernas ambiciones de la literatura. El necromodernismo no celebra lo nuevo ni lamenta nostálgicamente lo antiguo, sino que habita un espacio donde la memoria cultural, la saturación mediática y el colapso infraestructural convergen en la práctica textual. No es una elegía al modernismo ni una profecía de lo que vendrá, sino más bien una práctica de resistencia.

1. El necromodernismo continúa algunas de las tendencias radicales de la escritura posmodernista tardía producida a raíz de las numerosas proclamaciones de la década de 1960 sobre la “muerte de la novela”, como la “era de la sospecha” de Nathalie Sarraute, la *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, la “literatura del agotamiento” de John Barth, y *La muerte de la novela y otros relatos* de Ronald Sukenick. Así, una vasta genealogía que abarca las últimas tres décadas del siglo XX y atraviesa idiomas y continentes —desde *Zettel's Traum* (1970) de Arno Schmidt, *La estética de la resistencia* (1975) de Peter Weiss, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes hasta *Larva: Babel de una noche de San Juan* (1983) de Julián Ríos, *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004) de Roberto Bolaño— incluye meganovelas que, a pesar de su forma ruinosa, aún pugnan por la condición de arquitectura. Ensayan la intraductibilidad de la literatura en narrativas lineales, ya sea mediante la glosolalia polifónica, la sobreexpansión textual o el juego multilingüe y la entropía semántica. Por el contrario, una genealogía de las tres primeras décadas de las meganovelas necromodernistas en inglés del siglo XXI —comenzando con *La broma infinita* (1997) de David Foster Wallace y *La casa de hojas* (2000) de Mark Z. Danielewski, e incluyendo tomos como *American Genius: A Comedy* (2006) de Lynne Tillman, *Witz* (2010) de Joshua Cohen, *Jerusalén* (2016) de Alan Moore y *Massive* (2024) de John Trefry—

comprende obras que se niegan a simplificar, racionalizar o someterse a las economías de atención del presente.

Estos textos no se limitan a expandir la novela: pasan a una práctica a la vez nigromántica y arquitectónica, cuya escritura construye ruinas en proceso, vastos laberintos de lenguaje que se resisten a la clausura, y al hacerlo marcan un rechazo a la "función" de la literatura como instrumento comunicativo. Se involucran en la literatura como una máquina entrópica, una necrópolis de significantes, una literatura que sobrevive como sobrevive la infraestructura —rota, provisional, espectral— donde el significado ya no se construye, sino que se rescata de los escombros.

2. Dos obras maestras necromodernistas tan dispares entre sí como *La broma infinita* de Wallace y *The Combinations* (2016) de Armand se centran en las trágicas muertes violentas y las espectrales vidas de ultratumba de sus respectivos protagonistas patriarcales, James Orin Incandenza (JOI) y "el profesor" Tomáš Hájek. La muerte de JOI puede leerse tanto como un homenaje como un movimiento más allá (y en contra) del alto modernismo. Mientras que en vida este "autor" experimental y enciclopédico escenifica al padre-artista joyceano en la forma estadounidense de finales de siglo, el grotesco, autoaniquilador e intelectual suicidio de JOI con tecnología doméstica (el microondas) alegoriza el agotamiento del sueño altomodernista de la obra maestra autónoma. Su horrible legado para la posteridad —la letal película maestra "The Entertainment"— entonces envuelve a Shakespeare/Joyce/Wallace en un linaje de obras de arte "totales" y padres-fantasmas. *La broma infinita* hereda la ambición del modernismo al tiempo que revierte su fe en la autonomía estética y traslada el valor literario de la maestría a la relación, la contingencia y el cuidado.

