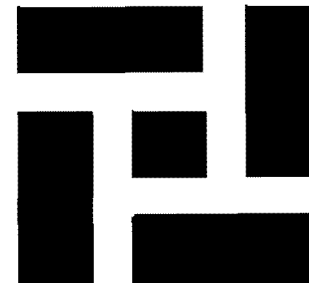


*Fragmented Identities:
Postmodernism in Spain
and Latin America*

Alejandro Herrero-Olaizola
Guest Editor



*Journal of Interdisciplinary
Literary Studies*

Volume 7 Number 2
1995

JOURNAL OF
INTERDISCIPLINARY LITERARY STUDIES

Volume 7 Number 2 (1995)

*Fragmented Identities:
Postmodernism in Spain and Latin America*

Alejandro Herrero-Olaizola
Guest Editor

- Cuestiones preliminares: Las enseñanzas del *postmodernismo*
Alejandro Herrero-Olaizola 119-130
- El poder de la literatura hoy. El desafío de/a la posmodernidad
Gonzalo Navajas 131-156
- Latin American Poetry and Postmodernity
George Yúdice 157-180
- Entre el revisionismo histórico y la literatura de resistencia:
La ambigua posmodernidad de los novelistas del "boom"
Santiago Juan-Navarro 181-205
- Postmodern Modernity*: España y los felices ochenta
Eduardo Subirats 207-217
- Apuntes sobre la posmodernidad en la heterogeneidad
social española
Iris M. Zavala 219-232
- Postmodernism/Paralogism: *El ángulo del horror*
by Cristina Fernández Cubas
Robert C. Spires 233-245

- Perloff, Marjorie. "Postmodernism and the Impasse of Lyric." *The Dance of the Intellect*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- . "Introduction." *Postmodern Genres in Genre 20* (Fall-Winter 1987).
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Storni, Alfonsina. *Ocre*. Buenos Aires: Agencia de Librería y Publicaciones, 1925.
- Voloshinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Trans. Ladislav Matejka and I.R. Titunik. New York: Seminar P, 1973.
- George Yúdice. "La vanguardia a partir de sus exclusiones" in *Literatura y valor: A partir de la postmodernidad* (in press).

ENTRE EL REVISIONISMO HISTÓRICO Y LA LITERATURA DE RESISTENCIA: LA AMBIGUA POSTMODERNIDAD DE LOS NOVELISTAS DEL "BOOM"

Santiago Juan-Navarro
Florida International University

El debate en torno a la postmodernidad surgido en los años setenta ha acabado por extenderse a toda Europa y las Américas. Los países hispanoamericanos no son una excepción en este sentido. La abundancia de ensayos, sesiones especiales de conferencias y números extraordinarios de revistas atestiguan el interés de muchos latinoamericanistas por entender las tendencias artísticas de las últimas décadas más allá de las demarcaciones regionales de su área de trabajo.¹ Si bien algunos hispanistas han mostrado abiertamente su rechazo a las periodizaciones foráneas (Paz 26-27, Rozitchner 165-66, Osorio 146-48), términos como postmodernidad, postmodernismo y postmoderno son cada vez más frecuentes en la crítica literaria hispánica. Negar este hecho, como algunos prefieren seguir haciendo, es un contrasentido. Aceptarlo de forma acrítica, por otro lado, ha dado lugar a numerosas confusiones. Se impone ante todo una labor clarificadora del fenómeno y sus ramificaciones.

El principal problema con que nos enfrentamos al abordar el postmodernismo es el de su definición. Algunos de los conceptos de mayor difusión dentro del ámbito literario proponen visiones distintas que podrían hacernos llegar a dudar de la validez del término. Para Ihab Hassan, por ejemplo, el postmodernismo es una tendencia deconstruccionista de carácter antitotalizante. Para Brian McHale el paso del modernismo al postmodernismo viene dado por el desplazamiento de una dominante epistemológica por otra de orden ontológico. Fredric Jameson considera el postmodernismo como la manifestación cultural del capitalismo tardío, caracterizada, entre otras cosas, por la superficialidad, el pastiche y la ahistoricidad. Linda Hutcheon, por el contrario, hace de la conciencia histórica el sello

principal del movimiento. Lo más sorprendente del caso, sin embargo, no es esta profunda disparidad de criterios, sino el uso de un repertorio común para ejemplificar conceptualizaciones enfrentadas de un mismo fenómeno.

Las implicaciones de este debate para el ámbito hispanoamericano son múltiples. En primer lugar, los autores mencionados convierten a los novelistas hispanoamericanos contemporáneos en una pieza clave en sus respectivas teorías. Carlos Fuentes y Julio Cortázar aparecen frecuentemente en los catálogos de los críticos mencionados. Estos dos grandes nombres de lo que se ha venido en llamar el "boom" de la narrativa hispanoamericana ejemplifican para Hassan, McHale y Hutcheon su visión del postmodernismo literario, mientras que para Jameson, que restringe el postmodernismo al ámbito norteamericano, representarían una alternativa a la superficialidad de las nuevas formas culturales en el mundo desarrollado. Cualquiera que sea su uso por parte de estos críticos, lo que es indudable es la importancia que los autores del "boom" han venido adquiriendo en el debate global del fenómeno.

En este artículo me propongo analizar la obra de Carlos Fuentes y Julio Cortázar a la luz de los conceptos expuestos. Esta tarea tiene implicaciones a varios niveles. Ante todo, quiero explorar la efectividad de los modelos teóricos de Hassan, McHale, Jameson y Hutcheon en un marco hispanoamericano. Tal aproximación implica también inevitablemente un examen de la validez global de estos conceptos. Una de las limitaciones que a menudo presenta este tipo de teorizaciones globales es la falta de asentamiento en la realidad específica de los textos y en el marco sociohistórico de su producción.

I

La obra de Carlos Fuentes ha sido a menudo utilizada por McHale y Hutcheon para ejemplificar sus respectivas visiones del postmodernismo. Para McHale, la trayectoria global de Fuentes se ajusta a los cambios experimentados por la narrativa de Europa y las Américas durante las últimas décadas. Si sus primeras obras, y en concreto *La muerte de Artemio Cruz*, se identifican, según McHale, con los intereses epistemológicos del modernismo internacional (15), novelas como *Terra Nostra* son expresión de la nueva dominante

