

SOBRE HÉROES Y GORDAS: UNA RELECTURA DE CORTÁZAR

Daniel Blaustein

Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel

Una relectura de la obra de Cortázar, desde la que reiteradamente se nos ha instado a emprender “la tarea de ablandar el ladrillo” (1986a: 11), no puede tener como destino el duro mármol o bronce de las estatuas. Desde su publicación en 1963, *Rayuela* ha sido considerada –y aún hoy es considerada– la novela experimental del Boom de los años sesenta, y la narrativa cortazariana, en general, el paradigma de la experimentación literaria. El propósito de mi ponencia será, pues, discutir o reconsiderar el rasgo experimental y transgresor de la obra del escritor argentino, poniéndola a dialogar –desde la distancia, necesaria, de cinco décadas transcurridas– con el corpus de otros autores cuyos textos también aparecieron en la década del sesenta: Severo Sarduy y Manuel Puig.

Aparentemente Cortázar y Sarduy fueron amigos y se frecuentaron asiduamente. Esto no lo he leído en ninguna de las tantas entrevistas realizadas a Cortázar, sino en un bello texto de Sarduy titulado “Exiliado de sí mismo”, en el que el autor cubano evoca dichos encuentros en un café del Barrio Latino de París:

El Deux Magots es mucho menos transparente. La puerta es giratoria, y eso lo cambia todo. Uno nunca sabe, una vez franqueado ese giro, a dónde va a salir. Esa puerta es [...] la revolución del exilio. Y a veces hasta el exilio de la revolución. Desembocamos abruptamente en algún café de Buenos Aires, el rumor de fondo es el de las voces amigas de ayer, la de Cortázar, tantas veces allí encontrado. (Sarduy 2000: 55)

Sin embargo, más que los encuentros personales y parisinos entre ambos escritores, me interesan las conexiones textuales o intertextuales. En “Escrito sobre un cuerpo”, su ensayo de 1968, Sarduy realiza una lectura de *Rayuela* a la que cabe definir como deconstruccionista, puesto que no ingresa al texto de Cortázar por sus grandes avenidas diegéticas, sino por una figura marginal: el chino Wong. Este personaje aparece en el capítulo 14 de *Rayuela*, durante una de las reuniones del Club de la Serpiente, mostrando a los miembros del Club una serie de fotos de sesiones de tortura. Se trata del *Leng-T'che*, ritual de tortura de origen chino que consiste en cortar o despedazar a un individuo de manera tal que se le van quitando articulaciones o miembros, pero sin tocar ningún centro vital, para que el torturado pueda asistir en su lenta agonía a la ceremonia. No obstante su lugar marginal –o quizás, precisamente, en virtud de él– el chino Wong, conocedor del budismo y otras doctrinas orientales, es un personaje valorado positivamente en las reuniones del Club. En su insatisfacción, en su insaciada e insaciable sed de totalidad, Oliveira es consciente de las limitaciones del pensamiento occidental, dicotómico, excluyente. Y en ese esquema de limitaciones, según la lectura de Sarduy, solo Wong parece detentar un conocimiento más vasto y superador¹.

La escena de la tortura aparece en *Rayuela* vehiculizada por el discurso del narrador, desde la focalización de Oliveira, quien tiene las fotos en sus manos. Se trata de un momento descriptivo, meramente informativo, narrado con un lenguaje transparente:

¹ De esta manera lo explica Sarduy: “Como quien lleva consigo medallas o estampas, Wong trae ‘en una billetera de cuero negro’ [...] esas estampas al revés, esos íconos de milagros perversos. Que el acceso al vacío, que el ‘camino’ pase por la contemplación del suplicio: he aquí lo que viene a insertar a ese personaje secundario, y aparentemente desplazado, en esta novela sobre el sujeto, sobre la totalidad. [...] Pero ni el capítulo ni la novela tienen valor aforístico. En *Rayuela* lo único expreso es la extrañeza de la irrupción, la aparición de Wong y su pensamiento, la de las fotos. Nada más se nos sugiere” (1999: 1134).

