

LA METÁFORA INTERSTICIAL:
LA FRONTERA DE CRISTAL, DE CARLOS FUENTES

Verónica Diana Fernández Peebles
Universidad de La Coruña

Esta transición de la no-identidad a la no-frontera sufre una serie de complejas metamorfosis que se van despojando de las entrañas textuales a partir de dos movimientos narrativos simultáneos, imprescindibles en la ontología interna del relato. Un primer movimiento supone el establecimiento del concepto “frontera” como mecanismo metafórico. Un segundo movimiento comprende la subversión de esa metáfora a fin de aniquilar la base dicotómica sobre la que se sustentaba inicialmente. De la tensión causada por esta oscilación surge la búsqueda de la identidad que desemboca en la única conclusión posible: no hay identidad en la frontera, ni frontera en la identidad.

La estructura ontológica del mundo proyectado es dual y dialogística: a nivel extradiégetico se elabora una dramatización de la frontera que ha gobernado la relación entre México y Estados Unidos a lo largo de la historia. La diégesis interioriza esta frontera y la convierte en analogía del aislamiento, soledad, frustración, desplazamiento y exclusión a los que son sometidos los personajes y, por extensión, el ser humano. La separación geográfica e histórica entre ambos países sirve como pretexto temático para cristalizar en la reflexión existencialista.

La dramatización de la frontera externa se lleva a cabo tomando como punto de partida narrativo la retórica de la oposición. La separación entre la identidad cultural mexicana y la estadounidense provoca en los personajes un profundo sentimiento de “otredad” que domina todas y cada una de las aproximaciones entre ambos lados de la frontera. El aspecto físico de los protagonistas del gran drama forjado por Fuentes revela esta conciencia de la otredad, de la pertenencia a una identidad ajena y considerada extranjera en términos que acrecientan la metáfora del intersticio. La otredad origina al unísono rechazo y atracción. Una de las mujeres que se le aparecen a Dionisio Rangel confiesa su asombro al “conocer a un hombre tan romántico, tan sofisticado, tan tan tan extranjero, sólo los extranjeros la excitaban, le parecía increíble que un extranjero se fijara en ella, ella que sólo vivía de sueños (...)” (Fuentes 93). Esta seducción irracional entre mundos distantes se explica por una cualidad humana universal, la curiosidad, que induce a Archibald a escoger pareja por zonas étnicas. La curiosidad por el otro, por lo desconocido, puebla el vacío que los separa y nutre la fascinación mutua que sienten

el mexicano y la americana¹. Una hendidura o espacio insalvable que media entre México y Estados Unidos y que se ve reflejada físicamente en el rostro de Michelina Laborde, descrito por el galán francés como una “mascarita mexicana” (Fuentes 11), una simetría perfecta quebrantada por la barbilla dividida que hace enloquecer a su padrino, Leonardo Barroso, como anuncio de sus “otras duplicidades” (Fuentes 36).

En efecto, el narrador nos describe una galería de personajes marcados por la duplicidad inexorable, por la incómoda máscara de la identidad que en el cuento de Juan Zamora se materializa en la mascarilla que emplean los estudiantes de medicina. La identidad mexicana se convierte en un obstáculo para descubrir el verdadero rostro de ese lado de la frontera. Simultáneamente, la identidad estadounidense es enmascarada con prejuicios y estereotipos del otro lado de la frontera. La máscara impide el conocimiento intercultural y tan sólo el poder de la mirada tiene capacidad para penetrar en ese territorio inexpugnable de la intolerancia. Rostros mestizos que reivindican su pertenencia a mundos diferentes, como los ojos negros de Juan Zamora y grises de Jim Rowlands, que aúnan en una única mirada el cambio de perspectiva, la capacidad de observación hacia culturas ajenas a la nuestra en un ejercicio de introspección. Una mirada enriquecedora al interior del ser humano que confiere unidad a dos mundos separados por los prejuicios y la incompreensión. Una mirada, no obstante, que ha de ser precavida ante la certeza de que las apariencias engañan.