ontológica que caracteriza a la ficción postmodernista (16-17). Desde una óptica diferente, Linda Hutcheon recurre igualmente a *Terra Nostra* para ilustrar la singular combinación de autorreferencialidad e historiografía que, de acuerdo con ella, constituye el sello de identidad de la novela postmodernista (*Poetics* 212; *Politics* 77). En el mundo hispánico, Julio Ortega también se ha referido a menudo al novelista mexicano como abanderado de la postmodernidad en la literatura hispanoamericana ("Postmodernism" 202; "Carlos Fuentes" 642). El propio Fuentes se ha valido en sus ensayos tanto de conceptos asociados con el pensamiento postmoderno como de la terminología y preocupaciones características de dicho pensamiento. En una de sus últimas colecciones de ensayos, *Geografía de la novela*, los dos textos principales ("¿Ha muerto la novela?" y "Geografía de la novela") ofrecen una panorámica general de la nueva narrativa internacional en la que no faltan las alusiones a teóricos como Baudrillard y Lyotard, así como a un sinfín de autores incluidos a menudo dentro de los catálogos de la postmodernidad. En estos ensayos, Fuentes habla de la muerte de las grandes metanarrativas, del fracaso del proyecto de la modernidad, del proceso de des-socialización y des-historización del mundo en el que vivimos y de la capacidad del marco cultural, y en concreto del género de la novela, para ofrecer una alternativa liberadora a la crisis de la modernidad (*Geografía* 11-39, 217-226). Como he mencionado, *Terra Nostra* es el lugar común de las discusiones sobre Fuentes y la postmodernidad y constituye sin duda su proyecto novelístico más ambicioso. Sin embargo, la base misma de dicho proyecto (que podríamos definir como la búsqueda utópica de un sistema total de representación) parece estar en franca contradicción con la mayor parte de los conceptos del postmodernismo literario que se han producido en los últimos años.

En *Terra Nostra* Fuentes enfrenta el poder monolítico del imperio al poder herético de la imaginación. La lógica del poder imperial aparece encarnada en El Señor (reconstrucción ficticia de varios monarcas españoles en la que domina claramente la austera personalidad de Felipe II). El poder de la imaginación, en cambio, es asumido por intelectuales, escritores y artistas que proponen una visión del mundo identificada con los cambios experimentados al comienzo de la modernidad.

Para corroborar su visión histórica, Fuentes hace un uso aglutinante de la documentación. Se aglutinan fuentes dispares (a veces antitéticas) dentro del proyecto cultural del autor. Esta problemática visión de la historia no es un caso aislado, sino una extendida tendencia dentro de las novelas históricas postmodernistas en Hispanoamérica. El pastiche de crónicas, teorías historiográficas y versiones apócrifas y fantásticas de la historia tiene como función cuestionar y desplazar las versiones recibidas del pasado. La reescritura del mito y la historia dentro del marco de la novela permite a los grupos ex-céntricos su inscripción en el registro histórico del que habían sido tradicionalmente excluidos. En la obra de Fuentes esta revisión del pasado se materializa de dos formas opuestas: una basada en la exclusión y la negación y otra dominada por la inclusión y la apertura. Estas dos actitudes tienen su correlato estético e ideológico en estas dos grandes metáforas especulares de la novela: el Escorial y el Teatro de la Memoria. A través de ellas Fuentes expone dos visiones culturales en conflicto. Frente al dogmatismo monolítico y sombrío del Escorial, la apertura ilimitada, el dinamismo y heterogeneidad con que se caracteriza el Teatro. La dialéctica entre estas dos metáforas establece el dilema dominante en *Terra Nostra*: aspira a la utopía imposible representada en el Teatro de la Memoria, pero cae a menudo en el monumentalismo totalizante del mausoleo.

Fue Robert Coover quien primero señaló la más sorprendente de las ironías que encierra *Terra Nostra*: "In mass, rigidity of design, hostility toward individual character, doctrinal devotion and seignorial hubris, the making of *Terra Nostra* parallels the laborious construction of the Escorial, and like Philip's necropolis, the book seems largely to have been a labor more of duty than of love" (3). Al tratarse de una simple reseña de la novela, Coover no entra en detalles. Sin embargo, su hipótesis es de gran importancia para la interpretación del proyecto estético de Fuentes, así como para el estudio de *Terra Nostra* a la luz del actual debate sobre el postmodernismo.

La inclinación de los personajes de Fuentes (y del propio Fuentes) por los proyectos historiográficos totalizadores se encuentra presente desde sus primeras obras. Recordemos que en una novela corta tan

temprana como *Aura* (1962) ya existían indicios del interés de su autor por estas visiones abarcadoras de la historia.² El protagonista de *Aura*, Felipe, es un historiador obsesionado por la creación de una obra total: "Si lograras ahorrar por lo menos doce mil pesos, podrías pasar cerca de un año dedicado a tu propia obra, casi olvidada. Tu gran obra de conjunto sobre los descubrimientos y conquistas españolas en América. Una obra que resuma todas las crónicas dispersas, las haga inteligibles, encuentre las correspondencias entre todas las empresas y aventuras del siglo de oro, entre los prototipos humanos y el hecho mayor del Renacimiento" (140). Esta obra imposible es, en muchos sentidos, *Terra Nostra*; una novela histórica en la que se intenta una síntesis problemática entre lo disperso y lo monumental. Al igual que ocurre en otras novelas enciclopédicas del postmodernismo esta síntesis se manifiesta, en última instancia, como imposible, de ahí que ambos elementos (fragmentación y totalización) coexistan tensamente en *Terra Nostra*.

La novela de Fuentes reivindica lo fragmentario y múltiple, frente a lo lineal y unívoco, defiende lo colectivo y polifónico, en oposición a lo individual y monocorde. Sin embargo, el diseño de la novela, como sugiere Coover, parece bastante rígido: tres partes ("El viejo mundo," "El nuevo mundo" y "El otro mundo") que se corresponden con tres ámbitos distintos (la España medievalizante del Señor, el descubrimiento y conquista de América y los movimientos heréticos surgidos a la sombra del Renacimiento) y que dramatizan una visión particular del devenir histórico. A este patrón general se suman los ciclos temáticos en que se agrupan los capítulos y las complejas redes simbólicas. Si a ello añadimos la continua serie de binomios que hace que todo personaje, situación o idea se defina por oposición a su contrario, el resultado es una impresión general de orden absoluto y estructura jerárquica, un orden y jerarquía que podría encontrarse al servicio último no de una constelación infinita de intereses y puntos de vista, como pretende su autor, sino del proyecto cultural de Carlos Fuentes. La existencia de una gran cantidad de ensayos y entrevistas en que Fuentes reflexiona sobre los mismos temas tratados en *Terra Nostra* contribuye aún más a consolidar una visión integradora del programa estético e historiográfico de su autor. Quedan algunos

misterios sin resolver en la novela, pero éstos no afectan la comprensión de su diseño total.

Una nueva paradoja viene dada por el hecho de que si bien *Terra Nostra* reivindica a los seres anónimos, las minorías, el pueblo llano frente a la autoridad y la élite, el protagonista indudable de la novela es una de las grandes figuras de la historia: Felipe II. Así, mientras el Señor ostenta la personalidad más rica y compleja de la novela, el llamado grupo de los "obreros" (Jerónimo, Martín, Nuño y Catilín) es representado de modo estereotipado: se trata de personajes zafios, rudos, a veces brutales y siempre ignorantes, susceptibles de ser manipulados por quienes detentan el poder. Aunque sin demasiada profundidad psicológica, los intelectuales ocupan el otro lugar privilegiado. Mientras que el Señor domina "El viejo mundo," en la última parte ("El otro mundo") tiene que compartir tal protagonismo con artistas, herejes y comuneros. Estos grupos opositores, que tienen su caldo de cultivo entre la pequeña burguesía, son en *Terra Nostra* la élite que, según Fuentes, debía haber liderado el progreso en España e Hispanoamérica y que todavía debe seguir ocupando un papel de primer orden en el mundo hispánico.

