

PARÁBOLAS POSMODERNAS: LA SEÑORA DE LA FUENTE DE LUIS ARTURO RAMOS

MARTIN CAMPS
UNIVERSITY OF THE PACIFIC

La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo (1996) se compone de cinco historias.¹ El subtítulo de la colección las define como “parábolas” que viene del latín *parabolam*, es decir, “una alegoría que sirve para explicar una verdad, una enseñanza” (Larousse: 758). Las parábolas de Ramos actualizan aquellas famosas de la tradición judeo-cristiana; sin embargo, no son de ninguna manera moralizantes, ni pretenden dejar una enseñanza religiosa. Lo alegorizado en estas historias es “la verdad” y, a lo largo de los cuentos, se indica que esta última no es tan *verdadera* como creíamos. Lo anterior se intuye por el complemento de la oración: “de fin de siglo.” La frase les otorga el carácter finisecular y también milenarista. Este libro, en suma, toma el pulso y evalúa las “verdades” (ahora entre comillas) en los últimos tropicónes del siglo XX y los albores del XXI. Tal como ha señalado Alberto Paredes, con respecto a la obra de Ramos:

1 En este trabajo estudiaremos solo “Rainbows at Seven Eleven”. Tres de las historias son noveletas por su extensión y desarrollo: “Othón, el mesero que perdió la memoria”, “La señora de la fuente” y “Rainbows at Seven Eleven”. Los otros dos cuentos son: “La muchacha y su patrona” y “A ti lolita a tilol it a”. En todos los cuentos hay cierto rasgo posmoderno, por ejemplo el último cuento toma lugar en una conferencia sobre la “posmodernidad” donde se parodia como un concepto de periodización literaria. Pero creemos que el más relevante en estos términos es el cuento al que se avoca este trabajo.

Pocos autores recientes han logrado la condena de crear un mundo verdaderamente *ambiguo*: ambiguo en lo moral y en lo literario; el logro de la obra consiste en haber perdido las referencias de verdad y falsedad, de bien y mal, de Vida consumada o fallida. (: 139)

La “crisis de la verdad” es una de las características que distinguen la ficción posmoderna en México.² Después del 68 los novelistas empezaron a separarse de las novelas modernas de Agustín Yañez, Juan Rulfo, Vicente Leñero, Juan García Ponce y Fernando del Paso, y escribieron las primeras reacciones en contra de la novela moderna mexicana, sobre todo representada “[...] in the form of the irreverent young writers of the Onda, Gustavo Sainz and José Agustín” (Williams, 1995: 25). Escritores como Salvador Elizondo con *Farabeuf* (1965), José Emilio Pacheco con *Morirás lejos* (1967) y Carlos Fuentes con *Terra Nostra* (1975) marcaron un hito en una nueva serie de recursos posmodernos. Según Raymond L. Williams, en un artículo donde define y distingue la modernidad y la posmodernidad de Carlos Fuentes señala:

The discourse and concepts of Postmodernism –*lo indeterminado, la problematización del centro, la marginalidad, la discontinuidad, la simulación*, and the like have been circulating in Latin America since the late 1970’s. (2002: 213)³

Para Williams, las novelas de Ramos se circunscriben a una producción tardía de la narrativa posmoderna caracterizada sobre

2 Ver: Williams, Raymond L. “La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde Del tiempo y otros lugares hasta Este era un gato” (1988: 59-71). Para un acercamiento posmoderno a un cuento de Ramos: Burgos, Fernando. “Retratos de la historia en el cuento posmoderno: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer.” (1994: 143-55)

3 También del mismo autor: *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth* (1995), y en coautoría con Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*.

todo por su accesibilidad. A la par de novelistas como Sergio Pitol, Federico Patán, María Luisa Puga, y Brianda Domecq, sus historias tienen una trama definida y como lo hizo Fuentes en *Gringo Viejo* “they engage the reader in subtle games and devices associated with the postmodern.” (1995: 39). La metaficción historiográfica, el uso de códigos dobles y las contradicciones no resueltas serán características que definen parte del trabajo de Ramos.

