

## Desde las fronteras genéricas: la poeticidad en la narrativa de Rafael Courtoisie

Sandra Escames

Estudiar la obra de un escritor contemporáneo, y además coterráneo, ofrece con seguridad mayores problemas que ventajas, dada la cercanía espacio-temporal y la consiguiente carencia de perspectiva histórica de parte del investigador que acomete esa práctica de observación. Práctica en la que el objeto es más visible o más nítido cuando se lo mira desde cierto punto distante, para así enfocarlo con una visión más amplia de lo que lo rodea, trascendiendo la inmediatez y los límites estrechos que el objeto por sí mismo tiene. Los riesgos se acrecientan cuando se ofrece la posibilidad de entablar con el creador una conversación que se balancea constantemente entre los extremos de la entrevista al autor y la charla informal con la persona que está detrás de él, o delante, si se prefiere. Y se agudizan aún más cuando se trata de un escritor con una gran lucidez crítica, que - como solía hacer Paco Espínola cuando contaba *comentando* sus cuentos - está tentado de analizar la obra que ya ha dejado escrita, transformándose en un lector especializado - y aunque parezca paradójico- peligroso para el crítico que apuesta a descifrar algunas claves de su obra y que presiente que los juicios que aquél emite son otro *texto*, más camaleónico y abierto, y también más intelectualizado, ajeno a la espontaneidad aparente del *verdadero* texto. Tarea agobiante y seductora para el investigador, que se debate entre la creencia y la duda, entre el sometimiento a la Palabra del Autor y la independencia de su propio juicio, igualmente contaminado por el discurso crítico y la percepción académica.

Esto puede ocurrir cuando se pretende hoy un acercamiento a la obra literaria de Rafael Courtoisie, escritor precoz y rápidamente difundido en Uruguay, ya que publica su primer libro de poemas, *Contrabando de auroras* (1977), a los dieciocho años. Considerado por la crítica como uno de los nombres más descollantes y de más merecido prestigio de nuestro medio, ha recibido importantes premios nacionales e internacionales, así como parte de su obra se ha traducido al inglés, francés, italiano, portugués y rumano.

Los estudios que se han realizado sobre sus textos narrativos giran por lo general alrededor de su temática posmoderna, de la crueldad de su prosa y de algunos de sus personajes, de su discurso irónico y punzante, del vértigo de sus imágenes, de la violencia instalada naturalmente en la vida de las personas y las familias. Casi todos señalan como rasgo distintivo de su obra, la experimentación permanente así como la riqueza y diversidad de su escritura. En este último aspecto, observado por la crítica, en ese escritor provocador que es Courtoisie, no sólo por su temática y su realismo “sucio”,

sino por su atentado constante a las reglas que definen los géneros y por su decidida percepción poética de las cosas y de los seres, es que pretendemos ahondar en el presente trabajo.

Sin intención de contextualizar la obra de Rafael Courtoisie, ni de tratar de explicar en esta instancia los lazos generacionales que pueden ligarlo o apartarlo de otros escritores uruguayos contemporáneos, nos interesa sí profundizar en un aspecto de su extensa obra, y es que como escritor polifacético sabe ejercer tanto los oficios del poeta como los del narrador y el ensayista, sin desdeñar - muchas veces bajo un seudónimo (Xavier Uranga) - los del periodista. Pero lo más importante de esta versatilidad o de esta capacidad múltiple, es esa yuxtaposición de registros, esa pluralidad de tonos que pueden convivir en un mismo texto, esa ruptura de límites o flexibilidad de la estructura genérica de sus escritos, de modo que en un poema o un cuento se lean expresiones o enunciados pertenecientes al lenguaje científico, o en un artículo periodístico se cuele, sin ser anunciada, la poesía.

Así es como Rafael Courtoisie no debiera ser solamente presentado como un artista provocador por el uso y abuso de imágenes violentas o por su lenguaje, a veces cercano a la prosa más vulgar; es también un provocador por el modo de flexibilizar las diferencias genéricas, cuestionado los límites discursivos. Y si bien estamos ante un escritor poseedor de una obra personalísima, esa condición de *hibridez* o esa desestabilización de las estructuras genéricas no es exclusiva de este creador; su producción no es ajena a la vertiginosa disolución de los géneros, aparecida en las primeras décadas del siglo XX, y a la consiguiente relativización de un lenguaje que le sería exclusivo a cada uno de ellos (Haroldo de Campos, 1972).