La apariencia física de los personajes se complementa con una indumentaria que los sitúa nuevamente en la oposición binaria de desprecio y aprecio hacia la identidad cultural. Por una parte tenemos personajes receptivos hacia la vestimenta tradicional mexicana, ansiosos por mostrar abiertamente la naturaleza étnica de la moda de antaño, como Michelina reivindicando el uso de la crinolina y el velo, o el atuendo de la Candelaria en contraste con el de sus amigas. Por otro lado, encontramos personajes que en un intento desesperado por dissociarse de su identidad, la camuflan bajo unos zapatos de tacón o la adaptan, como Lisandro Chávez, a las inclemencias climáticas de Nueva York. La paradoja sobreviene cuando el personaje de Lisandro es individualizado del resto del cuerpo homogéneo de trabajadores mexicanos contratados por Leonardo, quien hasta el momento de su aparición “no se había fijado porque el estereotipo del espalda mojada, campesino con sombrero laqueado y bigote ralo se lo devoraba todo” (Fuentes 207). Homogeneidad que atenta contra la identidad individual en los sectores más desfavorecidos de cualquier sociedad, pero que en ocasiones contribuye a la inserción de personajes discriminados como Juan Zamora al comprender que “el astroso disfraz de los estudiantes”, al igual que el uniforme impoluto de los médicos en ciernes, “era una manera de igualar el origen social, para que nadie preguntara sobre el origen familiar y el estatus económico” (Fuentes 50). Al menos de forma momentánea las diferencias se camuflan bajo las máscaras y los disfraces.

Asimilando la inevitabilidad de la presencia de estereotipos en el corpus cultural de cualquier país, el narrador emplea la comicidad para captar el afecto del lector hacia sus personajes. Prueba de ello es el desfile de trajes de novia que tiene lugar en el cuento titulado “Malintzin de las maquilas”, o la presencia del maniquí mexicano de carne y hueso en “El despojo”. En el mismo momento en que los personajes estereotipados se ganan nuestra simpatía, el humor actúa en detrimento de las figuras que les otorgan esos clichés y las convierte en auténticos esperpentos. El mayor exponente de esta ridiculización será Miss Amy Dunbar, cuyos prejuicios serán derrocados por el buen juicio de Josefina.

A la frontera externa del aspecto físico se suma una frontera invisible pero cuya capacidad de aislamiento es infinitamente mayor: la barrera del lenguaje. El español como óbice que excluye al sirviente indígena de la reunión social preparada por doña Lucila, e instrumento de reconquista y venganza al bautizar los dibujos animados; el inglés como imposición a Juan Zamora, raíz de la injusticia jurídica en el pleito de los Pérez, y motivo de burla en las intervenciones públicas de Dionisio Rangel, sin obviar su jocosa referencia metaliteraria al considerar al propio Carlos Fuentes un sujeto sospechoso debido a su habilidad anglohablante. En el seno de estas voces se alza la frontera lingüística que pone en peligro la identidad de ambos países y estalla en una crisis existencial, descrita por Emiliano Barroso del siguiente modo:

Una voz llega de un lado de la raya y me dice "Estás pasando". La otra llega del otro lado y me dice "Ya te moriste". La primera voz, la del lado que no es el mío, que está detrás de mí, habla en inglés. "He passed away", dice. La otra, enfrente de mí, del lado mío, habla en español: "Ya se murió". Se petateó. Estiró la pata. Levantó los tenis. Se fue a empujar margaritas. "Ya se murió" (Fuentes 115).

A partir de esta frontera lingüística, similar al "NO PISE EL PASTO/KEEP OFF THE GRASS" inserta en el quinto cuento, se infiere una advertencia doble: el poder del lenguaje puede atentar contra la libertad individual y la colectiva. Una libertad a la que accederemos a través del lenguaje universal de la literatura, melodía eterna que deshace las fronteras para que Marina baile con sus pies desnudos sobre un césped sin dueño. Un campo, el literario, donde se permite la superación del aislamiento al plasmar todas las particularidades idiomáticas –la sinonimia mexicana entre "pena" y "vergüenza", por ejemplo-, tratando de luchar contra los tabúes que impiden a Charlotte llamar "mexicano" a Zamora y que le privan de su propia nacionalidad.