*The Combinations* también transforma la muerte del profesor Hájek —mentor, oponente de ajedrez, casi padre— en un motor necromodernista. Tras su sospechosa muerte en una bañera, Hájek regresa como ausencia e imagen residual que organiza la búsqueda mientras retiene la solución: el estado sella sus documentos, Němec «investiga» una muerte que probablemente nunca se resolverá. La narrativa revive los procedimientos modernistas (la enciclopédica ciudad-texto, la excavación en archivos, el diseño basado en el ajedrez), solo para mostrarlos como espectrales, comprometidos y abiertos, tanto como el propio legado letal de Hájek para Němec: el indescifrable Manuscrito Voynich. Al igual que Wallace, Armand resucita el aparato modernista de entre los muertos dentro de una forma que insiste en la deriva, la proliferación y el fracaso de la maestría. La vida y la muerte del profesor se perfilan así como un homenaje al sueño modernista de dominar el conocimiento total y una crítica a su toxicidad/insuficiencia en el panorama mediático poscomunista. Tanto *La Broma Infinita* como *The Combinations* necesitan, por lo tanto, que sus ancestros modernistas patriarcales se retiren, pero ambos rechazan su clausura, reanimándolos sin restaurarlos.

Sus paralelismos posteriores se extienden a partir de estas dos ausencias estructurantes centrales. Cada libro revive el proyecto de totalidad a escala de catedral, pero lo enmarca como un objeto espectral: cf. las notas finales de cronología fragmentada de Wallace y las cuadrículas combinatorias de Armand (ajedrez/«octavas»/archivos), donde las grandes formas se elevan literalmente solo para mostrarse como ruinas. Ambos textos se obsesionan con los archivos y el aparato de notación y practican la nigromancia a nivel de los materiales: las notas finales, la filmografía y los expedientes de *La broma infinita* se

sitúan en paralelo a los archivos de estado, las estanterías de la biblioteca y los papeles sellados de *The Combinations*. Ambas novelas convierten el paratexto en trama, haciendo hablar al papeleo muerto al tiempo que exponen sus límites epistémicos. Finalmente, ambas retratan su propio esfuerzo hacia la forma como una especie de adicción y compulsión literaria: los mantras de AA, los rituales y los ciclos de recaída en Wallace riman con las «investigaciones» iterativas y la lógica de listas de Armand. En ambos casos, la repetición se convierte en una estética de lo espectral: los personajes y los textos recrean aquello que no pueden resolver.

3. Análogamente, *A Tomb in H-Section* de Armand es necromodernista al reanimar las ambiciones y artefactos del alto modernismo, para luego ponerlos a funcionar dentro de un espectáculo multimedia del siglo XXI que no pueden dominar. Como piedra angular de la "Pentalogía de Golemgrad" de Armand, resucita personajes de sus novelas anteriores y los convoca para una última batalla contra "las fuerzas del espectáculo", convirtiendo la continuidad misma en una sesión espiritista con su propio canon y con la épica urbana modernista (Praga/Ciudad Golem) que canaliza. Formalmente, el libro es una "épica histórica ilustrada, ópera espacial, videojuego, thriller de conspiración", un collage con influencias cómicas que trata el tomo impreso como un denso relicario mientras lo hackea con cómics, tipografía y montaje de la era cinematográfica: un cuerpo vivo cosido a partir de formas muertas (o "clásicas"). En resumen, Armand levanta la meganovela modernista de la tumba no para restaurarla, sino para utilizar sus ruinas como arma contra el presente datificado.

Esta obsesión por la acumulación y el colapso vincula el proyecto de Armand con *Massive* (2024) de John Trefry, una novela igualmente preocupada por el problema de la escala y la entropía, y con la trilogía de Richard Makin: *Dwelling* (2011), *Mourning* (2015) y *Work* (2020). Mientras que la Praga de Armand es un palimpsesto saturado, la metrópolis anónima de Trefry se convierte en un organismo que se devora a sí mismo: la arquitectura prolifera más allá de la comprensión humana, los cuerpos se fusionan con los edificios y el propio texto se expande hasta convertirse en un objeto monumental: un libro sobre la grandeza que cuestiona la posibilidad misma de comprender el todo. Si las ciudades del modernismo (el Dublín de Joyce, el Londres de Woolf, el Berlín de Döblin, el París de Breton, la Nueva York de Dos Passos) ofrecían sistemas que decodificar, las ciudades necromodernistas como las de Armand y Trefry rechazan por completo la legibilidad: no son rompecabezas, sino entornos de desorientación perpetua, reflejo de un mundo en el que la sobrecarga de información no ilumina, sino que erosiona. El tríptico de Makin lleva esta lógica aún más lejos al disolver no solo la ciudad, sino también al sujeto que la habita; su prosa opera en una suspensión casi total de la certeza referencial: las cláusulas se fracturan a mitad del pensamiento, los hilos narrativos aparecen y desaparecen, y las figuras humanas que pueblan estos textos son poco más que destellos dentro de una red de lenguaje. Donde Armand escenifica las ruinas de la historia y Trefry el colapso de la forma construida, Makin representa la ruptura de la conciencia misma: un desalojo del yo que vuelve sus títulos amargamente irónicos.