El cuento “Rainbows at Seven Eleven” está dividido en seis partes. El personaje, llamado “Jack,” un empleado bancario, se dirige en automóvil en dirección contraria a su objetivo, San Antonio, Texas, donde se le ha pedido presentarse para responder por un desfalco. El espacio de este cuento es el paisaje del desierto, descrito de esta manera:

De nada valían las palabras en estos espacios donde la aguja del velocímetro resultaba igual que un packman que devora sonidos y convierte las obscenidades en imitación de juegos electrónicos. (: 25)

Dos objetos son importantes en el relato, la *Colt* calibre 44 en la guantera de su auto y un collar de huesos.⁴ El *road trip* de Jack terminará cuando se acabe la carretera (y tal vez entrará en acción la *Colt*), dadas sus continuas reflexiones sobre la vida: “hay más carretera que vida” (: 26), “[l]a vida era un viaje y ambos terminaban al mismo tiempo” (: 27).

La noveleta puede ser interpretada como una crítica a la modernidad. Por ejemplo, se insiste en describir el poder del auto y en antropomorfizar el Nissan rojo: “Tanque lleno, llantas calibradas, aceite y líquido de frenos garantizando el puntual acomodo de la máquina” (: 28). El auto es uno de los símbolos de la modernidad y del progreso, también le llama “[l]a bestia roja de la li-

4 El elemento del arma es imprescindible para gran parte de la novela policíaca, y es central en la historia que aparece como entremés en *La casa del ahorcado*.

bertad" (: 31), "los plúmbeos pulmones de la bestia roja resuenan poderosos y oceánicos" (: 35). Por ende, la vida de Jack depende de la vida del automóvil, cuando se agote el combustible él utilizará la Colt. El personaje es un ser cansado de su trabajo; en el inicio del capítulo dos, él fantasea en matar a sus compañeros de trabajo. Su altercado es presentarse en San Antonio y ser enjuiciado por su falta de lealtad o "sacarles el revolver, callarles la boca con ese índice negro y admonitorio equivalente a un divino chissst universal" (: 31).

El personaje es una suerte de exabrupto de la modernidad, sin ideales, que vive solo presto a obtener dinero a toda costa; pero ahora se encuentra en graves aprietos. "Jack" es víctima y se imagina victimario del orden de las maquinas. Por ejemplo, cuando se introduce en un *car-wash*:

se fingió salivado, masticado y deglutido como si fuese un bocado posiblemente apetitoso, ingerido por el gigante verde de la modernidad. Recordé la escena chaplinesca y aquella otra de Lang y edité la suya propia en la que tampoco habría final feliz. (: 31)

Si la modernidad es el orden, la exactitud, el triunfo de las ciencias exactas, en el cuento, se habla de una ciencia en desorden, donde dos más dos no siempre equivalen al resultado que todos conocemos: "Los números son la palabra de Dios como las armas de fuego su castigo predilecto [. . .] Dios y Dios son 4 porque Dios y 2 son 6" (: 32).

La equivalencia que se establece entre las ciencias exactas y las armas, puede interpretarse como una crítica al siglo XX que tuvo en su haber dos guerras mundiales y el perfeccionamiento de las bombas de destrucción masiva. Ramos utiliza el humor para manifestar el absurdo de las ciencias exactas, "Dios y Dios son 4," al

fusionar lo religioso con la ciencia, la conclusión es que ambas dependen de la creencia y de la fe en ciertas leyes.⁵

Otro ingrediente importante del siglo XX fue la invención del cinematógrafo. En esta noveleta se nombran varios actores y personajes de películas: como Mickie Rourke, Clint Eastwood, Toshiro Mifune, Chaplin, Fritz Lang, Johnny Denver, George Burns. El mismo personaje se apoda a sí mismo "Jack" como Jack Nicholson. La presencia del cine no solo se evidencia por la nómina antes referida, sino también los personajes actúan como si estuvieran en una película. Por ejemplo, cuando el protagonista es infraccionado por exceso de velocidad, tanto el policía como Jack representan el tono y la severidad de Clint Eastwood: "—La prisa no le hace mal a nadie ¿o sí— respondió como lo hubiese hecho Clint Eastwood" (: 37). Otro ejemplo de la influencia del cine se ve cuando sueña con Silvia, su compañera, que aparece en un billete como la rúbrica de la compañía cinematográfica Metro Goldwyn Mayer:

Silvia sustituía al héroe en turno y salía del óvalo de papelmoneda como si brotada de un enorme pastel de cumpleaños para hacerle morisquetas entre felinas y obscenas, en simulación del hasta entonces venerable persona en su sueño amariconado león de la Metro. (: 32)

El nombre del personaje nunca se escribe en la narración; su nombre es solo la representación de personajes de películas: "La situación permite llevar su Nicholson hasta sus mejores extremos" (: 41), su identidad como sujeto está dictada por las de actores que representan personajes ficticios. Las respuestas a los diálogos parecen también líneas contundentes para un libreto cinematográfico: "las citas de amor suelen ser muy exigentes" (: 40) o "está mas oxidado y vacío que el corazón de un banquero" (: 41).

5 A una conclusión similar se llega en la novela *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi.

Pero tal vez la clave más importante del texto está en la leyenda escrita en el espejo retrovisor: “(Los objetos en el espejo están más cerca de lo que en realidad parecen)” (: 37). Si analizamos la noveleta a partir de su reflejo en el espejo convexo, lo reflejado no es exactamente lo real, sino una distorsión de lo real y el cuestionamiento de las verdades universales. Véase por ejemplo el siguiente diálogo entre el oficial de tránsito y Jack: –La distancia más corta sigue siendo la línea recta –pontificó– Lo sé por experiencia. –Lo tomaré en cuenta, oficial, aunque no necesariamente sea verdad” (: 38). Lo que se desprende de este diálogo es que las verdades, al fin del siglo y del milenio, antes necesarias, son ahora contingentes. Los personajes secundarios como el oficial, Trishia o la negra desaparecen tragados por el espejo retrovisor, consumidos por el paisaje y el sol hasta que son un punto mínimo en el espejo. El espejo convexo es la metáfora para hablar de lo que se ve como real pero que en realidad no está allí, donde pensamos, sino más cerca o más lejos o posiblemente nunca estuvo. ¿Pero quién puede estar seguro?

A partir de la primera mención del título, la noveleta se refracta en una atmósfera oscura y brumosa marcada por el absurdo. Las fronteras entre lo real y lo ficticio se entremezclan. En el texto se menciona que Jack: “ha entrado en una carretera ajena a los relojes y a las leyes de la combustión interna que convierte al nunca de la semana pasada en un *siempre* interminable a partir de hoy” (: 43). Jack le da un aventón a Trishia, una mujer que recogió en el camino, y la deja en un McDonald’s. Los arcos característicos de este establecimiento de comida rápida son comparados en la página anterior con los muslos de la mujer: “Su piel parece erguirse en minúsculas curvas doradas que se metalizan bajo sus ojos en un bruñido bosque de amarillos arcoíris” (: 43). Después, los arcos son: “curvas amarillas que se prolongan contra el horizonte como cejas que se ondulan frente al asombro” (: 44). Este sitio, el McDonald’s, se equipara con la nada: “Pero ahí es ninguna parte” (: 44) le dice

Jack y le promete llevarla a otro lugar pero ella decide quedarse allí en “la nada marcada con arcos amarillos” (: 44).

Con lo que parece ser una sugerencia a un viaje por el tiempo, Jack le pregunta si está a tiempo y Trishia responde: –Justo para alcanzar el arcoíris de las 4:57– afirma Trishia, y con un golpe de barbilla señala los arcos que se desmoronan carcomidos por la luz” (: 44). Ya en el automóvil, Jack empieza a dudar si Trishia realmente existió o fue un espejismo del desierto y para comprobar que en realidad existir toca el asiento contiguo para buscar el calor dejado por el cuerpo de Trishia y “constata la consistencia de un calor diferente. Algo más que el sol estuvo ahí” (: 45). Esta necesidad por constatar lo evidente es en general el postulado del libro: cuestionar lo *real* y lo *verdadero* o al menos hacer notoria su debilidad como conceptos absolutos.