Las primeras cuatro publicaciones en verso de Courtoisie eran fácilmente catalogadas como poesía <sup>1</sup>, mientras que a partir de *Cambio de estado* (1990), el verso es sustituido por la prosa, a la que se integran elementos narrativos. Libro bisagra, en cuanto a que comienza a borrar las fronteras genéricas, y a mostrar la soltura narrativa que lo caracterizará en sus producciones posteriores. Como rasgo de estilo que será un *sello* en su obra, se evidencia el uso de un deliberado carácter sentencioso, haciéndolo establecer certezas, que terminan siendo “tan contundentes como las dudas”, y “un método que equipara y jerarquiza en un mismo nivel la exactitud de la ciencia pura y el portentoso rigor imaginativo” (Penco, 2007: 4).

El camino de experimentación genérica se proseguirá en otro libro de prosa poética titulado *Textura* (Premio Plural de Poesía en México, 1991) así como también, de modo más insistente, esa búsqueda de síntesis entre el lenguaje científico y poético;

pero es *Estado sólido* (1996, Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe) el libro que señala un punto culminante en su producción poética. Si se ha hablado de ésta como una obra culminante de la producción poética de Rafael Courtoisie, que cierra un ciclo y abre otro, es porque en ella se da la transición genérica que posibilitará la incursión en las arenas movedizas de su narrativa, nada sólida ni segura.

La primera novela de Courtoisie, *Vida de perro* (1997), será una novela experimental, una especie de Tratado sobre el perro y el hombre, un pretexto para reflexionar sobre la condición humana. Asistimos a una narración en la que parte de la historia humana se cuenta desde la óptica de célebres hombres como Jesús, Napoleón, Sócrates, Leonardo Da Vinci, ligadas a las historias de sus perros, en una acumulación de fragmentos narrativos, aparentemente desordenados. ¿Ensayo o poesía? ¿Reflexión o deleite? Si el ensayo de por sí es un género híbrido, este texto doblemente lo es. Sin embargo, los editores la han considerado una novela, pero nos preguntamos: ¿cuál es su hilo conductor? Si es una novela, ésta se resiste a organizarse en un argumento. ¿Cuál es su personaje central?

Ejercitándose en una lógica no discursiva, Courtoisie nos presenta textos que exploran lo extraño, lo inestable, lo ambiguo en el universo de las palabras. Estamos ante una textualidad que problematiza el propio concepto de texto, indagando la forma cómo los sentidos se producen (Brandão, 1999:101). Allí, como en las anteriores composiciones, entran nuevamente en juego el ensayo y la poesía.

Pero para ejemplificar mejor esta superposición de discursos o invasión genérica nos interesa profundizar en algunos aspectos de su siguiente novela o *nouvelle Tajos* (1999) que bien podría ser considerada un relato poético. El término *relato poético*, tomado de Jean-Yves Tadié, se refiere a esta textualidad como un fenómeno de transición entre la novela y la poesía, planteando de ese modo, un conflicto constante entre las funciones referencial y poética del lenguaje, y llamando la atención, por ello, sobre la forma misma o la textura del mensaje (Tadié, 1994 [1978]:7-8).<sup>2</sup>

Al hablar de *poeticidad* o *lirismo* no pretendemos referirnos únicamente a la naturaleza verbal de la obra, es decir, al carácter predominantemente connotativo de su lenguaje ni a su *opacidad*, como tampoco a la capacidad de éste de evocar atmósfera o emoción. Entendemos que hay una serie de procedimientos que acercan el discurso narrativo al texto lírico, como la fragmentación y el uso significativo de los blancos, o el paralelismo, ya visto como rasgo característico del artificio de la poesía, de modo que el cotejo de una situación con otra equivalente en el interior de un mismo contexto, se torna en un recurso habitual en este tipo de novelas (sobre todo, en *Tajos*)

La focalización del relato será la de un adolescente marginal, quien luego de la pérdida de su abuela, comenzará a repartir tajos adentro de un supermercado. Sus vivencias internas serán las que organicen la narración, acercando algunas veces su discurso al monólogo interior y otras a una confesión más cercana al diario íntimo. Muy pocos hechos son narrados en *Tajos*, o tal vez, no muy pocos pero sí desordenados algunos, sugeridos otros y unos cuantos, intrascendentes. Es decir que además de la notable ausencia de precisiones espacio-temporales, asistimos como lectores a un tratamiento discontinuo y caprichoso del tiempo narrativo.

