

**NUEVA VISITA A *LABERINTO DE SÍ MISMO*: MI ENCUENTRO  
FENOMENOLÓGICO CON LABRADOR RUIZ Y LA GESTACIÓN DE LA  
VANGUARDIA CUBANA.**

Héctor Manuel Gutiérrez

De vuelta a mis archivos, se me ocurre re-visitarse la obra de este parcialmente desdeñado escritor cubano. El adjetivo pasa de ser un eufemismo para un individuo prácticamente desahuciado por la maquinaria ideológica en la isla y poco conocido de este lado de la arista divisoria. Utilizando muy periféricamente los enunciados de la hermenéutica fenomenológica, me enfrascaré en una segunda lectura del texto virtual de Enrique Labrador Ruiz, buscando ser esa valquiria. Me mueve mi humilde identificación con su discurso fuera y dentro de sus textos. Finalmente, me anima la convicción de que don Enrique, salvando las distancias, como lo fue Martí en su tiempo, es, en el buen sentido revolucionario de la palabra, precursor, iniciador, hombre de y a la vanguardia. Lo demás sobra. "¡Un wiscacho por Vd. en su tumba, don Enrique!"

Una vista panorámica de la novela latinoamericana en los tiempos en que se concibió *El laberinto de sí mismo*<sup>1</sup> nos pone en contacto con dos vertientes. La primera es la realista y contemplativa, que Donald Shaw llama de observación, cuando expresa: "Pasando por las sucesivas etapas del costumbrismo, del realismo y del naturalismo, había extendido el campo de visión del novelista, hasta dejar abolidas casi todas las convenciones que estorbaban la libre elección de asuntos, fueran éstos los que fueran. Hasta y aun después del año clave de 1926, es la novela de observación la que va a predominar en Hispanoamérica [*Nueva narrativa*, 11]. La segunda es la de conciencia artística, que, de acuerdo con las teorías un poco más recientes de Shaw "desembocará en la narrativa de fantasía creadora y de la angustia existencial que desde Arlt y Borges hasta García Márquez y Donoso crecerá en importancia hasta disputar la supremacía de la novela de observación." (12)

Dentro de la primera corriente, aunque un poco al margen, se desarrolló la novela de tendencia denunciadora, *Huasipungo* (1934) de Icaza, *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro alegría, y otras. Merecen mención aparte, aun perteneciendo a la segunda corriente, *Alsino* (1920) de Pedro Prado, *Margarita de niebla* (1927) de Torres Bodet y *Libro sin tapas* (1924) de Felisberto Hernández,

---

<sup>1</sup> Senda Nueva Ediciones, 1933. De aquí en adelante, *Laberinto*.

entre otros, como Arévalo Martínez, Macedonio Fernández y, por supuesto, Roberto Arlt.

Concentrándonos en el Caribe hispano, y empezando por el acercamiento al lenguaje, podemos decir que Laberinto se entronca con una línea del barroco cubano que se ha hecho evidente hasta nuestros días. Conservando las distancias, nos atrevemos a afirmar que es la línea que puede unir a Labrador Ruiz en 1933 con Lezama Lima en los años sesenta y a Reinaldo Arenas en los ochenta.

Ha habido dentro de este proceso narrativo una insistencia en las formas del lenguaje barroco vinculadas a lo cubano que no necesariamente tipifican a un ensamblaje cultural: no son precisamente el mejor discurso para caracterizar a la propia cultura cubana. Si fuere necesario una clasificación de ese caudal en los tiempos en que aparece la novela y a falta de otro término, sería quizás más apropiado llamarla surrealista que barroca o al menos, si no queremos caer en peligrosidades de clasificación, con tendencias más hacia lo surrealista que a lo barroco. Y esto lo afirmamos considerando el apego barroco al orden, a pesar de su caos engañoso. Un orden que vemos en esa necesidad de asirse a las "poleas" para que esos conceptos que llamamos del barroco den su fruto. Esta