[...] la forma de los muslos ligeramente abiertos hacia afuera parecía cambiar, y acercándose bastante la foto a la cara, se veía que el cambio no era en los muslos sino entre las ingles; en lugar de la mancha borrosa de la primera foto había como un agujero chorreando, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos. (Cortázar 1993: 66)

Sarduy ha respondido a este preciso momento de *Rayuela* no solo en su ensayo (*i.e.*, en su labor analítica), sino también en su obra literaria. En *Cobra*, su novela de 1972, esta escena de la tortura aparece reproducida, o recreada, con algunos cambios (por ejemplo: en Cortázar, hay una niña violada; en Sarduy, Pup, protagonista travesti, es sometido a una operación de cambio de sexo), y en ella puede observarse el despliegue lexical, la índole artificiosa, explosiva, del lenguaje sarduyano:

Pup grita. Salpicaduras. Goterones de tinta espesa huyen hacia los bordes del cuerpo de Cobra. Relámpago. Rotura. Ramas rojas que bajan bifurcándose, rápidas, por los lados de un triángulo –el vértice arrancado–, sobre la piel blanca de los muslos, por la superficie de níquel, contorneando las caderas, entre el tronco y los brazos, encharcándose en las axilas, hilillos veloces sobre los hombros, empegotándole el pelo: dos chorros de sangre, hasta el suelo. (Sarduy 1986: 115)

No obstante su brevedad, estos respectivos pasajes de Cortázar y de Sarduy (estas respectivas configuraciones de una similar escena de tortura) sirven como ejemplo ilustrativo de una diferencia esencial entre los textos de ambos autores. En concordancia con la literatura del Boom, *Rayuela* se caracterizó por su rechazo al realismo tradicional, por sus innovaciones técnicas, y por centrarse en forma recurrente en los procedimientos del relato (no otra cosa son las Morellianas de *Rayuela*), y de allí que su tendencia general sea indudablemente antimimética. Sin embargo, vista desde la escribibilidad y la fragmentación extrema que caracterizan a la narrativa de Sarduy, la índole experimental de *Rayuela* –y del Boom, en general– empalidece, por momentos, considerablemente. Vale decir: a pesar de no estar totalmente emancipada del 'yugo' referencial (puesto que configura personajes que imitan a personas, espacios reconocibles en la realidad extratextual, etc.), *Rayuela* aún muestra una clara intención de desocultar su índole de artificio. Empero, ante esta índole antimimética de la obra cortazariana, Sarduy reaccionará –al modo barroco– exacerbándola.

Esta diferencia es especialmente visible al comparar el lenguaje empleado en ambas obras: el epígrafe de César Bruto, el indiscriminado uso (o mal uso) de haches (“‘La hunidad’, hescribía Holiveira. ‘El hego y el hotro’”, p. 439), los saltos –no siempre motivados– de un idioma al otro; los juegos de palabras (“Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za”, p. 85) y, principalmente, el glíglico –neolenguaje que ocupa todo el célebre capítulo 68 (“Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso [...]”, p. 395)–, ponen claramente de manifiesto la vocación lúdica y experimental de *Rayuela* por lo que concierne a la materia lingüística. Sin embargo, la índole críptica (o supuestamente críptica) del glíglico cortazariano deviene legible, incluso cristalina, cuando se la compara con el impresionante despliegue lexical, el desborde metonímico y la por momentos inextricable oscuridad del lenguaje sarduyano. Sería una necedad negarle a *Rayuela* su índole compleja y experimental; solo intento relativizar estos rasgos, cotejándolos con la narrativa de Sarduy, que es contemporánea de la de Cortázar, pero estéticamente parece posterior.