Se trata de profundizar en unos pocos sucesos, relativizando las acciones y poniendo el acento en la percepción o en la particular mirada del narrador. El carácter poético del texto se produce desde un flujo narrativo dislocado, tan fragmentario como subjetivo. La fragmentación del relato aparece como un elemento que provoca su lirismo, de modo que fragmentación y poeticidad van de la mano. En *Tajos*, la misma escritura de la novela parece tajeada por su discontinuidad, por su tendencia constante a los blancos.

Estructurada en cuatro secciones, desarrolla su discurso por medio de un conjunto de fragmentos numerados de extensión irregular que, a su vez, están separados por numerosos blancos. A veces, éstos se encuentran entre una reflexión y una acción del personaje; otras veces, ligan un párrafo o una serie de párrafos metafóricos a otros predominantemente narrativos. En muchos casos, se producen blancos entre fragmentos narrativos o descriptivos y diálogos.

Estos silencios, en ocasiones, funcionan como pausas para el eco o la meditación; se diría que el texto quedara resonando, vibrando. En algunos momentos, por su presencia constante pueden llegar a lograr una saturación en el lector o perder su visualidad, por el excesivo uso que se hace de ellos.

Si bien, en el plano estructural, estos blancos generalmente separan, cortan o aíslan, tendiendo al poema en prosa o dando apariencia estrófica a los párrafos, en otros momentos favorecen la lectura paradigmática estableciendo la relación entre fragmentos, reuniendo situaciones, ideas, reflexiones, recuerdos. Es aquí una materialización del silencio o una forma de poetizarlo, haciendo que el lector también lo escuche, además de visualizarlo.

La novela poética no tiene ninguna ambición de completud; en este tipo de relatos se elige o selecciona, por ello abundan las elipsis que, por supuesto, defraudan las expectativas canónicas de exactitud referencial. Es que nos vemos enfrentados a una crisis de las lecturas totalizadoras del mundo, donde observamos una nueva percepción del yo, discontinua y fragmentada.

Y, sobre todo, es por medio de la repetición, como un tropo de intensidad, que en el texto poético el lenguaje se convierte en emoción, de modo que el ritmo, con su virtud intensificadora del significado, transforma al mensaje en algo duradero, a la vez igual y diferente, que más que informar, *expresa* (Cohen, 1982:210). Esta idea de la repetición ha sido considerada antes por Jakobson con el concepto de equivalencia, por ello él mismo ha afirmado que el artificio de la poesía se reduce al principio del paralelismo: la equivalencia de sonido se corresponderá con la equivalencia semántica, desde la reiteración de fonemas, a la de palabras, frases, estructuras. La metáfora y el símil también parten de la idea de secuencia, de paralelismo (Jakobson, 1975: 378-379).

Si se piensa en el paralelismo como un rasgo característico del artificio de la poesía, entonces entendemos que lo poético aquí es también visible a nivel estructural, dado que el cotejo de una situación con otra equivalente en el interior de un mismo contexto es un recurso habitual en este tipo de novelas. No sólo ocurre a nivel de los hechos o situaciones, sino también de los personajes.

Las analogías, las simetrías y los ecos están presentes en este texto, de modo que la aventura de leer se transforma en un trabajo de compaginación, ya que leer una novela poética es rechazar la linealidad de la trama para concentrarse en paradigmas, por ello podemos practicar una doble lectura, horizontal y vertical, lineal y superpuesta. En esa progresión lineal de las semejanzas o similitudes se puede vislumbrar cierta idea fatalista. El destino se ensaña, se desdobra en los personajes, por ejemplo en su maestro de sastrería y en su compañero villano, Domínguez. Las situaciones cíclicas o historias parecen repetirse: Verónica y Sofía son dos jóvenes con las cuales Raúl se relaciona en distintos momentos de su vida. Como máscaras de la mujer arquetípica, Verónica es la imagen de la Verdad y Sofía la de la Sabiduría. Más que personajes son apariciones, son símbolos de su búsqueda.