particularidad la observamos en contraste con la "espontaneidad" o "casi arbitrariedad" del surrealismo, en lo que algunos llaman "desmelenamiento" surrealista, que es mucho más intenso y agresivo que en el barroco, donde siempre hay una forma definitivamente más controlada o mejor aún, "auto-controlada" como argüía mi antiguo profesor Reinaldo Sánchez. En otras palabras, al margen de la generalidad, hay toda una línea en la narrativa cubana, sobre todo dentro de la novela, donde esto se manifiesta con claridad definidora. Me atrevo a decir que con Enrique Labrador Ruiz comienza esta línea, y si tuviésemos la necesidad de ubicar sus enunciados, tendríamos que salirnos de los contornos específicos de la narrativa del Caribe hispano y aun de la misma narrativa cubana, hecho que en vez de limitar, expandiría el alcance del patrimonio o matrimonio cultural de Cuba. En realidad tendríamos entonces que asociarlo con la segunda corriente que mencionaba al principio y, aunque en términos muy generales, con aquellos escritores que se desarrollaron en circunstancias geográficas no marcadas con el sazón insular.

Como muestra su *Laberinto*, en la literatura caribeña, incluyendo la del Caribe continental, Labrador Ruiz es, si no el primero, uno de los primeros en desarrollar una teoría del arte de narrar, además de ofrecer un planteamiento explícito en el propio discurso de la obra. Para empezar, este autor tenía, aspecto

que queda manifestado en el texto mismo, una mayor conciencia de lo que era la función narrativa, y la finalidad del lenguaje dentro de esa intención. Esta actitud frente al trabajo corresponde con la de las nuevas tendencias literarias que hasta cierto punto él precedió, por lo menos en el archipiélago hispano. En este contexto, Labrador Ruiz es un fenómeno muy especial. En momentos en que prevalece aquella literatura realista, alternada en ciertos casos con el vanguardismo y el surrealismo que menciono arriba — preocupación heredada del siglo XIX— su enfoque es francamente revolucionario, como vemos en su discurso nítido y certero: "Mirando a autores de la época, vi que trataban los asuntos con estilo, en un plano poético, a tal extremo que me sentí inconforme. Como rechazaba esa literatura, entonces empecé a buscar una forma de evasión; es decir, crear de algún modo con lo que yo soñaba. No sé si lo he logrado. Algunos críticos dicen que sí. Insisto en que me desintereso del asunto. Amarro los cabos con cintas de agua." (*Tal cual, conversaciones con Reinaldo Sánchez*, 13)

Al analizar las tareas de don Enrique, me amparo en las aserciones del crítico Prado Oropeza, cuando al elaborar en términos generales los elementos esenciales del salto metafórico, sugiere que éstas son: "lugar de encuentro y de la coincidencia de dos intencionalidades que vienen a constituir el sujeto de su realización. Y, como se trata de una interacción esencialmente comunicativa — en

la cual uno propone el diálogo y otro lo acepta, completando así el producto —, el texto es un signo, aunque un signo muy particular, como empezamos a vislumbrar." (*El lenguaje narrativo*, 22) Pero ¿qué hace que don Enrique sea diferente al resto? ¿Por qué lo hermanamos específicamente con Lezama Lima o Arenas? Además de la espléndida lucidez metafórica de sus anunciados, en él se manifiesta esa conciencia de lo que en términos contemporáneos, consideramos es un texto literario. Esta intención queda consolidada en el prólogo a su *Cresival* (1938). Al referirse a este tipo de novela, el autor afirmaba en aquel ensayo:

Esqueleto de novela, no cadáver. Cadáver es desintegración, ausencia móvil y serpentina, transito. El esqueleto es también un tránsito, pero con perfil, esto es, un cosa que ya va a ser permanente, ecuánime, que aspira a una corporidad sucinta y ecuménica. En el esqueleto está lo mejor del individuo, puesto que es lo que lo mantiene en pie y lo identifica sobre y debajo

de la tierra. El cadáver es la palabrería, lo pasajero, el paisaje la piel. El esqueleto es la idea, la breve o ancha idea, pero siempre tejida de suturas óseas, de superpuestos pensamientos, de trabazones

a modo de ideales cartílagos que se unen, unos contra otros, sin que ninguna oficiosa adiposidad los entorpezca. (3)

Una mirada profunda a este fragmento fundamental sugiere que no necesitamos ni manuales ni extensos volúmenes de teoría literaria para captar el profundo sentido narratológico que encierra en sus anatómicas aseveraciones. El autor tiene ante sí un verdadero reto, si tenemos en cuenta qué tipo de narración se escribía en las antillas hispánicas de aquella época. Su planteamiento implica, entre varias alternativas, luchar contra una "estructura literaria *previamente estituida, que sigue un plan, una especie de topografía nerviosa.*"<sup>2</sup> De ahí el concepto "novela en forma de gas," una novela que, certeramente definida por Sánchez, "se nos escapa." (13) Se deduce entonces que el intento de reducir la trama a sus elementos más profundos, da como resultado fustigador, que ésta, paradójicamente, es innecesaria. Estamos frente a una abrasiva y lapidaria tesis que definitivamente coloca al autor en una plataforma narra/metodológica *sui generis*.