El capítulo cinco inicia con los avisos espectaculares que ve en la autopista como “JESÚS TE AMA” (: 46). La referencia a estos mensajes se introduce con la intención de mostrar el ambiente fanático de los últimos años del fin de siglo, cuando se esperaba el fin del mundo. El enfoque es irónico, por ejemplo cuando uno de los mensajes dice: “HÁBLALE DE VEZ EN CUANDO [a Jesús], aconsejó otro inmediatamente después. Pero habían olvidado anotar el número telefónico” (: 46). Jack se detiene momentáneamente en un Denny’s y se encuentra con una mujer negra a la que posteriormente le ofrece un *raid*. Jack se pregunta con asombro: “Qué demonios andaría haciendo una negra vieja, a todas luces urbana, tan lejos de su *¿Sweet Georgia? ¿Alabama in my mind?*” (: 48). En el relato no sólo se menciona el cine, sino también como se percibe en esta última cita, los títulos de canciones que le brindan un toque de cultura popular a la narración. La realidad de Jack, en cierta forma, está afectada por todas estas referencias, por fragmentos de películas, por canciones que vienen a su mente y también por los dibujos animados, por ejemplo en este pasaje cuando “solté la puerta a sabiendas de que la vieja venía detrás. La imagino salir disparada

o dibujar su perímetro en el vidrio como en una cinta de dibujos animados" (: 48). El cine, las caricaturas y la música son elementos ineludibles para plasmar la imagen de una cultura posmoderna.

Ya en el auto de Jack, la vieja colabora a enrarecer las referencias a los arcoíris. Por ejemplo, cuando Jack le pregunta qué hace ella en medio del desierto, ella responde: –Nadie encuentra arcoíris en su propia tierra, hijito" (: 49) y más adelante el turbio enunciado: –San Antonio está en todas partes, hijito" (: 51). Cuando la vieja encuentra el arma, ella decide bajarse y le dice: "tú vas no sé si demasiado aprisa o demasiado lejos" (: 51) y la vieja desaparece "entre las ondas de calor" (: 52). En apariencia, el viaje de Jack es un viaje ritual hacia su propia muerte. Su vida durará lo que alcance la gasolina en el Nissan, que es su versión moderna de un caballo colorado. Dice al inicio del último capítulo: "Había viajado de la F a la E del depósito de gasolina como otros lo hacen del Alfa al Omega de sus alfabetos correspondientes" (: 53). El Viaje de Jack es ritual, pero no religioso sino amoral; se inicia con un tanque lleno y termina empujando un poco más su auto por una colina. Jack se pregunta:

¿Y si encontrara el mar? Una enloquecida ola marina extraviada en el irredento tiempo del desierto. Una sirena entonando melodías de naufragios. Una ciudad arrasada por los apaches. (: 53)

Jack habita un tiempo distinto, se ha remarcado anteriormente: "el suyo era el no-tiempo: el resiliente tiempo del viaje. La inmovilidad era su único enemigo" (: 47).

El último tripulante de Jack lo mira empujar el auto "con la indiferencia de quien atestigua un ejercicio absurdo" (: 54). Este último acto remonta a la tarea de Sísifo que lleva su piedra hasta la cima de una montaña para verla desplomarse y emprender nuevamente la tarea indefinidamente. Este Sísifo también es, como quería Albert

Camus, un “Sísifo dichoso.” El nuevo copiloto lleva también “collares de hueso al cuello” (: 54). El pasajero es un ser enigmático que no ayuda a Jack a empujar el auto. El sol vespéral “encendió sus parpados con los colores del arcoíris” (: 55). El final sugiere una mezcla de tiempo y espacio, a la manera de “El jardín de los senderos que se bifurcan” de Borges. Por ejemplo, cuando se refiere al amuleto de huesos, Jack dice: –Los míos están en la guantera– indicó, él, como si la conversación se hubiera iniciado en *otro tiempo y lugar*” (: 56; el subrayado es mío).