Y lo parece, como se verá a continuación, no solo en el plano estético. Otro común denominador entre Cortázar y Sarduy es que ambos han configurado, en sus obras literarias, ciertos episodios y personajes fundamentales de la revolución cubana. En 1966 Cortázar publica “Reunión”, cuento perteneciente a la colección *Todos los fuegos el fuego*. Este texto, narrado en una primera persona cuya voz se deja identificar fácilmente como la del Che Guevara, relata el desembarco en la isla de las fuerzas revolucionarias, y el anhelo del narrador de reunirse en un claro de la sierra –tal como estaba planeado– con el comando del personaje “Luis” (*análogo* de Fidel Castro), líder de la expedición revolucionaria. El cuento posee una clara intención mitificadora, y ella alcanza, muy especialmente, a la figura de Luis/Fidel Castro:

Tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo sino ser como él, dejar atrás inapelablemente el odio y la venganza, [...] un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que, al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio. (Cortázar 1986b: 59)

Apenas un año más tarde, en 1967, y en el mismo lugar (París o sus alrededores), Sarduy termina de escribir su segunda novela, *De donde son los cantantes*, cuya cuarta y última sección lleva por título “La entrada de Cristo en La Habana”. Este texto no solo alude y parodiza al célebre cuadro del pintor belga James Ensor, titulado “La entrada de Cristo en Bruselas” (1888), sino sobre todo satiriza la triunfal entrada de Fidel y sus tropas a la capital cubana. En la novela de Sarduy, Fidel Castro es llamado, entre otros apodos, Cristo. A pesar de esta denominación sacralizante, y muy contrariamente a la imagen endiosada que Cortázar había construido de Castro –quien, reitero, podía ni más ni menos que separar “las tierras de las aguas”–, el Castro/Cristo configurado por Sarduy (cuando la popularidad de Castro era enorme, tanto dentro como fuera de la isla) constituye una desmitificación desopilante, así como cuasi-profética, del líder cubano. En la novela de Sarduy (1993), el apoteótico ingreso de Cristo/Castro a La Habana se asemeja al de una estrella *pop*, comercializada: es “igualito a Greta Garbo” (p. 223), “¡Lo retratan más que a una botella de Coca-Cola!” (p. 223); “Los niños lo traían [...] en muñequitos de paja. Se Lo comían en caramelos de menta” (p. 224). Por último, y para que no queden dudas sobre la identidad del personaje, el líder “no estaba hecho para el proletariado: el tumulto lo asfixiaba” (p. 224).

Con respecto al Che Guevara, la solemnidad épica del cuento “Reunión” brillará por su ausencia en *Cobra*, de Sarduy (1986: 177), donde la figura del Che, ya en 1972, era reducida a un mero póster colgado en la pared –a la salida de un baño– en un *coffee-shop* de Amsterdam.

A diferencia de lo ocurrido con Sarduy, aparentemente nunca se produjo un encuentro personal (al menos, según mi precaria búsqueda) entre Cortázar y Manuel Puig. Lo cual no significa, por cierto, que Puig no haya leído la obra de Cortázar (aunque no estoy seguro respecto de lo contrario). En efecto, en una carta que Puig escribe a su madre desde Nueva York, fechada el 18/11/1966, es decir, cuando Puig era aún un autor inédito, señala lo siguiente:

Saqué de la biblioteca “La Rayuela” (*sic*) de Cortázar, bastante simpática pero medio pobretona. Al principio me gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror a repetir los trucos; la nueva novela es novedad tras novedad. (Puig 2006: 253)

Si las diferencias entre las respectivas obras de Cortázar y Sarduy eran evidentes con respecto al grado de experimentalidad (mayor en Sarduy, según he postulado), creo que dichas diferencias son menos visibles, o quizás menos unívocas, en el caso de Cortázar y Puig.

En su afán de distanciarse de lo que ellos consideraban la pobreza técnica y el excesivo localismo de la novela regionalista, e influenciados por las innovaciones del modernismo euro-norteamericano, los autores del Boom se desplazaron mayormente “in the direction of ‘high’ literature with emphasis on experimentalism and writerliness” (Shaw 1998: 39). Tal vez como consecuencia de este afán experimentador, o por su ambición de escribir e institucionalizar ‘la gran obra’, la ‘novela total’, o, según el comentario irónico de Juan José Saer, “la Gran-Novela-de-América” (Giardinelli 1992: 196), en las obras del Boom –y particularmente en *Rayuela*– se traslucía, por lo general, una separación entre la alta cultura y la cultura de masas, privilegiándose claramente a la primera. Esto es enunciado por el propio Oliveira, en una reunión del Club de la Serpiente: “hasta por razones estéticas, que estás muy capacitado para apreciar, admitirás que entre situarse en un centro y *andar revoloteando por la periferia* hay una diferencia cualitativa que da que pensar” (Cortázar 1993: 182; el énfasis es mío).