En mi primer encuentro con la novela, no pude evitar preguntarme si la misma estaría sujeta a los postulados surrealistas tan en boga en aquel momento en que se publicó. Noté por igual que en la novela hay toda una poetización a lo largo de las líneas de la estética vanguardista, dentro de las cuales se suscribe el

---

<sup>2</sup> Prólogo a Cresival. De aquí en adelante Prólogo

texto que está coparticipando en el discurso poético narrativo. Es decir, el de Labrador Ruiz es un discurso que es más vanguardista que otra cosa: es mucho más dado a la experimentación con el lenguaje y con la necesidad del impacto de éste en el lector y, subsecuentemente, en el crítico literario. Experimentación sí, pero no tan preocupado con la proyección subconsciente o irracional de ese lenguaje metafórico ni enfrascado en la intencionalidad de la mal llamada y sobresaturada "escritura automática", recurso sin valor que en ocasiones fuera componente imprescindible entre los escritores que se hacían llamar surrealistas. Esta peculiaridad pone el texto de la novela en una dimensión muchísimo más amplia, como vemos en este fragmento ametrallado de metáforas:

Anélido de luz, escarabajo metafísico, azogue de camaleón  
lunático que sabe los secretos de la cábala y pone en su  
gorguera blasones de su estirpe caldea; araña  
tentacular, negra contrabandista del bosque, hermano menor  
del murciélago en la tiara de Lucifer, ¿saber resistir no es  
el secreto? (*Laberinto* 88)

Si nos adentramos en el texto, me inclino entonces a pensar que, en lo que respecta al lenguaje, al fin y al cabo estaremos ante la confrontación de un cáustico asentamiento de connotaciones. En conflicto estarían el texto superficial, lo que el autor llama "lo de arriba" y la plena belleza y articulación que requiere

una segunda, y aun una tercera mirada del lector más exigente, para detectar su sentido profundo y martirizador. En efecto, existe en su enfoque, además del oscuro humor de su ingenio, un elemento que perturba los recónditos escaños de nuestra tranquilidad intelectual. Este sería el texto que nos referiría, en determinados momentos, a la trama de la novela. Y, como muy bien propone nuestro autor, el problema es que aquí no hay trama. *Laberinto* es una composición hecha a base de recuerdos. Cabe entonces preguntarnos si esta no es una novela escrita desde la muerte misma. Hay insinuaciones que surgen y caen en dimensiones oníricas que parecen dirigirnos a ese oscuro e insondable universo de Tánatos. Es una especie de texto regresivo, relativamente fácil de asumir. Sin embargo, la comodidad del lector se importuna si le cobija la costumbre de moverse o dispersarse en lo lineal, en lo consecutivo, en la holgura de una lectura sin sorpresas, que nos lleve de secuela en secuela, desde un principio amamantado a un esperado y habitual final. No en este caso: encontramos aquí una especie de fragmentación de frases desensartadas, ricas en signos exegéticos que tejen escenas nebulosas. Esta extraña combinación de las unidades narrativas establece los cimientos del texto "real," el meta-texto, la fábula, si es que existe y, finalmente, la estructura o falta de ella; elementos que raptan la atención y llenan eficazmente los espacios que ocuparía una trama tradicional. Es decir, estos fundamentos abundan en la novela y pueden al

principio —algo que me sucedió a mí en la primera visita— afectarnos por su belleza en las imágenes, por el juego de la metáfora totalmente desusada, fenómeno que no responde a los signos convencionales de lo tradicional. De ahí que estos signos presentaran una serie de dificultades a mis ojos neófitos. Son figuras que se prestan a una lectura abierta. Pero, ¿acaso necesito descifrar todos esos símbolos hermenéuticos para apropiarme de este texto? Me parece que no; conclusión a la que arribo en mi segunda lectura. Una tercera vuelta quizás me permitiría lograr ese objetivo. La misión tendría una función estructuralista y mi aventura no tendría el carácter hermenéutico fenomenológico que sí busca tener el presente trabajo.