El final puede ser interpretado de varias maneras; propongo dos. Por una parte, el acompañante de Jack es él mismo en otro tiempo: llevan los dos el collar de huesos y el segundo decide dar muerte al primero, como en el recurso del doble practicado por Carlos Fuentes, heredado vía Borges.⁶ Es por eso que al final “su acompañante comprobaba con cuidado profesional la carga de la pistola” (: 56). Por otra parte, dado que “los objetos están más cerca de lo que parecen,” Jack crea una entidad alterna para reunir fuerzas y darse un tiro. Realmente él mismo se coloca el amuleto de huesos y decide suicidarse como parte de su viaje delirante y a sabiendas de que será encarcelado por desfaltar al banco. Al empujar el auto se da cuenta de que es imposible seguir huyendo y que debe afrontar su destino. Al final ya no tiene que consultar el reloj, como lo ha hecho en todo el viaje con particular insistencia. Aunque en apariencia andaba sin rumbo fijo, al final se dice que “el viaje había concluido a la hora precisa” (: 56). En los dos últimos párrafos aparecen las luces de neón:

6 En “El jardín de los senderos que se bifurcan” se dice: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pén, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela” (Borges, 1956: 107).

[...] dos curvas amarillas levantaron su petulante arcoíris. A un lado, la marquesina del establecimiento contiguo dibujé con luces las letras de su nombre. –El arcoíris de las siete once– señaló su acompañante. (: 56)

Estas son referencias al McDonald's y a la tienda de auto servicio "Seven Eleven," que unidos son la suma macabra de la ceremonia de su muerte.

No sería una interpretación del todo descabellada señalar que la mención de "McDonald's" y "Seven Eleven" representan la presencia del imperialismo norteamericano y articulan la muerte del protagonista. No olvidemos que son "parábolas de fin de siglo" y esta novela corta refleja las crisis de una modernidad donde el sujeto es bombardeado por productos del cine, la radio, los mensajes religiosos en la carretera. La confusión de esta hiperinformación se observa en la imposibilidad de Jack por reconocer la diferencia entre la realidad y la ficción. Jack es un *Junior Executive* que ha desfalcado a su banco y sabe que será perseguido y encarcelado. En su imaginación han concurrido todos sus fantasmas, desde los dibujos animados hasta Jack Nicholson de donde adopta su pseudónimo. Su nombre permanece oculto y tal vez no es importante porque se quiere remarcar la utilización de máscaras tomadas de personajes del cinematógrafo.

El título de la noveleta "Rainbows at Seven Eleven" nos remite primero a la novela de un autor también diestro en el arte de la ambigüedad, el norteamericano Thomas Pynchon. En *Gravity's Rainbow* (1973) se dan cita los fantasmas de la Guerra fría: el temor a las armas nucleares y el regreso a la barbarie. En el inicio de la tercera parte, titulada "In the Zone" el epígrafe nos remite al mundo de "The Wizard of Oz," la película infantil de 1939. El epígrafe dice: "Toto, I have a feeling we're not in Kansas anymore..." (: 283). Es posible que Ramos haga referencia a esta novela por la atmósfera posmoderna y por el viaje a la barbarie por la autopista del

sin sentido.⁷ Es significativo que en el desenlace de “Rainbows at Seven Eleven” el personaje se vista un collar de huesos, parangonables con el regreso a la barbarie. En resumen, el arcoíris es la metáfora para hablar de un lugar apocalíptico, del fracaso de la modernidad y donde los sueños de la razón en realidad producen demonios. La rosa ingenuidad de la canción de Dorothy puede ser también leída como un epígrafe macabro en la era de las bombas atómicas: “*Somewhere over the rainbow... Skies are blue and the dreams that you dare to dream really do come true*”. El viaje posmoderno de Jack consiste en el viaje a ningún lado. Para Ramos, el viaje de la modernidad conduce irremediamente a la autodestrucción.⁸ El constante movimiento de Jack contribuye al enrarecimiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre la verdad y la mentira. Con motivo de esa novela que Ramos escribió cuando era becario del Centro Mexicano de Escritores y debía abordar la ruta de autobuses “Violeta-Perú,” dice el autor: “la experiencia me demostró que el movimiento anula las certezas y la inmovilidad estimula la imaginación” (Puga, 1990: 86).