A nivel historiográfico, la novela de Fuentes acusa a la historia del Señor de ocultar acontecimientos y de manipular, por tanto, la verdad. Pero, por su misma condición novelesca, el proceso de selección de los acontecimientos en *Terra Nostra* es aún más arbitrario. Esto es algo perfectamente admisible en una obra de ficción, pero lo que no parece tan admisible es la pretensión del novelista de hacer de su obra un instrumento cognitivo superior al del discurso historiográfico: "Because the history of Spain has been what it has been, its art has been what history has denied Spain... Art gives life to what history killed. Art gives voice to what history denied, silenced or persecuted. Art brings truth to the lies of history" (*Myself* 62). El arte y la literatura pueden decir aquello que la historia calla, como Fuentes sugiere, pero también silencian a menudo aquello que la historia dice. De igual modo, el discurso de la novela no tiene porque estar ausente de intereses de grupo, ni tampoco oponerse siempre al poder institucional. Esta oposición entre literatura (a la que Fuentes asocia los valores de apertura y progreso) e historia oficial

(que representaría, por el contrario, la clausura y el oscurantismo) podría llevar a una fácil idealización de la actividad creadora, si no es contemplada a la luz del contexto sociocultural en que fue producida.

Muchas de las paradojas que acabo de discutir encuentran explicación dentro de los marcos de interpretación que nos ofrecen el actual debate sobre el postmodernismo y la tradición literaria e historiográfica del mundo hispánico. El deseo y la sospecha frente a las visiones totalizadoras de la realidad son dos tendencias antagónicas que tienden a aparecer juntas en muchas novelas históricas contemporáneas. De acuerdo con Hutcheon, las metaficciones historiográficas del postmodernismo responden a un impulso paradójico que las lleva a instalar, e inmediatamente subvertir, "the teleology, closure and causality of narrative, both historical and fictive" (*Politics* 63). Este doble impulso tiene por finalidad, según Hutcheon, desmantelar el proceso mediante el cual representamos la realidad y hacemos que nuestra representación parezca un todo ordenado y coherente. Al desvelar los mecanismos de representación de la literatura y de la historia en toda su arbitrariedad, las novelas históricas postmodernistas cuestionan las pretensiones de verdad de la historiografía tradicional y la epistemología objetivista del realismo literario.

Tanto en sus ensayos como en sus novelas, Fuentes insiste en la necesidad de construir modelos totales de representación. Ahora bien, es necesario aclarar el concepto de totalización que propone el novelista mexicano. Por novela totalizadora Fuentes no entiende una narrativa que se presente como coherente, continua y unificada. Ni tampoco entra en su programa estético imponer una visión exclusivista de la realidad. Ambas tendencias están presentes en *Terra Nostra* pero no como objeto de culto sino como blanco de la parodia despiadada del autor. La novela total de Fuentes se plantea, por el contrario, como "un programa de libro abierto, de escritura común" (*Cervantes* 96). De estas palabras, que Fuentes usa para describir la poética de Joyce en *Finnegans Wake*, se deduce la intencionalidad anti-autoritaria que Fuentes adscribe a su concepto de totalización. Hacer de la novela un gran "campo de posibilidades" en el que ninguna voz se sienta excluida. Abrir la obra para permitir

que en ella coexistan "todos los contrarios vistos simultáneamente desde todas las perspectivas posibles" (Cervantes 106). No permitir que la escritura sea privilegio y propiedad de un solo "Señor," sino convertir la producción del texto en una actividad común y prolongada, por tanto, más allá del punto final del autor. Esta misma inclinación a inscribir y subvertir los mecanismos de representación tradicionales nos ayuda a comprender igualmente el interés de Fuentes por los grandes personajes de la historia oficial. El novelista elabora en "El viejo mundo" una radiografía del poder tiránico que ha asolado a los pueblos de habla hispana durante siglos. Para ello, centra su atención en la figura de Felipe II y presenta su compleja personalidad mediante dos mecanismos principales: la reproducción en la novela de pasajes y anécdotas tomados de las crónicas más rancias, moralistas y reaccionarias que se han escrito sobre este personaje histórico y la creación de una trama fantástica. Al inscribir las literalmente en sus aspectos más grotescos y extravagantes, Fuentes desautoriza tanto la veracidad de tales crónicas como la visión retrógrada que transmiten.

Por último, la recurrencia con que Fuentes privilegia la ficción sobre la historia en materia de verdad ha de entenderse a la luz del secular desprecio que el estamento intelectual ha manifestado hacia la literatura de creación durante siglos. Siguiendo una tradición moralista de origen platónico, las primeras novelas y obras imaginativas que circularon en territorio hispánico fueron inmediatamente tachadas de mentirosas y mantuvieron esta etiqueta durante siglos. En España la oposición a la literatura de creación por parte del estamento eclesiástico y un sector importante del humanismo fue tan virulenta que llegó a prohibirse la exportación de novelas al Nuevo Mundo, ejerciéndose, asimismo, una censura vigilante sobre todas las obras de imaginación producidas en la península (Vargas Llosa 5).³ A este rechazo original de la ficción se habría de sumar más recientemente la actitud desdeñosa que el positivismo mostró hacia el componente imaginativo en la transmisión del conocimiento (White 382). Habrá que esperar hasta el presente siglo para encontrar una inversión de los criterios de valoración de la historia con respecto a la ficción. En este contexto, las declaraciones de Fuentes han de entenderse como un intento de recuperar la dignidad de la literatura de creación,

invirtiendo los términos en que se planteó tradicionalmente la dicotomía "novela = mentira" frente a "historia = verdad." Para Fuentes, las novelas, como el arte en general, deben aportar algo nuevo a la realidad, completarla, y no limitarse al puro reflejo documental.⁴ A nivel historiográfico esto significa dar entrada dentro de su discurso a aquellas voces tradicionalmente silenciadas en la historia oficial. En este sentido, las directrices del proyecto novelístico de Fuentes entroncan con las nuevas corrientes de la historiografía contemporánea que, desde la llamada Escuela de los Anales hasta el modelo genealógico de Foucault, buscan dar cabida a lo disperso, lo heterogéneo, lo marginal; en definitiva, a todo aquello que pasa por no tener historia. La respuesta a muchas de las paradojas interrogantes que presenta la visión estética e historiográfica de *Terra Nostra* se encuentra en la metáfora dominante en la tercera parte de la novela, me estoy refiriendo al llamado Teatro de la Memoria de Valerio Camillo. Aunque tiene su base en un modelo real (el teatro de la memoria de Giulio Camillo), en *Terra Nostra* la funcionalidad práctica del Teatro de Camillo se asocia a otro aspecto de la memoria, la que Fuentes califica como "la más absoluta de todas las memorias: la memoria de cuanto pudo ser y no fue" (566).⁵ El teatro de Fuentes responde a un mecanismo que sólo aparece implícitamente en el histórico teatro de Giulio Camillo y que Fuentes desarrolla mediante varias versiones del aleph borgeano: la presentación de todas las posibilidades del pasado. Esta historia apócrifa cumple, en la visión de Fuentes, una función correctiva de cara al futuro: al conocer los pasados alternativos a esa "catástrofe permanente" que nos depara la historia, podremos evitar que dicha catástrofe se repita de nuevo. Como dice Valerio Camillo, "la historia sólo se repite porque desconocemos la otra posibilidad de cada hecho histórico" (567).