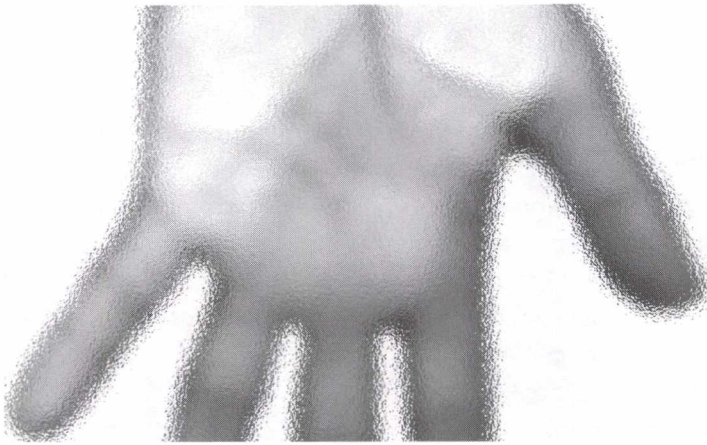
Una vez que hemos traspasado el umbral de las apariencias, profundizamos en una serie de oposiciones que operan en el ámbito socioeconómico. La problemática de la inmigración subraya las diferencias entre un país en el que impera la riqueza y un país subyugado por la pobreza y el desempleo. Estados Unidos constituye un edén para aquellos que buscan su propia supervivencia en un espacio que los acabará absorbiendo. Es la "ciudad encantada" repleta de oro y palacios de cristal, universidades de prestigio, la abundancia, el lujo y la promesa de una vida mejor. Una promesa incumplida en la que la ciudad fantasmagórica crea la ilusión óptica del porvenir a unos personajes extranjeros y extraviados que serán finalmente canibalizados, tal y como le sucede a Dionisio Rangel. El extravío se produce en los dos sentidos de la expresión: los personajes no fijan la vista en un punto determinado para reconocer la naturaleza ficticia de esa imagen idílica que han forjado del paraíso terrenal, y al mismo tiempo no encuentran su sitio en ese paradero inhóspito que les ignora. La ciudad encantada no es más que un espejismo, situándonos nuevamente en el mundo de las apariencias. Un mundo en el que no sólo el edén americano es un mero reflejo especular, sino también el infierno mexicano. Una intuición de irrealidad aterra a Lisandro Chávez: "No quiso mirar hacia abajo porque temía descubrir algo horrible que quizás sólo desde el cielo podía verse; ya no había país, ya no había México, el país era una ficción o, más bien, un sueño mantenido por un puñado de locos que alguna vez creyeron en la existencia de México..." (Fuentes 204). Por este motivo, la frontera se asocia con la metáfora del desierto² y su contemplación a vista de pájaro. El espejismo captura a Michelina en este viaje en avión a Campazas, en el límite del desierto. Pero el "límite", entendido como confín

geográfico, trasciende la separación entre países y sirve como analogía de las limitaciones del ser humano. Si bien el horizonte de Leonardo termina donde empieza el territorio estadounidense, la limitación inherente al ser humano es la muerte, razón por la que “nunca alcanzaremos el horizonte” (Fuentes 27).

Bajo este prisma, el concepto de la frontera tan sólo puede aprehenderse como una “raya invisible”, invisible y difuminada al igual que esos “indios borrados” de los que nos habla el narrador en el cuento que inaugura la novela, “seres miméticos de ese gran lienzo de imitaciones y metamorfosis que es el desierto” (Fuentes 31). En el plano literal, el desierto es ese lugar inhabitado en el que los personajes –sin importar el lado del que provengan- pueden despojarse de toda falsa identidad y desnudar su alma. En el plano metafórico, es un intersticio o lugar común, una página en blanco en la que se encarnarán esas gentes imaginarias que pueblan el mundo literario. El vacío que evoca el espacio desértico no es un lugar yermo en el sentido de incultivado, puesto que en él fructifica la posibilidad de la creación infinita. Una posibilidad de la que se empapan los personajes, como Josefina al reparar en la existencia de “una relación muy misteriosa pero creíble entre la vida de las imágenes y la vida de las flores” (Fuentes 180).

La frontera económica incide en la personificación de México como un ser agonizante en peligro de extinción, cuya única posibilidad de salvación reside en su capacidad de renovación y en la memoria. La diégesis aporta una abundante simbología en relación con la preservación de la memoria y la identidad cultural, ejemplificada en las colecciones de la abuela de Michelina. Zarina Ycaza de Laborde recibe el significativo apelativo de “Zarina de la Nostalgia” (Fuentes 15), en clara oposición a los llamados “Estados Unidos de Amnesia” (Fuentes 73). Esta nomenclatura representa la tensión entre el recuerdo y el olvido, enzarzando en el plano figurativo la cuestión del nombre con la crisis de la identidad³.

