

MIRADAS AUDIOVISUALES EN LA NARRATIVA URUGUAYA DE LOS 90: RAFAEL COURTOISIE

Jesús Montoya Juárez
Universidad de Granada*

Si una cosa podemos aseverar en esta contemporaneidad inestable que atravesamos es que no hay ya posibilidad de novedad en los temas o problemas, sólo hay miradas. Y la novela que analizamos en este artículo precisamente registra una serie de transformaciones acaecidas en la historia de la mirada rioplatense sobre su pasado reciente —el de la violencia militar— cuyas heridas continúan debajo de la piel, incluso de aquellas pieles que aparentemente ya cicatrizaron. Ya hace unos años Tomás de Mattos [1996] establecía un recorrido por la historia reciente de la literatura uruguaya rastreando las huellas de lo local en un proceso sufrido por la literatura que se desarrolla en paralelo a los flujos transnacionales de la globalización, definiendo estas huellas locales como una *cultura de la impunidad*. En las definiciones que los propios escritores que desarrollan el grueso de su obra en las décadas de los ochenta y principios de los noventa elaboran de sí mismos y su generación se repiten las referencias a una dictadura que les agarró a contrapié:

[...] en los años ochenta aparecen las tribulaciones de la generación sandwich, los que el día del golpe de estado del 73 tenían quince años y que hoy [...] experimentan la extraña sensación de haber llegado demasiado temprano a la dictadura y demasiado tarde a la democracia [...] [Delgado Aparáin, 1996, p. 222]

La sensación de hallarse *bloqueados entre dos períodos históricos* se halla aparejada como señala Jean Franco [2003] a una preocupación por la imposibilidad de la memoria con la llegada de la democracia, que sirve de plataforma política para la instauración del capitalismo neoliberal en el Cono Sur. El río de imágenes que arrastran los medios acaba por hacer incierta la memoria de un terror que las instituciones democráticas terminan absolviendo

* **Dirección para correspondencia:** Dpto. de Literatura española. Facultad Filosofía y Letras A. Campus de Cartuja s/n. jmonty@ugr.es

[Franco, 2003]. La mediación televisiva de los hechos reales acaba solapando las noticias sobre desaparecidos con los anuncios publicitarios disolviendo las referencias al hecho real que se transforma en el útero de lo virtual en imagen para su consumo televisivo. La cultura, la narración histórica y la realidad cotidiana devienen en el triunfo del simulacro [Baudrillard, 1988] en el que, salvo nueva orden, la vida contemporánea se viene desarrollando.

El simulacro pone en juego entonces la pérdida de densidad de lo real, la disolución del sentido o la fragmentación del mismo y del concepto de verdad en *grumos* [Vattimo, 1987] o *esquirlas* [Hopenhayn, 1994], complicando las conexiones entre las distintas capas de un pasado demasiado reciente y doloroso y que parece no poder ser recordado.

La reconstrucción de una narrativa de identidad nacional se dificulta tremendamente, y junto a la preocupación por el problema de la memoria, la herida invisible del trauma que excede lo creíble por el lado del horror, la nueva crisis posmoderna culmina con la destrucción de las narrativas que vertebraban las identidades nacionales rioplatenses, la de un Uruguay, una Argentina, no latinoamericanos, países ajenos al *Tercer Mundo* circundante, con todas las condiciones para la prosperidad [Andatch, 1992].

Los narradores más jóvenes del Sur de América en los años noventa plantean de diferentes modos la experiencia posmoderna de nueva percepción de la realidad y la historia mediada por las imágenes audiovisuales. Autores como el boliviano Edmundo Paz Soldán, el argentino Rodrigo Fresán o el chileno Alberto Fuguet se muestran preocupados por el modo en que interactúan las tecnologías de lo audiovisual posmoderno con la mirada sobre lo real o los hechos históricos. Y este hecho clave de la experiencia de la posmodernidad influye formal y temáticamente en sus novelas. Alguno de ellos ha sido incluido en antologías que reivindican una nueva relación con la realidad latinoamericana preferentemente urbana, profundamente modificada por los flujos de la globalización, el neocolonialismo y las nuevas tecnologías. Este hecho, unido a la frecuente internacionalización de sus biografías¹, ha llevado a algunos críticos a señalar una tendencia centrífuga en la más reciente narrativa latinoamericana [Aínsa, 2003].