Es una escritura que ocupa el cadáver de la novela, animándola con señales espectrales: una postliteratura que no reconoce lector, autor ni mundo estable. En conjunto, estas obras sugieren una poética de la persistencia in extremis, que no busca revitalizar la experimentación heroica del modernismo, sino tratarlo como una ruina para ser habitada,

explotada y, a veces, incluso sabotada. En *The Combinations* y *A Tomb in H-Section*, Armand derrumba el collage de alta modernidad en el caos algorítmico del presente; en *Massive*, Trefry amplifica la arquitectura modernista hasta convertirla en una expansión inhabitable; en los libros de Makin, el sujeto mismo del modernismo (el yo perceptor y ordenador) se disuelve en el campo textual. Mientras que *The Combinations* de Armand presenta la novela como un tablero de ajedrez combinatorio, donde cada movimiento abre una fisura hacia otra zona de discursividad, al igual que *Massive* de Trefry representa un exceso paralelo, una proliferación de notación arquitectónica/biológica donde la masa textual se convierte en protagonista, *Work* de Makin radicaliza la habitabilidad textual. Estas novelas no son casas, sino ruinas por las que uno debe deambular, sin llegar jamás a una cámara central.

4. Ninguno de estos escritores es un caso aislado, sino un nodo de una red más amplia de postliteratura. Casi toda la producción de la editorial de John Trefry, Inside-the-Castle, podría incluirse aquí, junto con otras como *Sweat Drenched*, *Erratum*, *Apocalypse Party* y *Alienist*. Abundan otros ejemplos contemporáneos: Rick Harsch (*The Assassination of Olof Palme*, 2020), que publica a través de la editorial de guerrilla Corona/Samizdat, crea épicas polifónicas de los excluidos, archivos de voces descartadas por la cultura oficial. Entre otros, Harsch ha publicado *The Cult of the Cactus Boots* (2021) de Philip Freedenberg, una novela salvaje, autorreflexiva y maximalista, infinitamente excesiva, recursiva y acechada por su propia tardanza, a la vez novela y ritual mortuario para la novela, que encarna la paradoja central del necromodernismo: que la única manera de mantener viva la literatura es escribirla desde dentro de su muerte. Los textos fragmentados de Ansgar Allen (*Plague Theatre*, 2023; *Midden Hill*, 2025) cuestionan las estructuras institucionales, especialmente las de la educación y la evaluación, utilizando narrativa fragmentada y reflexión teórica para cuestionar la transmisión del conocimiento, la argumentación y la autoridad. La experimentación intergenérica de Vi Khi Nao, evidente en *The Italy Letters* (2024), fusiona la experimentación formal vanguardista con temas de decadencia, deseo y presencia espectral. *Peripatet* (2019) y *Traumnovelle* (2025), de Grant Maierhofer, rescatan procedimientos modernistas y textos ancestrales y los ponen en funcionamiento dentro de formas mediáticas contemporáneas e híbridas. Elizabeth V. Aldrich canalizó el necromodernismo en *Ruthless Little Things* (2021), reanimando la fragmentación modernista a través de texturas góticas e inquietantes y una poética marginal. *Gut Text* (2019) y *Desert Tiles* (2022) de Mike Corrao fusionan formas textuales, visuales y digitales, produciendo obras que se sienten menos como libros que como objetos de datos anómalos. *Bedlam* (2023) de Charlene Elsby y *Augenblick* (2024) de R.G. Vasicek y Kenji Siratori alternan entre lo grotesco y lo horroroso del lenguaje y exploran las fronteras de las contraestrategias necrorobóticas que desafían la apropiación de la llamada inteligencia artificial. Karolina Zapal representa una poética necromodernista de la ruina y la supervivencia en *Notes for Mid-Birth* (2019), utilizando geografías migratorias y fracturadas y formas disyuntivas para reconfigurar el modernismo a través de la perspectiva del colapso.