Desde el punto de vista de la teoría postmodernista, *Terra Nostra* es una fuente inagotable de paradojas. Sin embargo, expone a la perfección los propósitos revisionistas de la narrativa histórica contemporánea y sirve a Fuentes para comunicar su visión global, pero incluyente, de la historia. La novela es además presentada como un modelo de la empresa utópica que, de acuerdo con su autor, deben emprender los latinoamericanos: la creación de una síntesis de su realidad profundamente heterogénea.

II

A diferencia de Carlos Fuentes, la carrera literaria de Cortázar muestra una evolución progresiva desde preocupaciones de orden ontológico y metafísico a otras de índole epistemológica y política. El interés de Cortázar por el ámbito de lo histórico surge sólo después de un largo proceso de maduración intelectual y como consecuencia de su contacto personal con la revolución cubana (Alazraki 299-322).⁶ El foco de sus primeras producciones se sitúa en la experimentación narrativa más que en la exploración de fenómenos de orden sociohistórico. Cuando tales fenómenos están presentes, son tratados tangencialmente o empleados para consolidar una visión esteticista en la línea del modernismo internacional. La obra que mejor refleja este cambio de dirección es *Libro de Manuel*, uno de los textos que Linda Hutcheon usa para ejemplificar su concepto del postmodernismo literario y, en concreto, el modo narrativo que define como metaficción historiográfica (*Poetics* 219-19; *Politics* 87-88).

En *Libro de Manuel* Cortázar usa las posibilidades expresivas del *collage* y el montaje para transmitir su visión estética y política. Aunque muchas de tales posibilidades habían sido explotadas y refinadas por escritores modernistas, Cortázar les infunde un nuevo sentido de inmediatez que debe entenderse dentro del contexto profundamente politizado de Latinoamérica durante los años setenta. La importancia del *collage* y del montaje se puede percibir tanto en la estructura argumental de la novela, como en su técnica narrativa y en su misma ideología. La trama de *Libro de Manuel* gira en torno a las actividades de un grupo revolucionario de expatriados latinoamericanos. Mientras viven en París, estos activistas llevan a cabo un complejo plan ("La Joda") para secuestrar a un agente ultraderechista. A lo largo del libro, los miembros del grupo confeccionan un álbum de recortes periodísticos para conservar y transmitir el recuerdo de sus días a Manuel, el hijo de uno de los revolucionarios. A medida que avanzamos en nuestra lectura de la novela, comprendemos que el álbum es de hecho la novela que estamos leyendo, una novela en la que la narrativa alterna con varios materiales documentales. Al margen de su componente documental, *Libro de Manuel* se organiza en segmentos narrativos en los que resulta

imposible establecer una autoridad narrativa estable. La impresión general es la de una serie de fragmentos que, al igual que ocurre en el medio cinematográfico, exigen el ensamblaje final por parte del lector/espectador. A través de la novela debemos producir las transiciones que están ausentes en el texto y determinar su significado último. Aunque el lector se presenta como agente final en este proceso, su actividad es dirigida, o al menos condicionada, por los presupuestos ideológicos de la novela.

Junto a la trama y la técnica literaria fragmentarias, *Libro de Manuel* presenta una visión dispersa de la realidad latinoamericana a comienzos de los años setenta. Sucesos políticos famosos relacionados con la represión política bajo las dictaduras militares son intercalados junto a noticias aparentemente triviales sin una jerarquía definida o un orden cronológico riguroso.⁷ De la novela surge una visión alternativa de la historia que favorece la discontinuidad y la fragmentación por encima de las perspectivas orgánicas y totalizantes.

Como ocurre en la obra de Carlos Fuentes, la visión histórica de Cortázar es paradójica en su búsqueda de una difícil síntesis entre relativismo histórico y afirmación política, entre antiorganicismo y socialismo. Como consecuencia del equiparamiento de segmentos novelescos con un paratexto documental, la autenticidad del mensaje político de la novela podría ser cuestionada. Al final de la novela uno de sus personajes exclama "van a pensar que lo inventamos" (LM 386). De hecho, *Libro de Manuel* es el resultado, entre otras cosas, de la invención creativa de Cortázar. Sin embargo, lo que los críticos han visto como una clara inconsistencia (Pope 184, McCracken 76, Solotorevsky 28), un callejón sin salida que obstaculiza la interpretación de la novela, es en realidad una de sus riquezas. El relativismo histórico de la obra es parte de la autocrítica que Cortázar estima necesaria tanto en la literatura como en la política. La aceptación de un discurso orgánico y lineal habría resultado incompatible con la condena política y el subjetivismo epistemológico que caracterizan a esta novela en particular y a la nueva narrativa hispanoamericana en general.

En *Libro de Manuel* Cortázar subraya la necesidad de revisar los mecanismos de representación tanto al nivel de la historia como de la ficción, escapando, al mismo tiempo, del escepticismo extremo que

caracteriza al pensamiento contemporáneo. El suyo es un revisionismo dirigido a crear formas narrativas estética y políticamente comprometidas. Con este fin, aspira a mantener un difícil equilibrio: evitar la tendencia habitual de la literatura política hacia el realismo, sin por ello caer en el narcisismo que caracteriza a una buena parte de las corrientes antirrealistas de la ficción contemporánea.

Hay dos puntos de referencia teóricos que nos permiten entender el proyecto novelístico de Cortázar dentro del pensamiento postmoderno: la revisión que los metahistoriadores han llevado a cabo en torno al proceso de producción de la historia y el debate en torno a la posibilidad de una alternativa estética a la cultura hegemónica global. De entre los filósofos revisionistas de la historia, Hayden White es quien ha ejercido una mayor influencia (al menos, entre los críticos literarios) debido a su lectura figurativa o "tropológica" de la historia. Entre otras cosas, White aspira a socavar las pretensiones empiricistas de la historiografía tradicional mostrando las semejanzas formales entre los discursos de la ficción y la historia. Su objeto de estudio es, principalmente, "the status of the historical narrative, considered purely as a verbal artifact" (82). Por medio de un minucioso análisis de las estrategias de configuración argumental en la narrativa histórica, White intenta revelar las inevitables mediaciones ideológicas en la escritura de la historia.