En el caso de Rafael Courtoisie (1958) encontramos una preocupación similar. En la década del ochenta fue más conocido como poeta. Su producción narrativa arranca a principios de los noventa con varios libros de cuentos, agrupados en la llamada *Trilogía de los mares*, *Mar interior*, *Mar de la Tranquilidad* y *Mar Rojo*, y más recientemente ha planteado una novela en la que se muestra partidario de transgredir los límites entre narrativa, poesía y ensayo, en la que todos los géneros forman parte de un mismo proyecto narrativo. En *Vida de perro* (1997), rescata pasajes de la historia ficcionalizándolos a través de la mirada de los perros que han convivido con Julio César o Napoleón, en una narración hecha a partir de fragmentos cargados de violencia y lirismo a partes iguales, donde arranca agudas reflexiones

1 No está suficientemente analizado el efecto de esta desterritorialización en la narrativa latinoamericana, en concreto entre los autores citados Rodrigo Fresán vive en España, Fuguet vivió en los Estados Unidos y el inglés fue su lengua de infancia, Paz Soldán vive y trabaja desde hace años en los Estados Unidos. Pese a que este hecho acompañó a los escritores fundamentalmente latinoamericanos desde el siglo XIX, la percepción de los escritores de sí mismos en sus lugares de acogida oscila entre el exilio y la inmigración, y muchos de ellos, además, rechazan pertenecer a una determinada tradición cultural más que a otra, desvinculándose de cualquier idea que los relacione con una "latinoamericanidad", como es el caso de Jorge Volpi.

obtenidas mediante una razón poética, no sistemática, basada en la asociación de ideas y la ironía, para el propio autor, un modo de razonar nítidamente posmoderno. *Tajos* (1998), es la novela corta que da título a un libro que se compone en realidad de varios relatos. La figura central de la novela corresponde a un adolescente, abúlico, violento, pervertido y paranoico, que en su delirio combina algunos proyectos fantásticos, como el asesinato del ratón Mickey, junto con la insistente y no resuelta pregunta por la muerte de su abuela. *Tajos* es la reflexión acerca de la erosión de la realidad posmoderna, del vacío incomprensible de una vida posmoderna llena de preguntas sin respuesta.

Hay en *Caras extrañas* (2001) una mirada descreída hacia el pasado, el cuestionamiento, desde la perspectiva de un niño que ha vivido la realidad a la que la novela alude, de las narrativas de identidad que habían polarizado a los sujetos en esos años. Desde una posmodernidad que para Courtoisie vino después, el narrador critica la inflexibilidad de las ideologías fuertes, cómo las grandes ideas, las de Revolución o Utopía con mayúsculas, construyen un relato de los acontecimientos, lejanos ya en el tiempo, que eclipsa los matices, las grietas, las miserias, los errores, autodesignándose como la verdad sobre lo que ocurrió. Su discurso, aproximándose al fantástico por el borde de la acumulación de elementos que están en el extremo más grotesco de lo real, desautomatiza la realidad histórica valiéndose de una óptica audiovisual que imita los modos narrativos del videoclip. Pero el universo de la novela se extiende más allá de la mera revisión de la historia [Schulman, 2002; Menton, 2002] o de la revisitación irónica del pasado [Eco, 1984; Hutcheon, 1987]. Toca, en fragmentos de un fuerte lirismo, el tiempo presente evidenciando las transformaciones en la sensibilidad que se han venido operando en el Uruguay, con la abrupta destrucción de la cotidianidad en la que los individuos creían estar viviendo, al tiempo que plantea, desde una posmodernidad como conciencia de la multiplicidad de verdades², un deseo de reconciliación para la sociedad uruguaya, situándose, en nuestra opinión, en la línea de una *chance* posmoderna [Vattimo, 1990], que dé cuenta de las voces silenciadas, por ejemplo, la de un niño para quien toda aquella violencia, bajo la bandera de los viejos ideales, se encuentra ahora teñida de absurdo:

Parecería que estos temas deberían ser sagrados, para el niño que vivió parte de esa historia el tema no es sagrado, lo sagrado es la vivencia, la historia de las vidas privadas que tenían que ver con eso. Yo creo que es una novela que trata de contar un hecho histórico desde lo que llamaban los franceses historia de las mentalidades, o lo que se llamó aquí, historia de la sensibilidad. ¿Qué pasa cuando una guerra, una revolución, un hecho armado, por heroico que parezca cambia para siempre determinados parámetros de la vida cotidiana, de la vida personal, de la sensibilidad? Ese es un poco parte de la dimensión que trataba de trabajar en Caras y en ese sentido estoy muy satisfecho. [Montoya Juárez, Rafael Courtoisie, entrevista realizada el 8 de enero de 2004 (en prensa)]

2 La posmodernidad tiene que ver más que con lucidez, con un grado de conciencia, de conocimiento, de esta aldea global, y en ese grado de conocimiento, no se reconoce, no se admite, uno de esos fundamentalismos como preponderante, como la verdad, se advierte una diversidad de verdades contradictorias, y en esa advertencia no hay un jugársela por a o b. En esta condición posmoderna hay mucha información. La batalla tiene que ver con la resolución en un texto de la pequeña verdad personal y de la procura de comunicabilidad de esa verdad [Montoya Juárez, Jesús, Rafael Courtoisie, entrevista realizada en Montevideo, 8 enero de 2004 (en prensa)].

Rafael Courtoisie en *Caras extrañas*, vuelve sobre el tema de la violencia militar, retomando el episodio de la toma de la ciudad de Pando a cargo de los tupamaros en octubre de 1969. Rescribe los hechos históricos a partir de una gramática del videoclip, del montaje plano-contraplano del discurso televisivo, en la que la densidad de los personajes y la verosimilitud de la trama se fuerzan, aproximándose de modo explícito a las estructuras melodramáticas de las telenovelas y en la que la saturación de elementos grotescamente violentos que parodia la narración bélica hollywoodense, estalla, como en el cine de Tarantino, en la más abierta hilaridad, convirtiéndose en un elemento retórico al servicio de un proyecto deconstructivo. La composición de la novela a modo de pastiche, fragmentada en secuencias que plantean continuas prolepsis y analepsis, habilita espacios en los que caben todo tipo de juegos lingüísticos, digresiones en las que se razona por medio de asociaciones de palabras, inserciones de letras de canciones infantiles, de tango. Este modo de construir su ficción conecta la lectura de la novela con el *continuum* televisivo, en el que caben todo tipo de fragmentos e interrupciones del relato. En *Caras extrañas* hallamos la paradoja de que precisamente los hechos aparentemente más irreales por su espectacularidad, que imita la ficción televisiva y deviene en lo grotesco, como ocurre con el episodio central en el que se narra la entrada del cortejo fúnebre donde viajan camuflados militantes tupamaros y que culmina en una batalla campal, son literalmente reales, es decir —quizás esto sea decir ya poco—, se hallan registrados en las hemerotecas. Lo fantástico está de nuevo en la mirada, invento rioplatense tan admirablemente desarrollado por Felisberto Hernández, sólo que ahora esa mirada registra lo real bajo el prisma del discurso televisivo. Lo fantástico en Courtoisie tiene que ver con un modo de mirar la realidad, de describir la historia a través de una óptica audiovisual, una lectura distanciada, paródica, que posibilita deconstruir las versiones asentadas y reflexionar sobre las transformaciones que los acontecimientos históricos provocan en la sensibilidad. Pero lo que es aún más fantástico es que ese modo aparentemente televisivo, irreal, superficial, entre lo melodramático y el *pulp*, se puede volver a definir como un realismo en un mundo en que la experiencia cotidiana de los lectores se halla transida del espectro de las imágenes digitales. Las referencias al mundo de lo cinematográfico, a lo telenovelesco, a lo televisivo se convierten en literales, en muchas ocasiones, como por ejemplo en la presencia de Robert Altman durante el copamiento de Salvo, para rodar la segunda parte de los Pájaros de Hitchcock:

En ese momento estalló la granada de un obús.

—Los yankees hijos de puta han enjaulado a todos los pájaros— bramó la comandante Matilde.

—A liberarlos.

—Sí, a liberarlos ya.

La avanzada guerrillera se aproxima al campamento de filmación. [...]

La artillería de los guerrilleros toma posición. Avanza. / Fuego cruzado de morteros y cohetes antiblindado.

—Bang, bang

—Bum, bum

—¿Qué es esto? *What is this?*- indaga Robert Altman.

—Es la subversión— contesta un asistente.

—Who?

—Los subversivos, señor director. [Courtoisie, 2001, pp. 166-167]

La cita del melodrama telenovelesco es una constante a lo largo de muchos fragmentos de la novela, y se vuelve literal en la secuencia que une a Marcela Salinas, hija de Simón Salinas, operado de riñón el día en que los *Tapurí* (como son llamados los tupamaro en la novela) tomaron la ciudad de *Salvo* (Pando en la realidad), y Jorge, hijo del cirujano y de Maruja Silva, que en secreto había entrado en la revolución y se había convertido en guerrillera. Nótese cómo en el fragmento citado las palabras *utópica* e *idealista* suenan como piedras lejanas, como objetos antiguos:

—*Mi padre se salvó por milagro— le contó a Jorge Marcela— Sufría de una insuficiencia renal. Le hicieron un transplante la misma tarde en que los Tapurí tomaron la ciudad, en medio de la batalla cuerpo a cuerpo y bajo el fuego del bombardeo. Papá siempre me lo contaba. Después nació yo.*

—*Mi madre murió ese mismo día— relató Jorge—, era una idealista. Una utópica. Escribía poemas.*

—*Mi padre jamás escribió una letra. Era empresario. Odiaba la literatura y cualquier cosa que se le pareciera...*

—¿Sí? ¿Cómo se llamaba?

—*Se llamaba Simón Salinas.*

—*No puede ser. Es el mismo que operó mi padre ese día. [...]*

—¿De quién sería el riñón de tu padre?

—*Quién sabe..., hay que preguntarle a tu padre, el cirujano.*

—*Mi padre murió hace tiempo.*

—*Entonces es un misterio.*

—*Sí, es un misterio— dijo Jorge y le desprendió la blusa a Marcela, le soltó el pelo castaño y los pechos.*

—*Es un misterio— suspiró Marcela, buena.*

Otra vez la telenovela. Primer plano: Se besan. El hijo de la guerrillera muerta y la hija de un riñón ajeno [Courtoisie, 2001, pp. 107-108].