La temática de la memoria alcanza su punto culminante en el cuento titulado “La raya del olvido”. Su protagonista inicia la búsqueda de la identidad en el instante en el que olvida su nombre, aquello que lo distingue de los otros y lo da a conocer, y confía en la memoria para recuperarla. En su intento por orientarse, percibe una línea en el suelo cuyo significado desconoce pero a la cual atribuye la cualidad de artificial. Esta artificialidad simboliza el carácter arbitrario con el que los hombres alzan los muros que los separan entre sí y los alejan de la indivisible naturaleza: “La raya me dice que la tierra está dividida. La raya es otra cosa distinta de la tierra. La tierra dejó de serlo. Se volvió mundo” (Fuentes 112). La búsqueda continúa y le lleva a recordar el nombre de la amada, devolviendo la vida al mundo y el desasosiego a su soledad. Soledad que propicia el monólogo interior: “Mi diálogo con Yo es interno, íntegro, sin separaciones. No cabe ni el más delgado bisturí entre las dos voces de ese yo que soy yo hablando con yo” (Fuentes 121). La voz interior del protagonista, unida a las voces de los familiares que él recuerda, contrasta con el silencio que reina a su alrededor, la incapacidad de comunicarse con sus semejantes y con ese dios redentor del lenguaje. El nombre de su hermano y sus propios hijos se desliza en la mente de este personaje huérfano que confraterniza con todos esos desconocidos que se juegan la vida cruzando la frontera, sus “hermanos anónimos” sin patria. La búsqueda deja de ser individual y exige un lector cómplice que los nombre para que no sean abandonados en la raya del olvido, un lector participativo que recoja el legado del derecho a la libertad y al cambio, y cuya memoria resquebraje todas las fronteras de cristal. Al final del cuento, la lluvia borra esa raya ficticia y un nombre acude a su memoria: Emiliano Barroso.



Pero la imposibilidad de nombrar que sufre Emiliano, un ser que se adivina a sí mismo artificial e imaginario, posee una consecuencia metaliteraria fundamental que sitúa el relato en la génesis del discurso heterotópico. El texto de Fuentes, intrínsecamente próximo a la prosa cultivada por Borges, es ese espacio impensable en el que se yuxtaponen las cosas que no se pueden nombrar y las palabras que transcriben esta imposibilidad. Un espacio en el que el lector siente el vértigo de lo heteróclito. “Las heterotopías inquietan,” nos advierte Foucault, “sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la ‘sintaxis’”. El autor especifica que por “sintaxis” debemos entender “no sólo la que construye las frases” sino también “aquella menos evidente que hace ‘mantenerse juntas’ (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas” (3). La frontera que vamos a cruzar es la que se extiende en el desierto de lo sintáctico.

La frontera del tiempo nos traza personajes que viven en el presente o, por el contrario, anclados en el pasado. La unión entre ambas posturas es la presencia de un futuro incierto. Los pertenecientes al primer grupo sufren la irrupción del pasado como un terreno abrupto que pone en peligro su equilibrio interior, como sucede en la relación de Juan y Jim. En el segundo grupo, en el que se encuentran Benito Ayala, Dionisio y Candelaria, la conciencia histórica constituye el germen de la identidad verdadera. El tratamiento de la memoria a través de este método dicotómico contribuye a explorar la interioridad emocional de unos personajes divididos por la esencia agri dulce de la retentiva. El balance final se inclina hacia la necesidad de aunar el recuerdo y el afecto, amor y memoria, concluyendo que todos proceden de “otra parte”, que ninguno de ellos es “fronterizo”. Paradójicamente, es la frontera lo que transforma en necesaria a la memoria y los obliga a interpelar al calendario. Del mismo modo, el narrador principal toma partido en esta disyuntiva y opta por recuperar la memoria histórica en el discurso en cursiva del último cuento, inclinándose a la comprensión, por parte del lector, de ese pasado que condiciona el presente y el futuro de Estados Unidos y México.

Una primera lectura nos desvela la importancia de esta frontera cronológica que explora el antagonismo de ambos países. Pero la obra de Fuentes, al igual que la ciudad de México, es un territorio donde se construye la oposición para asistir posteriormente a su derrumbe. La fábrica o “maquiladora” es un símil del mecanismo literario empleado por su autor para mostrar esa relación de interdependencia de los dos lados de la frontera, dando lugar a un proceso de distanciamiento y acercamiento de los personajes y de los dos países.