De forma similar, Cortázar reflexiona implícita y explícitamente sobre teoría narrativa dentro de su novela. Como ocurre en sus últimas colecciones de cuentos, la superposición de los niveles histórico y ficticio conforma el patrón estructural de *Libro de Manuel*. Cortázar presenta la historia oficial como mero simulacro, como un artificio cultural creado sobre la base de las necesidades sociales y las presiones políticas. A este tipo de visión monolítica de la realidad, enfrenta una epistemología alternativa caracterizada por la pluralidad y la flexibilidad de sus formas. Aunque nunca se niegue en su obra la existencia del pasado (de hecho, *Libro de Manuel* presenta una reflexión obsesiva sobre un pasado inmediato), Cortázar sugiere que el acceso al pasado puede sólo producirse a través de otros textos, que son, por su propia naturaleza, incompletos y limitados. En su consideración de las obras históricas y novelísticas como esencialmente narrativas (LM 11), al igual que en su reconocimiento

de la diferencia, Cortázar reproduce en el nivel de la ficción los postulados desarrollados por los metahistoriadores en la filosofía de la historia.

El relativismo histórico, tal y como aparece expresado en las obras de Cortázar a partir de *Libro de Manuel* implica no una renuncia a la representación, sino una problematización radical de sus prácticas. A diferencia de sus experimentos metaficcionales anteriores, *Libro de Manuel* devuelve la literatura autoconsciente a su marco histórico. En oposición al pesimismo crítico de muchos pensadores postmodernos, Cortázar integra el revisionismo histórico dentro de un proyecto de transformación social. Desde esta perspectiva, el relativismo epistemológico y la autoconciencia son dos componentes esenciales en un programa que busca la radical reconstrucción de los mecanismos de representación de la realidad.⁸

En su deseo de democratizar el acceso al pasado, Cortázar construye una narrativa abierta y flexible que exige la participación activa del lector en la reconstrucción textual, así como un compromiso moral con el mensaje de cambio propuesto en su obra. Este esfuerzo por desvelar las contradicciones inherentes a las prácticas culturales dominantes y emplazarlas al servicio de una agenda política radical puede ser visto como una respuesta al *impasse* en que parece encontrarse la cultura de la postmodernidad, tal y como ha sido teorizada por críticos marxistas como Fredric Jameson. En su análisis de la sociedad postmoderna, Jameson expresa una visión apocalíptica en la que las imágenes y los simulacros han desplazado a la realidad misma (*Postmodernism* 48). A la vista de la poderosa capacidad del sistema para neutralizar toda manifestación de insurgencia, Jameson cuestiona la posibilidad de una alternativa de oposición efectiva a este estado de cosas (*Postmodernism* 49, 54). *Libro de Manuel*, así como la ficción tardía de Cortázar, son un ejemplo concluyente de que dicha posibilidad pueda llegar a materializarse. En su novela, Cortázar afirma la necesidad de desarrollar una cultura política "correctiva" con la capacidad de transformar, si no el orden social, al menos las actitudes intelectuales que garantizan su continuidad. Para tal fin, recurre a la novela como el género amalgamante por excelencia. Por medio de un *collage* de materiales heterogéneos, la novela aspira a

efectuar una apertura radical tanto de la narrativa histórica como de la novelística. El experimento en fragmentación narrativa de Cortázar tiene poco que ver, sin embargo, con el *pastiche* ahistórico del que habla Jameson (*Postmodernism* 17). Se basa, por el contrario, en la politización de los experimentos de fragmentación modernistas. El énfasis de *Libro de Manuel* en la discontinuidad narrativa, junto al claro mensaje político de la obra, exige una disposición militante por parte del lector. En las ficciones políticas de Cortázar la lectura no es concebida sólo como una reconstrucción del objeto estético, sino ante todo como un compromiso con el proyecto de transformación social del autor. Por medio de obras como *Libro de Manuel*, Cortázar contribuye a la creación de una "cultura política pedagógica" que puede ayudarnos a situarnos en el sistema global del postmodernismo.

III

Como hemos podido comprobar, las obras analizadas de Fuentes y Cortázar ejemplifican un número sustancial de los rasgos formales atribuidos al postmodernismo literario. Incluso muchas de sus inconsistencias podrían explicarse dentro del marco teórico que ofrece el debate en torno a la postmodernidad. La correspondencia con los modelos teóricos señalados se hace, en cambio, más difícil de establecer en el terreno ideológico, donde el contexto sociohistórico ha dado lugar a modos de expresión específicos. Este distanciamiento de los modelos teóricos anglo-americanos se deja ver en cada uno de los conceptos de postmodernismo estudiados.

Una gran parte de las novelas del "boom" responde a lo que Ihab Hassan considera la tendencia deconstruccionista inherente al postmodernismo. Como he señalado, Hassan considera la radical descomposición de toda forma de autoridad (y en especial de las convenciones literarias dominantes) como el principio que gobierna los textos postmodernistas (169). Las obras de Fuentes y Cortázar son transgresivas en su uso extremo del punto de vista que disuelve los presupuestos básicos de la novela realista. Por un lado, utilizan narradores intrusivos que discuten abiertamente la arbitrariedad de las convenciones novelísticas y las limitaciones de toda perspectiva histórica. Por otro lado, se valen de voces narrativas múltiples y puntos de vista móviles que contradicen el poder monológico de las

representaciones convencionales y comunican una impresión polifónica. Esta apertura formal es expresión de una ideología que celebra la pluralidad como un valor supremo y se opone a los sistemas culturales vigentes. En lugar del elitismo, las proporciones monolíticas, y la centralización que caracterizan a la cultura institucional, Fuentes y Cortázar proponen una ideología basada en la diferencia que celebra el papel de los grupos marginales y las culturas locales.

Hay, sin embargo, un rasgo importante del repertorio postmodernista de Hassan que algunas de estas novelas presentan como problemático. Me refiero al rechazo de toda forma de totalización. Aunque el asalto al organicismo en la ficción y en la historia es uno de sus motivos centrales, en una gran parte de las novelas del "boom" se da un tendencia hacia las representaciones macrohistóricas y totalizadoras. De hecho, obras como *Terra Nostra*, *La casa verde* y *Cien años de soledad* pueden describirse como novelas a la búsqueda de una síntesis utópica de las culturas de Hispanoamérica.⁹ Esta inclinación totalizadora, por supuesto, adopta matices postmodernistas por su condición ambigua, fragmentaria y plural. Es más, en algunas ocasiones es explícitamente parodiada como ocurre en *Terra Nostra* con la metáfora del Escorial. Sin embargo, difícilmente podemos hablar de cualquier intento de síntesis como de un "ultimate opprobium" para estos autores, tal y como hace Hassan (168).

En cuanto al concepto desarrollado por McHale, los textos analizados contradicen su teoría de una "dominante ontológica" en el postmodernismo. Además de su interés en la materialidad de los artefactos narrativos y en su relación con otros universos discursivos, estas obras plantean con igual (o superior) profundidad cuestiones de orden epistemológico y político. ¿Cuál es la naturaleza del pasado y sus huellas? ¿Cómo se produce nuestro conocimiento del pasado? ¿Cómo se transmite dicho conocimiento? ¿Cómo llega a sancionarse una versión particular de la historia? ¿Cómo podemos producir versiones alternativas? ¿Cómo pueden llegar a ser políticamente efectivas? Estas son cuestiones que van mucho más allá de la mera exploración ontológica del universo textual. En algunos casos, como ocurre en *Libro de Manuel*, los problemas epistemológicos son

dominantes. La novela de Cortázar explora, ante todo, el proceso de producción y transmisión del conocimiento, así como el imperativo moral de que los intelectuales se comprometan con su propia realidad histórica. Aunque estos dos temas pueden relacionarse indirectamente con cuestiones ontológicas (toda exploración filosófica implica hasta cierto punto el estudio de la naturaleza de los elementos bajo análisis), van más allá de lo que McHale considera el ámbito específico del postmodernismo.