7 La cercanía entre Pynchon y esta noveleta de Ramos reside en su dificultad para recontar y en la intrincada composición de las obras como un laberinto borgiano. En Ramos existe una parodia de la modernidad al igual que en Pynchon donde la dificultad de su obra, la incorporación de un lenguaje médico y técnico, la utilización de varias líneas narrativas semejan una máquina ultra-moderna que funciona a la perfección elaborando significados indescifrables e infinitos.

8 La crítica a la modernidad se observa principalmente en esta colección de cuentos finiseculares. Sin embargo, en otras novelas como *Este era un gato* o *Intramuros* el tema central podría resumirse como el fracaso de individuos que deseaban superar su pasado como Roger Copeland o Gabriel Santibáñez.

Referencias

Borges, Jorge Luis

1956 *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé.

Burgos, Fernando

1994 "Retratos de la historia en el cuento posmoderno: Luis Arturo Ramos y Angélica Gorodischer." *La palabra y el hombre* 92: 143-55.

Colas, Santiago

1994 *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham, Duke UP.

Fernández, Salvador C.

1990 "Fichero: Giardinelli, Moreno-Durán, Ramos, Aguilera Garramuño." *Nuevo texto crítico*. 3.5: 185-198.

1999 *Gustavo Sáinz: Postmodernism in the Mexican Novel*. New York, Peter Lang.

Hassan, Ihab

1987 *The Postmodern Turn, Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio: State UP.

Hutcheon, Linda

1988a *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, Routledge.

1988b *The Politics of Postmodernism*. New York, Routledge.

Jameson, Frederic

1991 *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP.

Lyotard, Jean-Francois

1989 *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, U of Minnesota P.

Mchale, Brian

1987 *Postmodernist Fiction*. New York, Routledge.

1996 *Pequeño Larousse ilustrado*. México, Ediciones Larousse.

Puga, María Luisa, et al.

1990 *Ruptura y diversidad*. México, UNAM.

Pynchon, Thomas

1973 *Gravity's Rainbow*. New York, Bantam Books.

Ramos, Luis Arturo

1979 *Angela de Hoyos: A Critical Look*. Albuquerque, Pajarito P.

1979b *Del tiempo y otros lugares*. Xalapa, Amate.

- 1985 *La noche que desapareció la luna*. México, Centro de Información y Desarrollo de la Comunicación y la Literatura Infantil.
- 1986 *Cuentiario*. México, Amaquemecan.
- 1988 *Este era un gato*. México, Grijalbo.
- 1990 *Melomanías: La ritualización del universo*. México, UNAM.
- 1993 "El siglo de los exilios." *La Palabra y el Hombre*. (Jan-Mar): 57-66.
- 1993 *La casa del ahorcado*. México, Joaquín Mortiz.
- 1996a *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo*. México, Joaquín Mortiz.
- 1996b *Intramuros*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- 1996c *Los viejos asesinos*. México, Eón.
- 1998 *Crónicas desde el país vecino*. México, UNAM.
- 2000 *La mujer que quiso ser dios*. México, Ediciones Castillo.

Richards, Timothy

- 1988 "Cosmopolitanism in the Provinces: Time, Space and Character in *Intramuros*." *Hispania* 71 (September): 531-535.

Volpi, Jorge

- 1999 *En busca de Klingsor*. Barcelona, Seix Barral.

Williams, Raymond L.

- 1988 "La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos: desde Del tiempo y otros lugares hasta Este era un gato." *Huellas* 23: 59-71.
- 1995 *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York, St Martin's P.
- 2002 "Fuentes the Modern; Fuentes the Postmodern." *Hispania* 85.2: 209-218.

Williams, Raymond L. y Blanca Rodríguez

- 2002b *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa, Universidad Veracruzana.

Yúdice, George, et al. (eds.)

- 1989 "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1429: 105-128.
- 1992 *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis, U of Minnesota P.

Zavala, Lauro

- 1999 *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAM.