Si bien son bastante diversos y se mueven en categorías propias, todos estos escritores resucitan procedimientos altamente modernistas (corriente de interioridad, montaje/collage, aparato documental, polifonía) y ponen esas formas "muertas" a funcionar en el panorama mediático actual, a menudo con espectros literales, archivos o voces retornadas. Lo que une sus impulsos necromodernistas no es el estilo ni la ideología, sino una condición

compartida: escribir en una época en la que la literatura ya no es central ni siquiera para sí misma, y encontrar en esa marginalidad una extraña libertad. Lo que une a estas obras es su compromiso con el exceso como praxis de escritura. La narrativa no se abandona, sino que se ahoga en un exceso de comentarios, digresiones e interferencias lingüísticas.

5. En cada caso, el «texto» se convierte en el escenario de la escritura misma, en lugar de su producto. En consecuencia, cada novela escenifica un proceso continuo, en lugar de presentarse como un producto terminado. Esta praxis produce un cambio de la representación a la performatividad: *Massive* describe hasta que la descripción se derrumba bajo su propia densidad; *The Combinations* permuta hasta que el acto de combinar se vuelve más significativo que el resultado; *Larva* y *Zettel's Traum* exigen que la lectura se convierta en una prueba física, una puesta en escena de la imposibilidad lingüística. En el tríptico de Makin, la serialidad del texto socava la clausura, insistiendo en que habitar en el lenguaje mismo es la única «trama» posible.

No se trata de una repetición del enciclopedismo de Joyce, sino de la novela concebida como archivo de lo ya decadente. Las monstruosas columnas de Schmidt, la saturación multilingüe de Ríos, los vertiginosos palimpsestos de Armand, las aparentemente interminables acumulaciones seriales de Makin: todos estos elementos despliegan el exceso como resistencia crítica a la economía literaria contemporánea de brevedad, claridad y digestibilidad. Trefry también trata la descripción como una superficie infinita que se resiste a la reducción de la trama a su esqueleto, exigiendo en cambio que el lector se detenga en la estratigrafía.

Estos libros son, en cierto sentido, productos anticulturales: exigen tiempo, paciencia y la aceptación de lo incompleto. Al hacerlo, promulgan una política —no de eslóganes ni temas, sino de la forma misma—. Al persistir como ilegibles, insisten en la posibilidad de un pensamiento más allá de la optimización. *A Tomb in H-Section* es un ejemplo en este sentido: no pretende ser «sobre» nada en un sentido reductivo; es, en cambio, una experiencia de navegación entre los escombros de la narrativa en el siglo XXI. Y en esa experiencia, señala lo que la literatura, por marginalizada que esté, aún puede hacer: no revivir el proyecto modernista, sino acechar el presente con su más allá.

Críticamente, estos textos no deben leerse genealógicamente —como descendientes de Joyce o Pynchon, por ejemplo— sino sincrónicamente, como constelaciones de praxis textuales que se oponen al escapismo estetizado del capitalismo tardío. Cada uno a su manera insiste en la opacidad, la sobreproducción y la ilegibilidad como tácticas críticas. Contra la demanda neoliberal de transparencia y comunicabilidad, estas obras realizan una contraeconomía de lo ilegible como estrategia política. El necromodernismo aquí es una condición compartida: literatura compuesta de ruinas, intertextos espectrales, restos de archivo, sobreproducción lingüística y el rechazo de una teleología futura. Por lo tanto, lo que es común a Schmidt, Ríos, Wallace, Makin, Trefry, Armand et al. no es meramente la escala o la dificultad, sino un compromiso compartido con lo ilegible como praxis. Sus novelas no son comunicación fallida, sino construcciones deliberadamente anticomunicativas. Nos obligan a enfrentar el lenguaje como arquitectura, ruina y masa; desplazan la novela de una temporalidad lineal a una simultaneidad necromodernista. En esta constelación, la novela sobrevive no como un organismo vivo, sino como máquina-para-lo-no-muerto.