El análisis de McHale es útil, sin embargo, para examinar el revisionismo histórico y literario característicos del postmodernismo. A través de historias apócrifas y fantásticas, novelas como *Terra Nostra* cuestionan la problemática división entre ficción y realidad y reorganizan el registro histórico (cuando no lo desplazan por completo) con una visión más flexible y plural. Al igual que ocurre en gran parte de la historiografía contemporánea, la historia oficial se concibe como una construcción al servicio del poder institucional. Al desplazar el foco de las versiones oficiales hacia los grupos tradicionalmente silenciados (radicales, herejes, visionarios, artesanos, "minorías") estas obras intentan restablecer el equilibrio en el archivo histórico (McHale 90).

Esta tendencia revisionista en la ficción histórica postmodernista muestra la existencia de un *ethos* fuertemente oposicional en la cultura contemporánea que podría muy bien constituir lo que algunos críticos han identificado como un "postmodernismo de resistencia" (Foster xii; Colás 161-172). Frente a las estrategias del simulacro que dominan la sociedad de consumo y el elitismo de la cultura institucional, autores como Fuentes y Cortázar ofrecen alternativas que evocan aquellas brevemente sugeridas por Jameson. Mientras que en sus teorizaciones iniciales Jameson había manifestado su escepticismo acerca de la posibilidad de una tendencia emancipadora en el postmodernismo ("Postmodernism" 125), en su obra posterior sugiere algunas soluciones prácticas a la presente condición postmoderna. Menciona en particular la posibilidad de deshacer la cultura dominante homeopéaticamente (Stephanson 59; *Postmodernism* 54). Esta estrategia de disolver desde dentro es llevada a la práctica por los novelistas del "boom" mediante la apropiación de

las formas de legitimación dominantes. Cortázar, por ejemplo, se vale de los medios de comunicación de masas para documentar una realidad que esos mismos medios ignoran a menudo. De forma parecida, Fuentes presenta en sus obras una dinámica de enfrentamiento cultural en que las estrategias de representación hegemónicas son inscritas y a la vez subvertidas y en donde se ponen a prueba modelos alternativos. En contraste con la visión del postmodernismo como un movimiento ahistórico y narcisista, las obras de esos dos autores (como las del resto de la generación del "boom") ofrecen una profunda reflexión sobre la historia y sobre la forma textual en que es transmitida y recreada.

De los cuatro conceptos del postmodernismo que he venido discutiendo, la poética de Linda Hutcheon constituye el enfoque más apropiado para el análisis del postmodernismo hispanoamericano. De hecho, su teorización en torno a la metafiction historiográfica se adapta muy bien a la mayoría de las novelas del "boom" que aspiran igualmente a armonizar la autoconciencia narrativa y un concepto problematizador de la historia. En las áreas de intertextualidad, referencialidad y subjetividad en que Hutcheon divide su análisis, las novelas del "boom" se corresponden con su visión de un postmodernismo problematizador. Como en el análisis de Hutcheon, la intertextualidad en estas obras no se limita a las referencias ocasionales a otros textos de las tradiciones literaria e historiográfica, sino que se extiende a las culturas populares. Esta amalgama de géneros y múltiples prácticas discursivas tiende a problematizar el referente de las formas convencionales de representación y aspira en último término a establecer la naturaleza textual de nuestra experiencia del mundo. Mientras que para la epistemología del realismo, el referente era una realidad prelingüística—"the total objective process of life" (Lukács 41)—, para la metafiction historiográfica cada referente es siempre textual y, por tanto, mediatizado por otros textos. En contraste con el rechazo apocalíptico de lo referencial (Baudrillard 11), estas obras sugieren que los referentes no han desaparecido, sino que han dejado de ser simples y diáfanos. Se han hecho inestables y textuales. Esta textualización del referente implica también un cuestionamiento del sujeto humano

como conocedor de un mundo inerte y objetivo. En contraste con las pretensiones de objetividad y racionalidad de este sujeto, la metaficción historiográfica afirma que cualquier acto enunciativo es siempre un acto mediatizado y, por lo tanto, al servicio de intereses particulares.

Es, sin embargo, el carácter global del enfoque de Hutcheon el que a veces da lugar a ciertos malentendidos. Obras de tradiciones culturales dispares son interpretadas dentro del mismo paradigma teórico, ignorando su contexto de producción específico. La conceptualización que Hutcheon hace del postmodernismo como estilo que articula la autoconciencia con un nuevo sentido de la historia (aunque crucial para comprender las nuevas formas de la ficción histórica) debe ser complementada con un análisis contextual más profundo. Mi lectura de las novelas de Fuentes y Cortázar ha subrayado ciertos rasgos que ponen en entredicho dos generalizaciones recurrentes en la poética de Hutcheon: la tensión irresoluble entre los componentes metaficticio e historiográfico y la consideración de estas obras como políticamente indeterminadas.

Aunque Hutcheon propone una ausencia de síntesis entre los ámbitos metaficticio e historiográfico (*Poetics* 106; *Politics* 72), el análisis de las novelas del "boom" revela una relación que no es siempre antagónica, sino que puede llegar a ser mutuamente iluminadora. Mediante diferentes niveles de reflexión y digresiones autoconscientes estas obras tienden a consolidar, más que a desplazar o restringir, su visión histórica. Como estas ficciones tratan temas históricos en profundidad y consideran la historia misma como una ficción imbuida de ideología, la autorreferencialidad no implica aquí un escapismo solipsista del mundo "real," sino una exploración de la naturaleza misma de dicha realidad. Las diferentes metáforas especulares presentes en estas obras tienden a producir una comprensión semántica de sus propios referentes, tanto a nivel literario como histórico. Una limitación frecuente de tal comprensión es la simplificación de complejos temas estéticos e históricos, pero en ningún caso podemos establecer una clara distinción (y menos aún una oposición) entre estos dos aspectos de las novelas comentadas.