Una vez que establezco que la novela de Labrador Ruiz tiene como una de sus características, además de su apertura, la carencia de trama, podemos decir que en cierto sentido, *Laberinto* es una especie de largo poema lírico: el tono conversacional con que se nos entrega es parte del proceso de "fabricación" de la obra. El narrador/autor/personaje que nos habla, o habla consigo mismo, va inventando, instalando el texto. Y así el fluir del pensamiento es la novela misma: "la estructura está siendo construida con los avíos que el propio lenguaje está suministrando, con los elementos que el propio lenguaje le va dando" (Sánchez) y, como dirían algunos críticos al enfocar el énfasis panóptico de la novela: "todo hilo narrativo, toda secuencia más o menos lógica de la novela tradicional, lo

sustituye por la elaboración de una visión rápida, vivaz y muy breve, de momentos significativos en la vida de sus personajes". (*La narrativa de Enrique Labrador Ruiz*, 16)

Esta yuxtaposición de "momentos" o visiones fragmentarias de la realidad, esa concatenación de cosas que a primera vista no compaginan, esa desubicación de espacios temporales, constituye la novela. Una novela que, entre otras cosas busca como meta no precisamente entregar un mensaje, una historia, una lección. Más bien nos plantea una asignación, un trabajo. Aquí cabe un comentario inspirado en una obra de Onetti, *El pozo*, (1939) por permitirme establecer una analogía con otra obra contemporánea de la que nos ocupa: "...una narrativa hispanoamericana de la vanguardia, la suma de una preocupación moderna que paulatinamente se había venido delineando en los escritorios modernistas y vanguardistas que he mencionado, pero que además agrega la conciencia del medio: el acto de escribir como acto catártico, afectado también en la forma dubidativa, vacía u omitiva que adquiere su expresión. (*La novela moderna hispanoamericana*, 129)

En esta empresa labradorana la novela busca y necesita, para su propia realización, una especie de complicidad con el lector. Es lo que llaman

comúnmente una "experiencia compartida". Si pudiéramos diseñar un bosquejo de las claves sugeridas por el autor a través del texto, para que nosotros lectores descifremos su —nuestro— laberinto, el bosquejo luciría de esta manera:

Aplicación de un empirismo científico

Subjetividad del hacedor      Subjetividad del lector

Habitación en el mundo de los sueños

Evocación de la vida que se fue, lo ido y que no vuelve

Experiencia en las instancias de la realidad humana

a través de intuiciones poéticas y discernimientos filosóficos

Idea de la liberación del ser

Se ha dicho que *El laberinto de sí mismo*, y espero lo confirmen los fragmentos textuales que he escogido, no es más que una larga disquisición sobre la vida y la muerte. En un constante discernir, saltamos de un tema a otro, de un escenario a otro, de un nivel metafísico a otro, de un plano psicológico a otro. Para esto el autor se vale de una rica fuente de recursos que se convierten en texto. Las epístolas, por ejemplo, son parte del discurso "real" o imaginario:

Lunes, 9

Querido amigo:

Acabo de recibir tu negativa. ¿Cómo es eso?

Por lo demás te reitero que tengo literatura: cuentos, historias, versos...

X

Nota: No sé cómo es posible que me devuelvas el recibo en blanco, sabiendo que, de todos modos, ese recibo será para ustedes.

*(Laberinto 89)*

La inclusión de diálogos a lo Cortázar o a lo Macedonio, no sólo abre las puertas a otras dimensiones del propio discurso, sino que también amplía la manifestación del fluir de la conciencia:

— El amo continúa cazando. A las horas más intespectivas hace los depojos.

— Es horrible. ¿No se cansa?

— Lejos de eso; caza párrafos enteros.

— Vaya un gusto.

— ¿A que no sabe usted una cosa, compañero.

— Decid.

— El amo roba descaradamente en los clásicos.