La alienación es la causa principal del distanciamiento. En el caso de las diferencias existentes entre Estados Unidos y México, cuya traslación diegética cobra forma en la

historia paralela de las familias Barroso y Laborde e Ycaza, la riqueza y la pobreza se dan la mano en el matrimonio de conveniencia entre Marianito -el heredero provinciano- y Michelina -la capitalina-. Unidos por el desamor, el hijo y la ahijada del poderoso Leonardo no consiguen encontrar un espacio común entre la luz y la sombra. El poder liberador de la imaginación será el único recurso del que dispondrán para obtener la penumbra y descubrir el ansia mutua de aislamiento y soledad. Un ansia que se expande al resto de los personajes -directa o indirectamente relacionados con estas familias- y que contrasta con los múltiples intentos por cruzar la frontera del desamor: la homosexualidad es motivo de intransigencia para los Wingate, Dionisio prostituye su arte culinario en pleno declive de su papel de galán, Marina descubre la infidelidad de su amante, Miss Amy desperdicia toda su vida por un malentendido y su propia incapacidad de amar, Lisandro es el hombre ideal de una mujer inaccesible, y Leandro convierte en trágica verdad el llanto. Bajo este mosaico de relaciones entre personajes mexicanos, estadounidenses y europeos se aglutinan los fragmentos de la búsqueda de la identidad, al tiempo que la escisión entre los hermanos Barroso simboliza las diferencias internas en México.

El carácter fragmentario y discontinuo del distanciamiento, así como la creación artística de la heterotopía latinoamericana, se explica a partir de dos mecanismos complementarios descritos por Brian McHale: "The first mechanism involves the conceptualization of Latin America as "opposite" to the European world (including Anglo-America), Europe's other, its alien double" (51). Esta dicotomía en la que se oponen Latinoamérica y Europa -plasmada en los murales de Diego Rivera que adornan las paredes del Palacio de Cortés- se ha asimilado en el ámbito cultural, por lo que su aceptación provoca la otredad que traspasa la estructura ontológica del texto, dividiendo el universo ficticio en dos mundos opuestos, en los dos lados de la frontera. Una vez que esta división se materializa, la reacción en cadena propicia la pluralidad y la aparición, dentro de la estructura narrativa, de mundos fantásticos como el del genio de la botella. El segundo mecanismo, según McHale, no concibe Latinoamérica por su disociación externa de Estados Unidos y Europa, sino en términos de sus propias diferencias internas: "Objectively, Latin America is a mosaic of dissimilar and, on the face of it, incompatible cultures, languages, world-views, landscapes, ecological zones. Its condition is, we might even say, "intrinsically" postmodernist. Even a "straight" realistic representation of the continent would have to take this multiplicity into account (...)" (52). Entre estos movimientos de dirección recíproca Fuentes ha situado la soledad y el desamor.

La concatenación de amores imposibles y pasiones insatisfechas, al igual que la cadena de montaje empleada por las "maquiladoras", edifica el compromiso antropocentrista de la novela. Un compromiso que reclama la complicidad del lector en el proceso de construcción de la temática existencial con un desarrollo mítico, envolviéndole en la creación artística unida a la configuración del ser humano. El "cuento de espaldas" de Juan Zamora ilustra la interiorización de los problemas que experimenta el hombre al interactuar con otros hombres, del mismo modo en que el lector trata de relacionarse con los personajes y viceversa. En este cuento, el narrador nos ofrece la ocasión explícita para reemplazar el distanciamiento por la acercamiento, al descubrir que el poder de la mirada diluye la frontera entre los hombres.

La metáfora mecanicista de la fábrica da paso a la humanización de la misma, proyectando el relativismo del concepto "distancia" en el acto de la representación. La proximidad de una frontera que se encuentra a media hora y que puede cruzarse a pie,

en coche o en avión, ya sea para bailar, trabajar, estudiar, amar u odiar, la convierte en una barrera porosa, de cristal. Es la permeabilidad que acerca a personajes distantes entre sí pero que se encuentran en el ocaso de sus vidas o al filo de las otras vidas que nunca pudieron vivir, sacando a la luz todas esas cosas que tienen en común y que les permiten cruzar el abismo de la soledad. Un jardín perdido y olvidado que florece con el aroma de las imágenes que indagan en el sufrimiento humano. Se trata del inmenso jardín de la comunidad en el aislamiento, que clausura cada cuento y en el que los solitarios se abrazan en una conjunción eterna; el lecho en el que yacen Michelina y su padrino, el salto al vacío de Juan y Jim, el olor a cilantro que le da la bienvenida a Dionisio en su regreso, el nombre pronunciado de Emiliano, los alambres de los televisores trenzados por Marina, el abrazo de Miss Amy y Josefina, el beso de Lisandro y Audrey, la apuesta de Leandro y Encarna y, finalmente, el abrazo más improbable entre todos ellos: el que une a Mario y Eloíno, el patrullero y el indocumentado. El mayor reto de la obra de Fuentes consiste en tender un puente verbal que facilite esta conjunción, ceñir con los brazos el análisis de la frontera como metáfora estructural de la identidad en crisis para posteriormente hallar su subversión a través de la narración poliédrica, la mirada a través del cristal.