Puig va a asumir, respecto de esta cuestión, una actitud de rebeldía, contraventora de convenciones, lo cual le conferirá posteriormente (*i.e.*, una vez que la recepción de su obra haya sido articulada con la labor de la crítica) un papel fundamental en la evolución de la literatura latinoamericana. La narrativa puiguiana, bajo su aparente manto de banalidad, inauguró nuevos espacios temáticos y de experimentación que parecían incompatibles con las preferencias estéticas

canonizadas durante el Boom. Me refiero, concretamente, a la predilección de Puig por los así llamados ‘géneros menores’ y a su afán investigativo en torno al ‘mal gusto’. Es decir –y parafraseando a Oliveira–: Puig se puso, precisamente, a “revolotear por la periferia”.

En la literatura de Cortázar hay una gran huida del ridículo, un miedo a la cursilería, al poder oscurecedor de las frases hechas; según señala Borinsky (1975: 31): “El cliché, cuando aparece, está marcado con claridad y su función es *sobresalir*. El mal gusto está *afuera*, y su estar adentro consiste en marcar su carácter ajeno, distante”. Este uso distanciado del cliché y, en general, de materiales desdeñados por la “alta literatura”, se refleja, por ejemplo, en la sorna que destilan los comentarios de Horacio Oliveira, en *Rayuela* (capítulo 34), cuando la Maga lee revistas como *Elle* o *France Soir*, y, principalmente, una novela sentimental de Galdós:

Y las cosas que lee, una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta [...] Pensar que se ha pasado horas enteras devorando esta sopa fría y desabrida [...], me imagino que después de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por engranar y ya no puede dejar de leer, un poco como no se puede dejar de dormir o de mear. (Cortázar 1963/1993: 208)

El efecto buscado por el texto, a través de este episodio, es evidente: nosotros, los lectores, nos reímos junto a Oliveira, compartimos su burla, porque nos identificamos con su juicio estético. Análoga situación, y análogo efecto de complicidad, se darán en un momento posterior de *Rayuela* (capítulo 37), en el que Traveler planea escribir –y esto es muy importante– “una pieza de radioteatro para *tomarles el pelo a esas gordas* sin que se dieran cuenta, forzándolas a llorar copiosamente” (*Rayuela*: 238; el énfasis es mío).

La actitud de las obras de Puig, a este respecto, es antitética: ni *La traición de Rita Hayworth* ni *Boquitas pintadas* (publicadas, respectivamente, en 1968 y 1969) proyectan un temple burlesco o condenatorio sobre los personajes por sus gustos artísticos o ‘sub-artísticos’, ni por el uso de frases hechas en sus respectivas hablas.

Percibo en Cortázar –el escritor revolucionario– una cierta actitud conservadora: Cortázar no incorpora, no integra verdaderamente a su obra materiales de ‘mal gusto’: los emplea, o cita, pero para designar su no-pertenencia, para des-prestigiarlos y, de este modo, mantener a salvo la división jerárquica entre la Literatura y la Cultura (con mayúsculas), por un lado, y lo que “revolotea en la periferia”, por el otro. La operación de Puig, en cambio, asume un riesgo estético mayor (un riesgo del que saldrá airoso, y de cuyo triunfo disfrutarán más tarde no pocos autores, entre ellos Cortázar y los del mismo Boom): sus textos no temen enchastrarse en el desprestigiado lodo del kitsch mediático y de “lo masivo”.