— No perdona uno. Los clásicos son aquellos libros viejos que nadie toca: él sí... ¡Y qué manera de fusilar a los clásicos! *(Laberinto, 92)*

El discurso de la invocación al lector, que con frecuencia vemos en la novela, es un vehículo eficaz para ponernos en contacto con las ideas vanguardistas que el autor quiere desplegar en su creación literaria. Es también una de las manifestaciones de la intención filosófica que encierra la novela, a la vez que se nos presenta como ejemplo ecuánime de una nueva forma de escribir:

— Yo estaba trabajando, yo estaba trabajando para mis sueños.

Yo estaba trabajando como un herrero con su fuerte tajadera  
y un artesano con su redonda gubia.

Saber rebelarse — me decía — he ahí el secreto.

Saber rebelarse contra la voluntad del destino,  
contra la unciatura de las leyes, contra las obligaciones  
y los cánones establecidos; saber rebelarse contra uno mismo  
porque en uno mismo está la sumisión y la docilidad:  
saber rebelarse en su punto y de una vez... Si esta muchedumbre  
se rebelase la vieja moriría, de seguro; el niño moriría, de seguro;  
pero un gesto de belleza fuera posible y un chorro de limpia luz  
haría armoniosas para siempre estas caras contrahechas,  
Saber rebelarse: he aquí el secreto (*Laberinto*, 92)

Y en este discurso alusivo están las bases del tono inquisitivo que nos transporta en un viaje metafísico y da las pautas a la posibilidad de descifrar el "laberinto" générico y universal que quizás todos confrontamos:

...Así, lo espontáneo y lo auténtico, que son rebeliones primas del del temperamento por contraste a lo enrevesado y lo artificioso; así, el modo personal opuesto a la manera común eso que por ser de todos es amaneramiento y hábito. Camino áspero, senda inextricable, laberinto, laberinto de sí mismo, ¿qué cosas sois sino una rebelión contra todo lo que está trazado a escuadra premeditado, preconcebido, preconizado? (*Laberinto*, 93)

Esa rebelión en lo filosófico también se manifiesta en lo poético: de ahí la insistencia en un lenguaje que si bien es hermético por su complejidad, nos sirve sin embargo de amplificador de las ideas del autor y del tratamiento lingüístico que Labrador Ruiz da a su discurso, en su anhelo desmitificador ante lo que hasta ese momento había sido el lenguaje narrativo en el tratamiento de realidades:

Allá afuera anda un mar obtuso, el mar que iodifica y ceba el pulmón de primera caverna, metiendo ruido...

Y yo pienso en él buscando símiles tajantes con qué  
embellecer de algún modo sus vagidos parturientos y la  
cara de puérpera que pone porque ya no hay quién le  
invente imágenes ni le fabrique armonías. Este monstruo  
se alimenta de confituras.

En esta exposición de ideas que nos llegan fragmentadas en una especie de coloquio ulterior, se explota una miríada de posibilidades de potenciación en un personaje que por momentos se nos escapa y por otros parece insertarse en la conciencia del lector. Esta particularidad le da a la novela de don Enrique un acento marcadamente moderno, contemporáneo. Cabe aquí recordar la naturaleza trazadora del presente enfoque. En pleno siglo XXI, estoy consciente de que debemos abordar la obra de Enrique Labrador en una visión obligadamente retrospectiva. Como descifradores en el correr del tiempo, podemos ser testigos de la manifestación de un arriesgado creador que se adelanta a su tiempo y demuestra que conoce las implicaciones de poseer autoría de novela. Sólo nos queda el texto como testigo; en él absorbemos que el que escribe es un individuo a la vez autor, personaje y narrador, ente que asume estos y otros papeles, investido en un acto solemne de producción literaria donde el común denominador es la auto-crítica. Todo al mismo tiempo. Con esto

en el tapete, me apropio de enunciados que definen a algunos coetáneos del autor: "La modernidad de la vanguardia hispanoamericana puede leerse en las metáforas de una metamorfosis que inicia *Proserpina rescatada* (1931) de Jaime Torres Bodet, en la niebla poética y transgresiones de una narrativa secuencial de la novela estridentista, en el desprecio argumental de la narrativa de Pablo Palacio y en el entorno de su atmósfera existencialista; en la construcción de una novela de prólogos o la deconstrucción de lo novelesco en Museo de la eterna de Macedonio Fernández". (*La novela*, 127)

Camino a mi conclusión me aventuro a establecer que un análisis secundario de la propuesta del escritor cubano Enrique Labrador Ruiz, al ofrecernos el concepto de lo gaseiforme, nos revela una intención teórica que no trasciende en sus coetáneos antillanos, particularmente en el ámbito novelesco. Es el primero en desarrollar una teoría de la novela dentro de la novela misma. Es pionero en una serie de escritores con conciencia de lo que es una función narrativa, y poseedores de una obvia y sólida familiaridad con la función del lenguaje en el afán narratológico que sostiene la entrega.