Con respecto al lirismo de *Tajos* la característica más evidente es el tratamiento poético del lenguaje. Recurriendo al concepto jakobsoniano de obra poética como aquella en la cual la función estética es la dominante, o la orientación hacia el mensaje como tal, entendemos que una de las diferencias que hacen a los géneros narrativo y lírico es el predominio de una de las funciones del lenguaje sobre las otras. Si en la narración es la trama la que se ve privilegiada, porque la función referencial aparece como prioritaria, en la poesía, mismo ejerce su hegemonía. prevalece la el lenguaje Esa primacía, en un texto lírico, de la función poética del lenguaje sobre las otras funciones subordinadas a ella, no elimina al referente pero lo hace ambiguo, provocando una ruptura formal del sistema lógico (Bousoño, 1976:525-526). De ahí la idea de sugerencia, alusión, eufemismo,

ambigüedad que son inherentes a todo texto poético.

La metáfora, como la figura poética por excelencia, funciona en este tipo de textos, no como mero adorno retórico, según proponían los antiguos, sino como elemento central del relato. Hugo Achugar percibe la obra de este creador como un homenaje a la belleza, en la cual *“se trabaja la frase con un buril hiperestésico que combina el preciosismo modernista/ simbolista con la sutileza metafórica del surrealismo”* (Achugar, 1994: 22).

En *Tajos* continuamente se pasa de lo denotativo a lo connotativo, y viceversa. La metáfora sale de la oración y abarca varios párrafos, en este caso, la totalidad del fragmento, reutilizándose en la expresión siguiente.

En ocasiones encontramos sintagmas especialmente musicales que parecen contruidos con la medida de los versos; otras veces, es la repetición de palabras o frases la que provoca esa armonía acústica que nos hace prever la expresión que sabemos ya va a venir, como si fuera un conjuro, como si fuera un poema.

Véase algún ejemplo del exceso figurativo que encontramos con frecuencia en esta *nouvelle*: cuando Raúl entra al supermercado y comienza a lastimar con su navaja todo lo que encuentra en su camino, nos dice:

*“En el supermercado todo sangraba. Había pinchado las botellas de plástico de los refrescos. La coca cola manaba y manaba borbotones pardos. Había tajeado las panzas gruesas de las botellas de plástico, había provocado una cesárea en los envases incautos. Las bebidas morían de sed. No había ninguna belleza”.*

O más adelante:

*“. . . ¿Qué hacer con la cabellera verde arrancada de raíz de la cabeza de las zanahorias? Las nalgas de las naranjas abiertas ensucian el mundo de jugo. . .”*

Y sobre todo cuando el joven se encuentra a solas con el costurero de su abuela:

*“El costurero abandonado de la abuela muerta yace intacto, como un sarcófago de mimbre trenzado, solitario, en un rincón de la casa”.*

Ese objeto de mimbre y la frialdad contundente de un sarcófago, ese abandono y el mimbre, inmediatamente provocan asociaciones con una cuna (esas cunas que reciben el nombre de *moisés*):

*“Como una cuna, como un moisés bíblico sin Biblia, sin Moisés, con el esqueleto de Moisés recién nacido, seco, muerto hace años, desaparecido, disuelto en el agua de las palabras”.*

La muerte parece enredarse con la vida en el costurero de la abuela; la muerte

parece coexistir desde el fondo de los tiempos, sin esperanza, sin palabras creadoras.

Pero hay una necesidad de “salvar”, de “rescatar” ese costurero: allí encuentra tijeras, agujas de coser, hilos, dedales. Si consideramos el simbolismo del hilo como la conexión esencial y a la acción de hilar como una equivalencia de crear y mantener la vida, entonces su abuela era la gran hilandera; sus puntadas tenían un sentido. Ahora no; son “*puntadas sin nudo*” (se altera la expresión coloquial “puntada sin hilo”), son “*hilvanes que no sujetan nada*”. La trama de la vida ha perdido consistencia.

La descripción poética del interior del costurero se produce por un encadenamiento de metáforas que llega a su clímax:

*“Ojos de las agujas, órbitas metálicas, anillos sin dedos de tijeras cerradas. Dedales de metal que parecen vasos de vino ausente para enanos muertos”.*

La puntada, el hilo, los hilvanes se transforman en palabras; la bufanda abrigada de la abuela en la deseada “*historia larga y tersa*”. Las frases son pequeñas células que generan texto, prolongándose hasta llegar a un nivel de poetización extremo.