Sostener –como lo ha venido haciendo la crítica– que Puig incorporó a sus obras productos descartados por la ‘alta Cultura’, es cierto; pero también es insuficiente. Considero que el gran aporte de la novelística de Puig, su gran transgresión (estética y política), ha sido la incorporación de *los receptores* de esos productos, darles voz y visibilidad, convirtiéndolos en protagonistas excluyentes de sus novelas. Dicho de otro modo: la narrativa de Puig no solo inauguró un nuevo campo temático y de experimentación, sino también una nueva gama de personajes: un nuevo ‘elenco social’. Recordemos que Traveler, personaje de *Rayuela*, quería ridiculizar a sus vecinas de la pensión porteña, escribiendo “una pieza de radioteatro para *tomarles el pelo a esas gordas*” (p. 238). Precisamente ‘esas gordas’, que en la obra de Cortázar constituyen un personaje colectivo marginal, innominado e invisibilizado, serán en las primeras novelas de Puig protagonistas con voz propia, y se llamarán Mita, Choli, Toto, Nené, Mabel, Pancho, la Raba, y un largo etcétera de figuras tristes, insatisfechas, grises, irremediabilmente cursis, y sin embargo queribles.

También Cortázar, por cierto, ha construido personajes que son consumidores de expresiones de la cultura de masas. La misma *Rayuela* ofrece un exhaustivo catálogo de productos de la industria discográfica en el género jazz. Imposible no pensar, en este sentido, en Johnny Carter, protagonista de “El perseguidor”, quien no solo es consumidor, sino también compositor e intérprete (saxofonista) de jazz. Pero claro: en Cortázar el jazz no es solo un género musical, una melodía que se escucha o se

interpreta con devoción (como lo son el tango y el bolero que oyen y cantan los personajes puiguanos), sino un trampolín para dar el gran salto, una llave mística: “el jazz es [...] una nube sin fronteras, un espía del aire y del agua, una forma arquetípica, algo de antes, de abajo, que reconcilia [y] reincorpora al oscuro fuego central olvidado” (Cortázar 1993: 81-82). Y Johnny Carter – obviamente – no es Charlie Parker, es decir, no es un carnal habitante (sumamente talentoso) de este mundo, sino un perseguidor –o *el* perseguidor– de verdades trascendentales, un explorador del más allá:

Dan ganas de decir que Johnny es un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizás lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. (Cortázar 1987: 120)

Sea como sea (ángel entre hombres, u hombre entre ángeles), lo que define a Johnny es su excepcionalidad, su estatura mítica (tal como habíamos señalado, previamente, respecto de la representación ficticia de Fidel y del Che). Lo que distingue y define a estos personajes cortazarianos, sean héroes o antihéroes (que para el caso viene a ser lo mismo), lo que revelan las largas y a veces exorbitantes descripciones que ayudan a configurarlos, es la intención de subrayar su índole extraordinaria. En cambio, lo que Puig investiga en sus personajes, aquello en lo cual incursiona, es la materia de la cual todos –en mayor o menor medida– estamos hechos, es decir, la ordinariez.

Quisiera retomar, ahora concretamente, la cuestión de la experimentación con los modos narrativos, y el consecuente rol del lector. Si la mimesis se define, según Genette (1980), por un máximo de información y un mínimo de informador, en *La traición de Rita Hayworth* Puig ha logrado llevar ese “mínimo” hasta sus propios límites. Lo que caracteriza a esta novela, su rasgo distintivo, es el afán de impersonalidad, la eliminación del narrador, lo cual se traduce en la ausencia de un único sujeto de la enunciación, dueño de la voz autorial-*autorizada*. El lector de *La traición...* empeñado en buscar al ‘padre’ de la obra (así como Toto, el protagonista, busca al suyo) descubrirá, a medida que se sucedan los capítulos, que ha sido arrojado a un texto “huérfano”. Sin embargo dicha ausencia –dicha orfandad– implicará al mismo tiempo, y como su cara inversa, el hallazgo de una presencia múltiple: una polifonía. O mejor aún: una heteroglosia. La disolución de la voz del narrador resulta en una pluralidad de discursos personales (y sociales), y, por consiguiente, será el lector –el mismo que nace, según Barthes (1981), como consecuencia de “la muerte del Autor”– quien deba ‘armar’ la trama a partir de los enunciados de esas múltiples voces. Precisamente por ello, al evaluar el grado de exigencia que los textos de Puig despliegan hacia el lector, notamos que su ‘liviandad’, su facilidad o accesibilidad, es relativa, si no falsa. Y en este sentido, la obra de Puig se distingue, también, de *Rayuela*, “la” novela experimental: compárese el Capítulo I de *La traición de Rita Hayworth* (en el que no hay un narrador ‘convencional’, ni información sobre los personajes, ni un eje temático que conecte esa confusa profusión de diálogos) con el tranquilizador peritexto de *Rayuela*, cuyo “Tablero de dirección” invita al lector a leer el libro de una u otra manera, orientándolo y explicándole claramente las reglas del juego². En la novela de Puig, en cambio, la ausencia del narrador origina no solo un texto huérfano, sino también, y muy especialmente, un lector huérfano, un lector “abandonado”, ya que desde la primera página se ve obligado a participar activamente en la construcción de (la historia de) los personajes, pudiendo contar, únicamente, con sus voces que se dispersan, se chocan y se imbrican. Retomando un concepto acuñado, precisamente, por Cortázar, cabe postular que el juego textual de las novelas de Puig exige del lector, necesariamente, su “complicidad”. No tiene otra opción; ni siquiera, la de ser un “lector hembra”.