Por otra parte, Hutcheon considera que las obras postmodernistas son políticamente indeterminadas puesto que inscriben y subvierten

las estrategias dominantes de representación, sin llegar a ser ni totalmente cómplices ni plenamente transgresivas. Esta supuesta ausencia de una actitud política definida y de una clara orientación hacia el futuro lleva a Hutcheon a negar la existencia del utopismo en el pensamiento postmoderno (*Poetics* 215, 218, 230), algo sumamente cuestionable en el ámbito hispanoamericano. Como se ha sugerido a menudo (Fuentes, *Tiempo* 28; Murray 29; Reyes 93; Zea 13), la búsqueda de sociedades ideales ha sido un determinante conceptual en el desarrollo de las culturas del Nuevo Mundo y, a pesar del escepticismo tradicionalmente atribuido al postmodernismo, tal determinante sigue desempeñando un papel importante en este sentido. Aunque las obras de Fuentes y Cortázar presentan una visión problemática en torno a la materialización de ideales utópicos (la realidad contemporánea de Hispanoamérica es descrita a menudo como anti-utópica o apocalíptica), estos mismos ideales inspiran paradójicamente los proyectos estéticos y políticos de tales autores.

En cuanto al enemigo político de estas obras, las generalizaciones de Hutcheon deben también ser matizadas. El blanco político principal de novelas hispanoamericanas como *Terra Nostra* y *Libro de Manuel* no es el "humanismo liberal" de la ideología burguesa, sino las prácticas feudales, oligárquicas y totalitarias dominantes en el mundo hispánico en el momento en que fueron producidas. Aunque en *Libro de Manuel* Cortázar desarrolla una interrelación entre diferentes formas de control social, sexual y político, su diatriba se centra en la escalada de represión militar que tuvo lugar en Latinoamérica durante los años setenta. Por otra parte, uno de los problemas históricos centrales en *Terra Nostra* es el permanente atraso del mundo hispánico en relación con la modernidad. En lugar de confrontar el humanismo y sus derivaciones, Fuentes valora su importancia histórica frente a las instituciones cuasifeudales importadas de España.

Estas semejanzas y diferencias entre el análisis textual aquí expuesto y el debate en torno al postmodernismo muestra la necesidad de contextualización en los estudios literarios y culturales. Toda teoría global del postmodernismo, si aspira a ser verdaderamente ecuménica debe tener en cuenta no sólo el marco sociocultural de los antiguos centros hegemónicos (Europa y los Estados Unidos), sino también de

la "periferia" (Latinoamérica y el resto de lo que ha sido tradicionalmente etiquetado como el Tercer Mundo). Esta necesidad de respetar las diferencias es particularmente fuerte en las Américas donde coexisten múltiples estadios de desarrollo cultural y económico que dan lugar a formas literarias características. Las obras de los escritores del "boom" hacen de dicha heterogeneidad la base de su visión estética e historiográfica. En contraste con el escepticismo epistemológico que puede observarse en otras manifestaciones del postmodernismo internacional, estos autores proponen una cultura de resistencia que pueda servir como modelo para la transformación política de sus respectivas sociedades.

NOTAS

1. Véanse en este sentido los artículos de MacAdam y Schimonovich (1985), Escobar (1988), Ortega (1988), Beverly (1991/92), Herrero-Olaizola (1993), García Canclini (1993) y Yúdice (1993); las colecciones de ensayos editadas por Santa Cruz (1987), Calderón (1988) y Lanz (1990); los libros de García Canclini (1990), Folliari (1990) y Colás (1994); y los números especiales de *David y Goliat* (1987), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1989), *Nuevo Texto Crítico* (1990) y *Boundary 2* (1993).

2. Incluso en su primera novela, *La región más transparente* (1958), podemos apreciar ampliamente el afán totalizador de Fuentes. Esta obra, que ha sido definida como un inmenso mural, aspira a sintetizar la historia cultural mexicana desde el pasado prehispánico hasta el presente de su producción.

3. Desde el Renacimiento, la teoría historiográfica se ha venido basando en su sistema de valoración de la historia como verdad útil y de condena de la ficción como mentira inútil y "peligrosa." Para un estudio detallado de los ataques contra las llamadas "historias mentirosas," véanse los estudios de Ife, Leonard y Nelson.

4. Fuentes describe su concepto antirrealista de la representación en los siguientes términos: "La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él... la novela se ofrece como hecho permanentemente potencial e inconcluso:

la novela como posibilidad pero también como inminencia: la novela como creadora de la realidad" (*Geografía* 22-3).

5. El teatro de Fuentes proyecta imágenes de un pasado apócrifo. Así, a través de este teatro presenciamos una nueva versión de la historia en la que, por ejemplo, Calpurnia convence a César para que no asista al Senado durante los idus de marzo; en Belén, bajo el reinado de Augusto, nace una niña en un establo; Pilatos otorga el perdón a una profetisa y, condena, en cambio, a Barrabás a morir en la cruz; Sócrates rehusa tomar la cicuta; Noé se hunde en su arca; Lucifer regresa junto a Dios y es perdonado; Colón busca la ruta terrestre hacia Cipango y llega a la corte del Gran Kahn a lomos de un camello; Edipo vive satisfecho junto a su padre adoptivo; Pelayo obtiene la victoria en su disputa teológica con Agustín. La lista sigue, cubriendo episodios de la vida de Cicerón y Catilina, Alejandro, Homero, Elena de Troya, Job, Antígona, Polibio, Yocasta, Platón, Dante, Beatriz, Giotto, Demóstenes y Judas (TN 566-7). Este teatro fantástico funciona como *mise en abyme* central de la novela. Por un lado, refleja el principio estructurador de *Terra Nostra*, mientras que por otro, contiene las claves que nos permiten interpretar el proyecto estético e historiográfico de Fuentes.

6. Para una descripción del impacto de la revolución cubana sobre la obra de Cortázar, véase su carta abierta a Fernández Retamar (*Ultimo Round* 265-80). *Libro de Manuel* es, de hecho, un reflexión sobre la nueva orientación que habría de adoptar su obra como resultado de las esperanzas de cambio abiertas por el experimento revolucionario cubano.

7. Los paratextos de la novela ofrecen información detallada sobre violaciones de los derechos humanos en Centroamérica (LM 55), Argentina (LM 123), Brasil (LM 241), La Unión Soviética (LM 350) y Vietnam (LM 370-77). La representación de la vida política latinoamericana se centra en los sucesos ocurridos bajo la dictadura militar conocida como "Revolución argentina" (1966-1973). Entre los acontecimientos mencionados se encuentran el golpe de estado de Onganía (LM 107), la imposición de valores militares a la sociedad civil (LM 124), las luchas populares durante este período (LM 213, 304), el imparable crecimiento de la deuda externa (LM 308), el servilismo del gobierno militar para con los Estados Unidos (LM 331), el despilfarro en gastos militares (LM 333) y las torturas ejercidas contra prisioneros políticos (LM 370-81). Incluso aquellos artículos sobre Europa y EE.UU. se encuentran de alguna forma conectados con la situación política en Latinoamérica. Dos de los recortes, por ejemplo, aluden a la violencia de la policía francesa (LM 19, 43), cuyos servicios de inteligencia aparecen implicados en una red internacional de apoyo a varios regímenes militares. Otros dos mencionan

la ayuda militar norteamericana a las dictaduras de Centro y Sudamérica (LM 364, 383). Al tratar esta situación generalizada de terrorismo de estado, la novela justifica la violencia revolucionaria. Los artículos incorporados mencionan las actividades de grupos guerrilleros argentinos (LM 152, 184-85, 303), uruguayos (LM 82, 217, 321), brasileños (LM 98, 202, 298), mexicanos (LM 317) y bolivianos (LM 309). Para un análisis del contexto sociohistórico en el que se producen estos paratextos políticos véase el excelente ensayo de Castañeda. Un último grupo de recortes lo constituyen anuncios y noticias que podríamos calificar de marginales o "surrealistas:" un sórdido crimen entre homosexuales descrito por un periodista en términos insultantes (LM 320), un combate de boxeo narrado en un lenguaje ininteligible (LM 265), un atraco cometido por una estudiante de sociología (LM 31), la rebelión y fuga de un grupo de adolescentes en un internado (LM 108) y un extravagante anuncio de sacos de dormir (LM 318).