Hay una metáfora-madre en este texto, generadora de las otras, que es la metáfora del tajo y del zurcido: “*Quisiera contar. . .*” es la expresión del deseo imposible del narrador; contar la historia de su abuela “*zurciendo calcetines dulcemente, en el crepúsculo de su vida*”. Pero el relato “*está lleno de tajos y muescas*”. El tajo y el zurcido remiten a la fragmentación del propio texto. Estos son como pedazos rotos de un discurso, como fragmentos de un relato agonizante.

Es una sola pregunta que ronda nuestro texto, y que aún va más allá de sí misma, transformándola en una gran interrogante: “*¿Por qué murió mi abuela?*”. El fracaso del hombre y de su vida es paralelo a la frustración del narrador. Esta es una historia violenta, y más que un relato unitario, orgánico, los hechos que cuenta son “*segmentos obturados malamente, de a tramos, por un cirujano borracho, sin la más mínima precaución, cosidos en la noche sin método, en el aliento séptico de las penumbras*”; son “*memoria irregular, agujereada, de lo que fueron los días*”, “*incisiones sin sutura, sin hilo quirúrgico que cierre los labios que manan*”.

Discurso inseguro, improvisado, con vacíos o lagunas. Este narrador distrae la atención de los acontecimientos hacia el diseño formal del conjunto. Sus pequeños fragmentos nos remiten a una totalidad ausente, como una promesa, un signo, un llamado de una totalidad siempre suspensa, aunque deseada. Ese deseo es una simple pretensión: la ilusión de una totalidad virtual. El relato termina siendo sólo pedazos de algo o *tajos* de una gran herida.

Sin embargo, en ocasiones, el cambio repentino de tonalidad, su prosa cruel y el

realismo *sucio* de su prosa, atraviesan su discurso, de modo que aparecen acciones crudas, narradas con cierta impersonalidad y traicionan el clima poético en el que surgían las frases anteriores, desembocando en un estilo seco, cortante, de hechos desnudos que se relatan en un lenguaje puramente denotativo. Las frases cada vez más abreviadas, a veces la ocurrencia de la palabra obscena o la imagen violenta invadiendo el lirismo de esta prosa, sea tal vez uno de los rasgos distintivos de la escritura de Courtoisie. Es que nos encontramos frente a una escritura diversa que se debate entre la mirada lírica del interior de las cosas y de los seres, y una acción vertiginosa que- a modo de videoclip- nos lanza en el vértigo de la contemporaneidad.

La estructura fragmentaria, paradigmática en *Tajos*, es fundamental en las otras novelas del autor. También *Caras extrañas* (2001) se encuentra estructurada en fragmentos; se trata de retazos de memorias, en los que se recrean historias deshilvanadas, ligadas por la repetición, cada tanto, de la ubicación referencial de los hechos, como si fuera un estribillo, como si el relato volviera a comenzar desde cero, o fuera necesario, en tanto desorden recordarnos qué es lo que se nos quiere contar.

No se crea, sin embargo, que la debilidad argumental o el desorden de la trama es exclusivo de sus novelas, sino que es también visible en muchos relatos del autor, apartados del concepto clásico de *cuento*, donde la anécdota desciende de su glorioso pedestal concediendo su protagonismo al lenguaje.

En otros cuentos si bien se recupera la prioridad de narrar, se lo hace mediante una composición binaria: dos historias paralelas que se dejen leer comparativamente, una en sentido literal y la otra en sentido figurado. Pareciera que para narrar una historia, Courtoisie necesitara del elemento imaginario, irreal, puramente abstracto o mental que en toda metáfora o comparación llamamos elemento comparante, como si su modo de composición obedeciera a un patrón más poético que narrativo.

El título, siempre metafórico en este tipo de cuentos, refiere a ese término comparante. Valga como ejemplo “La caída del muro” (*El mar interior*), en el que se entretajan dos historias: la alusión a un hecho político concreto y la lucha por el banco de una iglesia. Ocurre lo mismo en otros textos pertenecientes al libro *Cadáveres exquisitos*, que mantienen la misma estructura: “Lobos muertos”, “Cero a uno”, “Aventuras de la Mujer Barbuda”, “El arco de Leonardo”. Este último, con fuerte contenido ensayístico, es el más enigmático de todos y uno de los mejores logrados.

Como último punto, y volviendo otra vez a la novela, diríamos que en el modelo de novelas mencionadas aquí, nos encontramos a menudo con fragmentos breves y discontinuos que no progresan de forma lineal sino de acuerdo a una conciencia

organizadora del relato y que rinde culto a momentos removedores, de éxtasis o iluminación. Esa colección de textos, o esa reunión de instantes (Tadié: 102), están contruidos en base a una intensidad narrativa que tiende al momento epifánico, al destello o manifestación poética.