El objetivo de la cámara de Courtoisie busca en la baraja de lo posible elementos sórdidos y grotescos, que, acumulados, dan sensación de irrealidad. La sonrisa de sus lectores asoma al ser testigos de la violencia que sufren unos personajes reducidos a meros soportes para un melodrama salpicado por el tango, violencia que sirve al espectáculo irónico que el autor despliega, al estilo de un Quentin Tarantino. En algunos fragmentos de la novela hasta veinticinco muertes, a cual más ridícula, nos son profusamente descritas, entre las páginas 11 y 44, pero la sonrisa, como la de Ihab Hassan paseando por el Grand Palais, se nos congela en el rostro. La narración *pulp* no es del todo una ficción, como puede ocurrir en las ficciones de

Tarantino, pues debajo de la gratuidad de sus excesos, encontramos la huella de una realidad concreta que siempre supera la ficción y resulta con frecuencia más sórdida:

—*Me pasé, mi general* —informó el coronel de infantería Pedro Saldías a su superior inmediato.

—*¿Cómo que se pasó?*

Saldías titubeó, pensó un momento, enseguida respondió, parándose firme, cuadrándose:

—*Sí. Me pasé, señor. Me pasé con el rigor de las preguntas.*

El general estaba sentado en el escritorio. Revisaba unos papeles. Sin levantar la vista preguntó:

—*¿Son muchos?*

—*No, no son muchos...*

—*Menos mal. ¿Cuántos son?*

—*Por ahora tres...*

—*¿Cómo que por ahora tres? ¿Ni siquiera está seguro de cuántos son?*

El coronel Saldías parpadeó

—*Es que hay cinco más que están graves, uno casi no puede respirar. [...] a los que todavía respiran se les inyectó morfina, para que aguanten.*

—*¿Y los otros?*

—*Están un poco maltrechos.* [Courtoisie, 2001, pp. 84-85]

Críticos como Fernando Aínsa afirman que los narradores que inician su andadura entre los últimos años de la dictadura y los inicios del período democrático —Courtoisie había logrado durante los ochenta cierto reconocimiento como poeta y su obra narrativa se demora hasta la publicación *El Mar Rojo* (1991), su primera antología de cuentos— logran superar *las tradicionales antinomias de la ficción nacional* [Aínsa, 1995, p. 401], entre ellas, las oposiciones realismo-fantástico, arraigo-desarraigo, formalismo y preocupaciones socio-políticas, nacionalismo e internacionalismo cosmopolita. Delgado Aparain a propósito de la narrativa uruguaya de los últimos años afirma que su hilo conductor es *la aceptación de que la vieja búsqueda de lo inédito se perplejiza a sí misma ante la implícita confrontación con los museos abandonados [...] con lo que descalificado ha quedado allá lejos y hace tiempo, con la aceptación fatalista de la ausencia de raíces en el pasado [...]* [Delgado Aparain, p. 323]. Es, ciertamente, el contexto cultural de Rafael Courtoisie.

Caras extrañas camina por el filo de navaja de un tema que aún hoy puede considerarse tabú para la sociedad uruguaya. Este vaciamiento de los pensamientos utópicos que validaban la violencia de uno y otro bando para mostrar de modo irónico el absurdo de lo acontecido podría leerse como el desafilado de los conceptos que arman la respuesta utópica como posibilidad de resistencia en el presente, como se le ha criticado a la literatura y arte posmodernos [Jameson, 1991]. Y es que, sin duda, existe la tendencia a la hora de valorar la literatura latinoamericana reciente de asignar valor literario a partir de las categorías de *compromiso político* o *reivindicación social*, y a menudo no se reflexiona acerca de la eficacia o no de tales reivindicaciones o compromisos. Si algo se ha llegado a concluir con el debate

modernidad-posmodernidad es que el arte no puede prescindir de un diálogo con las reglas del Mercado Global y que su capacidad de transformación y resistencia queda limitada a la detección e intensificación de líneas de fuga [Deleuze y Guattari, 2002] y ya no se cifra en términos de oposición frontal desde un territorio ajeno. Apelando al tango de Gardel, Courtoisie reflexiona acerca de la destrucción de los mitos, de las identidades que polarizaban a los sujetos, *sediciosos y milicos*, todos son *caras extrañas* responsables del miedo, de la traumática transformación en las conciencias. Queda en el aire flotando la pregunta de si es posible restañar las heridas, más allá del olvido, queda expresado un deseo de reconciliación en términos de folletín televisivo, al que se superpone el Courtoisie más lírico:

Ana Saldías, hija del coronel torturador Pedro Saldías y Luis Antonio Aldao, hijo de un guerrillero muerto a los veinticuatro años durante la toma de Salvo, se besaron. Se besaron. La telenovela otra vez. ¿Pueden besarse las piedras? ¿Acaso se besa el movimiento del agua? ¿Se besan las paredes de las casas? ¿Puede besarse el hierro de los clavos? Quién sabe. [Courtoisie, 2001, p. 110].

Pero, a la inversa, también se halla presente en la novela el extremo opuesto de la paradoja, esa confusión de las identidades, a través de las generaciones y del tiempo, ¿habrá querido decir que no hay alternativa, ni revolución, ni victoria? De nuevo las palabras han perdido significado:

No se puede explicar la revolución. ¿Cómo decirlo? Es un pez. Cuando se quiere decir, resbala. Es una palabra. ¿Qué significa? Nadie entiende las palabras. ¿Qué son? [...] ¿de qué están hechas las palabras? Nadie lo sabe. [...] En el siglo pasado, en el siglo XX, se hablaba de revolución. Siglos antes, Delacroix pintó un cuadro. Se llamaba La libertad guiando al pueblo. Aparece una mujer altiva con un seno descubierto. Es una mujer. La Revolución francesa necesitó la guillotina. Ahí, además de María Antonieta, perdieron la cabeza los ideólogos del movimiento. En el cuadro de Delacroix la certeza es el seno desnudo de la mujer. La guillotina cortó cabezas. Delacroix pintó una teta. ¿Es un concepto? Los conceptos no tienen sexo. La modelo de Delacroix fue una mujer que vivía en París [Courtoisie, 2001, pp. 150-151].

Toda la novela a través de la narración distanciada irónica, televisiva, apela al entretenimiento, a lo lúdico, en ocasiones a una risa más o menos abierta, para encontrar al término de ella la sensación de que lo real, a pesar del espectáculo, ha estado siempre delante de los ojos, y a veces es necesario desenfocar, aplicar una óptica que ponga en evidencia los aspectos grotescos de lo real, para devolver el efecto de realidad a la cotidianidad y la historia silenciada, para evidenciar la única verdad que queda cuando se hacen añicos las palabras. Lo fantástico en un contexto en el que una parte vital de nuestra cotidianidad la componen espacios virtuales como la televisión o el ciberespacio, es una nueva forma de hacer realismo. La posmodernidad tiene este valor ambiguo, la constatación del fin de las utopías, de indefensión ante las *caras extrañas* que seguirán llegando a pesar del *fin de la Historia, la intemperie* [Achugar, 1994] de saber que no existe la protección de las grandes