Puedo epilogar entonces que *El laberinto de sí mismo*, en efecto es un "modelo de relaciones en el que la ambigüedad encuentra una justificación",

como diría Umberto Eco. Don Enrique nos comparte una profunda avidez de manifestar sus inquietudes internas, sus preocupaciones psico-filosóficas, y las ofrece elaboradas con un marcado sentido estético; las empaqueta utilizando un medio muy original que ofrece infinitas alternativas de lidiar con su realidad: la novela gaseiforme. Este afán se expande con el resto de la trilogía —o triagonía, como se ha dado en llamar—, *Cresival* (1936) y *Anteo*. (1940) Alberto Baeza Flores describe certeramente la naturaleza intrínseca de estas tres creaciones cuando afirma: "Es decir son novelas de angustia y congoja de un cotidiano morir — que es, al mismo tiempo, un cotidiano vivir en la recreación de la vida que reflejan estas páginas —. Son páginas de penas y aflicciones, de ansias y deseos vehementes, pero sobre todo ocurre en una atmósfera donde el gas va inundando esa habitación del vivir, esa ciudad de la vida, ese país de la recreación literaria. Los seres de la triagonía de Labrador Ruiz agonizan en su clima de la herencia, de medio y del momento". ("Enrique Labrador en persona", en *Homenaje a Enrique Labrador Ruiz*, 24)

Labrador Ruiz, como los escritores contemporáneos que aparecen con y después de él, vierte en este género sus planteamientos ensayísticos, sus conceptualizaciones poéticas y sus propios recursos creativos. Son su aporte en la posible solución a un cosmos lleno de problemas o por lo menos una suma de

acercamientos a una realidad o realidades que nos preocupan. Son otra posibilidad de salvación, como sugiere el propio don Enrique: "Hay algo que he dicho dos o tres veces y no sé si es un término que he creado en un momento de lucidez, y es lo que se llama la rehabilitación del espíritu humano, ya que éste puede encanallarse, romperse, prostituirse. Hay un momento, sin embargo, en que tramita la redención. El hombre es un ángel caído también, pero si tiene dentro algo de limpieza, de pureza, está salvado." (*Labrador*, 34)

En resumen, Labrador Ruiz vivió de acuerdo con sus propios manifiestos estéticos e ideológicos; mantuvo no una "pose" de literato de moda, sino una postura iconoclasta tanto en Cuba como en exilio. Sus planteamientos, dentro y fuera de la novela, dentro y fuera de la isla, son *sui géneris*. Son definitivamente y sobre todo, responsables de una ruptura de cánones, tanto en la novelística como en la propia experiencia personal. Y, cabe preguntar, si todavía quedan dudas de su contemporaneidad, ¿acaso no es esa la misma preocupación o actitud compartida por Piñera, Sábato, Donoso, Arenas, y otros narradores "comprometidos" o "malditos" de nuestra época? Me parece que sí; espero haberlo mostrado en la presente aproximación, y no creo que necesitaré una tercera visita a *Laberinto de sí mismo* para confirmarlo.

## Fuentes consultadas

Madrid: Editorial Orígenes, 1985.

Labrador Ruiz, Enrique. *Cresival*.

La Habana: Talleres Carasa, 1936.

\_\_\_\_\_. *El laberinto de sí mismo*.

Montclair, New Jersey: Senda Nueva de Ediciones, 1983.

Molinero, Rita. *La narrativa de Enrique Labrador Ruiz*.

Madrid: Colección Nova Schollar, 1977.

Sánchez, Reinaldo, ed. *Labrador Ruiz... tal cual*.

Miami: Ediciones Hispanoamerican Books, 1984.

\_\_\_\_\_. *Homenaje a Enrique Labrador Ruiz: Textos críticos sobre su obra*.

Montevideo: Editorial Ciencias, 1981.

Sha, Donald I. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, Posmodernismo*.

Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.