8. Aunque la agenda política radical de Cortázar parece estar a veces en conflicto con su pluralismo estético y epistemológico, su obra debe ser entendida como un intento de escapar al quietismo político y al nihilismo autodestructivo de ciertos sectores del pensamiento postmodernista. Partiendo del énfasis postestructuralista en lo local, lo privado y lo contingente, no es difícil caer en los extremos de una crítica mistificadora que evade toda responsabilidad social (Said 245). De acuerdo con esta perspectiva, no habría oposición política posible, ya que todos los discursos son traicionados por las formas coercitivas del poder inherentes a ellos mismos. Cortázar, por el contrario, declara su fe en la existencia de espacios de resistencia más allá del alcance de los sistemas dominantes. En *Libro de Manuel* explora algunos de estos espacios poniendo la autocrítica al servicio de la afirmación política. Distanciándose de las actitudes derrotistas, Cortázar concibe el cambio en términos de una revolución cultural basada en un relativismo positivo. Alejándose de las soluciones simplistas de la vieja izquierda, Cortázar propone el revisionismo no sólo en términos políticos, sino también discursivos: "only if one is self-consciously aware that 'history' like 'fiction' is provisional, continually reconstructed and open-ended can one make responsible choices within it and achieve a measure of freedom" (Waugh 125).

9. En Cortázar el impulso totalizador se manifiesta en un plano más individual. Bajo el influjo del surrealismo, sus cuentos y novelas están poblados de personajes a la busca de un espacio utópico (una realidad trascendente) en el que puedan resolverse todas sus contradicciones y conflictos.

OBRAS CITADAS

- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. Antoni Vicens y Pedro Rovira. Barcelona: Kairós, 1978.
- Beverly, John. "Postmodernism in Latin America." *Siglo XX/20th Century* (1991-92): 9-20.
- Beverly, John, y José Oviedo, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America: A Special Issue. Boundary 2* 20.3 (1993): 1-17.
- Castañeda, Jorge G. *Utopia Unarmed: The Latin American Left After the Cold War*. New York: Alfred Knopf, 1993.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham and London: Duke UP, 1994.
- Coover, Robert. "A Myth of Creation, Spanning 20 Centuries and 778 Pages." *New York Times Book Review* 7 Nov. 1976: 30, 48-50.
- Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- . *Ultimo Round*. México: Siglo XXI, 1969.
- Escobar, Ticio. "Postmodernismo, precapitalismo." *Casa de las Américas* 168 (1988): 13-19.
- Follari, Roberto A. *Modernidad y posmodernidad: Una óptica desde América Latina*. Buenos Aires: Instituto de Estudios y Acción Social, 1990.
- Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay P, 1983.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *Terra Nostra*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- . *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- . *Myself and Others: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1981.
- . *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Crijalbo, 1990.
- . "Memory and Innovation in the Theory of Art." *The South Atlantic Quarterly* 92.3 (1993): 423-43.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "La traición de Rita Hayworth y el postmodernismo literario latinoamericano: Manuel Puig y la exposición popular." *Hispanófila* 109 (1993): 57-71.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1989.
- Ife, B.W. *Reading and Fiction in Golden-Age Spain: A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.
- Imaz, Eugenio. *Topía y Utopía*. Mexico: Tezontle, 1946.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." *Foster* 111-25.
- . *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Lanz, Rigoberto, et al. *Ideología y posmodernidad: Ensayos sobre problemas de cambio social*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990.
- Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Lukács, Georg. "Art and Objective Truth." *Writer and Critic and Other Essays*. Ed. y trad. Arthur D Kahn. New York: Grosser and Dunlap, 1971. 25-60.
- MacAdam, Alfred, y Flora H. Schiminovich. "Latin American Literature in the Postmodern Era." *The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*. Westport: Greenwood P, 1985. 251-62.
- McCracken, Ellen M. "Libro de Manuel and Fantomas contra los vampiros multinacionales: Mass Culture, Art, and Politics." *Literature and Popular Culture in the Hispanic World: A Symposium*. Gaithersburg: Hispanérica, 1981. 69-77.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York and London: Methuen, 1987.
- Murray, Frederic. "The Image of Utopia as a Conceptual Determinant in the Structural Development of Spanish American Culture." *Imagination, Emblems and Expressions: Essays on Latin American, Caribbean, and Continental Culture and Identity*. Bowling Green: Bowling Green UP, 1993. 29-39.
- Nelson, William. *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*. Cambridge: Harvard UP, 1973.
- Ortega, Julio. "Postmodernism in Latin America." *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas*. Eds. Theo D'Haen y Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1988. 193-207.
- . "Carlos Fuentes: Para recuperar la tradición de la Mancha." *Revista Iberoamericana* 55.148-149 (1989): 637-54.

- Osario, Nelson. "1988 Dartmouth Symposium on Latin American Literary Criticism." *Revista de Crítica Literaria* 29 (1989): 146-48.
- Paz, Octavio. "El romanticismo y la poesía europea." *Vuelta* 11.127 (1987): 26-27.
- Pope, Randolph. "Dos novelas álbum: Libro de Manuel de Cortázar y Figuras en el mes de marzo de Díaz Valcárcel." *Bilingual Review* 1.2 (1974): 170-84.
- Reyes, Alfonso. *Ultima Tule*. Mexico: Imprenta Universitaria, 1942.
- Rozitchner, Leon. "La postmodernidad es el opio de los pueblos." *Casa de las Américas* 168 (1988): 165-66.
- Rufinelli, Jorge, ed. *La modernidad/postmodernidad en América Latina*. *Nuevo Texto Crítico* 3.6 (1990) y 4.7 (1991).
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard UP, 1983.
- Santa Cruz, Inés, et al. *El proyecto colectivo y la postmodernidad*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1987.
- Solotarevsky, Myrna. "Paradojas e incumplimientos en Libro de Manuel." *Hispanérica* 15.44 (1986): 19-28.
- Stephanson, Anders. "Regarding Postmodernism: A Conversation with Fredric Jameson." *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington D.C.: Maisonneuve P, 1989. 43-74.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973.
- Yúdice, George. "Postmodernism in the Periphery." *The South Atlantic Quarterly* 92.3 (1993): 543-56.
- Zea, Leopoldo. *The Latin American Mind*. Trad. J. H. Abbot y Lowell Dunham. Norman: U of Oklahoma P, 1976.