ideas, pero también la apertura a la posibilidad de una reconciliación con lo humano, con su miseria y su contradicción, que los *metarrelatos*, incluido el de la Revolución, habían marginado, con la intrahistoria fractal de los sujetos individuales, una oportunidad —quizás— final para el diálogo. Más allá de los juicios de valor literario sobre la obra —algunos partidarios de la ficción histórica criticarían en la novela el que recree las imágenes superficiales del conflicto sin una indagación en las causas históricas— con la espectacularización de los hechos quizás pierda la novela la consistencia del documento histórico³. Pero afirmamos en su defensa que ése no parece ser en ningún momento su objetivo. Quizás esta lectura ambivalente, incómoda, del vacío de sentido de los hechos históricos, más aún, de los relatos contruidos a partir de los hechos por ambos bandos, *milicos* y *subversivos*, sea dolorosa para los apocalípticos del Nuevo Milenio y deje un regusto amargo al final de la risa. Existe, no obstante, en la novela un pesimismo melancólico del fin que nunca cede al sentimentalismo. Pero, más allá de todo ello, resultan interesantes las implicaciones filosóficas que suscita y la reflexión sobre la percepción de lo real y el olvido de los acontecimientos que el lector puede construir en su lectura, la vaga formulación de un reto para la sociedad uruguaya y el deseo de que, ahora sí, se lleve a cabo. Irrisón, lirismo, reflexión, violencia, ternura, configuran las *caras* de un narrador uruguayo que lleva a cabo un experimento muy interesante: la desautomatización de las versiones sacralizadas de los hechos históricos mediante la espectacularización paródica propia del discurso televisivo posmoderno. Esto es lo fantástico de la novela, el modo en que logra el realismo. *Caras extrañas*, además, nos parece que cobra para lectores ajenos a los hechos a que alude un sentido distinto, convirtiéndose en una alegoría de las transformaciones en la sensibilidad del hombre en la posmodernidad: Uruguay en 1969 es una pieza intercambiable con el resto de piezas fragmentadas del mundo, por eso, el final junto a la *Piazza Navona*, donde la fuente de los Cuatro Ríos, alegoría de un mundo globalizado. En los cuatro puntos cardinales, el tango, tan rioplatense como universal, se repite:

Yo sé que ahora vendrán caras extrañas / con su limosna de alivio a mi tormento / todo es mentira, mentira este lamento / hoy está solo mi corazón. [Courtoisie, 2001, p. 142]

Caras extrañas, siguiendo el camino de la exploración lúdica, atravesada por un humor negrísimo, de las cicatrices escritas en la identidad uruguaya en conexión con lo global, es una novela afilada, que corta al que la lee, sin tesis, sin soluciones. Su filo está hecho de lenguaje. Los aportes de *Caras*, como los de sus novelas y relatos anteriores, convierten a Rafael Courtoisie en un nombre imprescindible, no ya para la poesía sino también para la narrativa rioplatense de los noventa.

3 No obstante la mayor parte de los personajes y episodios narrados parten de datos increíblemente reales, el autor pretendió en un principio una crónica periodística del hecho, según él mismo nos ha confesado, aunque después cambió de idea.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo, *La Biblioteca en ruinas, reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce, 1994.
- AINSA, Fernando, “Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya”, en Spiller, R. (ed.), *Lateinamerika Studien n° 36, Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, pp. 389-408.
- AINSA, Fernando, *Del canon a la periferia, Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2002.
- AINSA, Fernando, *Narrativa hispanoamericana del siglo XX: Del espacio vivido al espacio del texto*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- ANDATCH, Fernando, *Signos reales del Uruguay imaginario*, Montevideo, Trilce, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama, 1988
- COURTOISIE, Rafael, *Caras extrañas*, Madrid, Lengua de Trapo, 2001
- COURTOISIE, Rafael, *Mar interior*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990
- COURTOISIE, Rafael, *Vida de perro*, Montevideo, Alfaguara, 1997
- COURTOISIE, Rafael, *Tajos*, Montevideo, Alfaguara, 1998
- De MATTOS, Tomás, “Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad”, en Kohut, K. (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996, pp. 224-232
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002.
- DELGADO APARAÍN, Mario, en Karl Kohut “El largo camino de la vida breve rioplatense”, *Literaturas del Río de la Plata hoy: De las utopías al desencanto*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996, pp. 221-223
- ECO, Umberto, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1984
- FRANCO, Jean, *Decadencia y Caída de la Ciudad Letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, Barcelona, Debate, 2003
- HOPENHAYN, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados, aventuras de la modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, FCE, 1994
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1988
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991
- MENTON, Seymour, *Caminata por la narrativa latinoamericana*, Mexico, FCE, 2002
- SCHULMAN, Ivan, *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, Mexico, Siglo XXI, 2002
- VATTIMO, Gianni, “La posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”, en Vattimo et al., *En torno al posmodernismo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 9-19.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1987.