Las obras de Cortázar que aquí hemos repasado están arraigadas en el impulso experimental y el *zeitgeist* cultural de la década del sesenta, pero no todo lo que se narra en ellas, ni todas sus elecciones estéticas (y de otro tipo), han resistido con igual firmeza el paso del tiempo. Sabemos, desde Heráclito,

² Precisamente con respecto a la cuestión de la recepción de la novela de Cortázar en el momento de su publicación, Beatriz Sarlo (2011: 37) ha observado: “La forma complicada de *Rayuela* parecía el futuro de una ficción cuyo mandato proscribía la lectura lineal; el programa de *Rayuela* podía resultar novedoso, pero era muy claro en sus indicaciones”.

que no nos bañamos dos veces en un mismo río. Y sabemos, desde Borges –o quizás desde Pierre Menard– que no leemos dos veces un mismo libro. Releer a Cortázar es siempre un placer, pero ese placer debe ejercerse críticamente, reinsertando la obra dentro del sistema literario en el que fue producida, rescatándola de la imagen pública de “Julio” (o aun de “Queremos tanto a Julio”), y sobre todo evitando –como enseñó el propio Cortázar– la solemnidad y el debido respeto. A los cronopios, cabe recordar, no les gustaban las medallas ni las estatuas.

Bibliografía

BARTHES, Roland (1981): *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

BORINSKY, Alicia (1975): “Castración y lujos: la escritura de Manuel Puig”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 92-93, pp. 29-45.

CORTÁZAR, Julio (1986a): *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta.

— (1986b): “Reunión”, en *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana/Planeta. pp. 53-67.

— (1987): “El perseguidor”, en *Las armas secretas*. México, D.F.: Nueva Imagen, pp. 83-148.

— (1993): *Rayuela*. Barcelona: RBA Editores.

GENETTE, Gérard (1980): *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.

GIARDINELLI, Mempo (1992): *Así se escribe un cuento*. Buenos Aires: Beas Ed.

PUIG, Manuel (2006): *Querida familia. Tomo II (Cartas americanas: New York – Río, 1963-1983)*. Buenos Aires: Entropía.

SARDUY, Severo (1986): *Cobra*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1993): *De dónde son los cantantes*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra.

— (1999): “Escrito sobre un cuerpo”, en Gustavo Guerrero y Francois Wahl (eds.), *Severo Sarduy. Obra completa. Tomo II*. Buenos Aires: ALLCA XX/Sudamericana, pp. 1119-1194.

— (2000): “Exiliado de sí mismo”, en *Severo Sarduy. Antología*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, pp. 55-58.

SARLO, Beatriz (2011). “Responso (1964)”, en Paulo Ricci (ed.) *Zona de prólogos*. Buenos Aires: Seix Barral/Ediciones UNL, pp. 37-46.

SHAW, Donald L. (1998): *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany, NY: State University of New York Press.