La dramatización de la frontera a partir de la oposición responde a un sistema en el que los elementos que entran en juego son definidos en virtud de sus semejanzas y diferencias, estableciendo un orden en el que tales elementos "forman, en este espacio uniforme en el que por lo común las cosas se distribuyen y se nombran, una multiplicidad de pequeños dominios grumosos y fragmentarios en la que innumerables semejanzas aglutinan las cosas en islotes discontinuos" (Foucault 4). Atrapados en el laberinto de este orden aparente e ilusorio, en el que México es tan sólo un islote a la espera de ser clasificado y etiquetado, se encuentran los personajes y el lector. "Sin embargo, apenas esbozados, todos estos agrupamientos se deshacen, porque la ribera de identidad que los sostiene, por estrecha que sea, es aún demasiado extensa para no ser inestable" (Foucault 4), se transparenta entonces la aparición del caos, del desorden que produce la presencia de un vidrio incoloro y diáfano. La construcción de la novela se vuelve caótica, desvelando "la mentira que desubica al paraíso y lo exalta hasta las nubes: el paraíso, de existir, está en la entraña misma de la tierra, nos aguarda con su abrazo húmedo, donde se confunden carne y arcilla, donde el gran útero materno se confunde con el barro de la creación y la vida nace y renace de su gran profundidad genésica" (Fuentes 67). El "cristal" del título es ese cuerpo a través del cual el lector puede ver los objetos representados distintamente. México ya no es México, sino un espacio mítico en el que Fuentes elabora una metáfora de su país, concebido como el mundo. Se superpone a la visión fragmentaria una mirada totalizadora hacia el infinito, "y al infinito el enfermo junta y separa sin cesar, amontona las diversas semejanzas, arruina las más evidentes, dispersa las identidades, superpone criterios diferentes, se agita, empieza de nuevo, se inquieta y llega, por último, al borde la angustia" (Foucault 4), al borde del despeñadero o "barranca".

La mirada, nuestra mirada, se precipita de la no-identidad a la no-frontera en la profundidad abismal del fenómeno literario. Seducidos por la lectura como medio de evasión nos entregamos a la soberanía del sueño, y en ese sueño contemplamos el rostro de Juan Zamora y somos observados por él. Nuestras miradas se cruzan y rompemos el cristal que nos separaba, la membrana vidriosa, compartiendo el mismo espacio.

En conclusión, la frontera de cristal es el espacio en el que hemos sido asimilados como coleccionadores de historias. Parfraseando a su autor, éste es el verdadero enigma intersticial que nos regala Carlos Fuentes: saber por qué vivimos esa ficción, por qué la aceptamos tan naturalmente, por qué dos desconocidos pueden vivir juntos un momento así...

- ¹ Él admite que no le gusta la cocina americana, pero que admira su cultura, los deportes, el cine y la literatura. Ella le confiesa que quiere y no quiere a su país. Esta relación de amor y odio une a ambos mundos en uno solo.
- ² El desierto, como símbolo del vacío existencial, permite a Lucila un juego de palabras en cuya comicidad se vislumbra la esperanza o, al menos, la buena disposición a la hora de enfrentarse a los sinsabores de la vida: "¿desert? ¿dessert? ¿postre? ¿desierto?" (Fuentes 23).
- ³ Otro ejemplo ilustrativo del enfrentamiento entre la identidad individual y la identidad colectiva, a través de la nomenclatura, es el momento en que Audrey y Lisandro intercambian sus identidades en la superficie del cristal como si se tratase de un espejo: "YERDUA" y "NACIXEM" (Fuentes 224)

Bibliografía

- Foucault, Michel. **Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo veintiuno, 1968.
- Fuentes, Carlos. **La frontera de cristal: Una novela en nueve cuentos**. Madrid: Santillana, 1996.
- McHale, Brian. **Postmodernist Fiction**. New York: Methuen, 1987.