Entendemos que es por medio del pensamiento poético que se produce en la obra de este creador una búsqueda, una revelación, mediante un mecanismo que deshace la razón y cuestiona la validez del pensamiento lógico, trascendiendo las posibilidades del conocimiento.

Desde una asumida incredulidad posmoderna, pero sin renunciar a la inquietud gnoseológica que subyace en su obra, el saber poético ejerce su predominio sobre los otros saberes (científico, filosófico, histórico), haciendo valer su hegemonía. El discurso poético, sin dejar de integrar los otros discursos, podrá trascenderlos para ir en busca del conocimiento por medio de lo que el propio autor llama *lógica abductiva*.<sup>3</sup>

Es decir que, sin dejar de lado en su escritura el discurso científico o racional, subsiste la ambición de que la poesía sea capaz de provocar intuiciones, de responder antiguas preguntas y volver a replantearlas desde una nueva duda. Ese proceso en el que la sorpresa es la generadora del razonamiento, hace de la escritura una indagación reflexiva sobre el lenguaje.

Es oportuno referir una cita de Benedetti a propósito de *Estado sólido*, ya que esta observación podría extenderse a gran parte de la obra de Rafael Courtoisie:

*“Estos textos son sin duda poesía porque, entre otras cosas, se evaden lúdicamente de lo racional, juegan con el delirio hasta hacerlo casi verosímil, inauguran contradicciones en las que nadie había pensado y es justamente en ese encuentro de contrarios donde a veces surge la revelación”* (Benedetti, 1996:16).

### **Notas**

<sup>1</sup> *Contrabando de auroras* (1977), *Tiro de gracia* (1981), *Tarea* (1983), *Orden de cosas* (1986).

<sup>2</sup> Tadié selecciona un corpus de relatos poéticos franceses de las primeras décadas del siglo XX. Véase además en la bibliografía citada la constatación de la invasión poética en el terreno estricto de la novela que se produce en el “nuevo avance del *daimón* poético cumplido en nuestro siglo” (Cortázar, 1994(1948):147-150) o en la apreciación de Octavio Paz de que la crisis en los llamados géneros literarios nos enfrenta a otra crisis, que es la de la sociedad moderna, y que se ha manifestado en la novela como un regreso al poema: “Desde principios de siglo, la novela tiende a ser poema de nuevo” (Paz, 1967: 229-230).

<sup>3</sup> Se podría aplicar el concepto de *abducción* en los textos estudiados de Courtoisie, como un procedimiento de búsqueda o de indagación. La lógica abductiva combina lo instintivo y lo racional; es tanto un acto de intuición como de inferencia. En la epistemología de Charles S. Peirce (1839-1914), el pensamiento es un proceso dinámico, esencialmente una acción que oscila entre los estados mentales de *duda* y *creencia*. Peirce consideró que la *abducción* es el proceso mediante el cual generamos hipótesis para dar cuenta de aquellos hechos que nos sorprenden. Es la única operación lógica que incorpora nuevas ideas y está presente, por ello, en la invención.

## Bibliografía

### Teoría

- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid, Gredos, 1976.
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid, Gredos, 1982.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre la novela contemporánea”, en Saúl Yurkievich ed., *Obra crítica*, Tomo II, Madrid, Alfaguara, 1994 [1948]:143-150.
- \_\_\_\_\_ . “Situación de la novela”, en *Op.Cit.* [1950]: 217-239.
- De Campos, Haroldo. “Superación de los lenguajes exclusivos”, en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI editores, 1972: 279-300.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975[1974]: 374-395.
- Mukařovský, Jan. “Dos estudios sobre denominación poética” y “Lenguaje standard y lenguaje poético”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona, Editorial
- Gustavo Gillis, S.A., 1977: 195-211, 314-333.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, F.C.E., 1967.
- Tadié, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Gallimard, 1994 [1978]

### Crítica

- Achugar, Hugo. “Humanismo en época de mutaciones”, en *Brecha*, Montevideo, 2 de setiembre de 1994: 22.
- Benedetti, Mario. “Rafael Courtoisie: No hay intimidad sin paredes”, en *Babelia*, Madrid, 17 de agosto de 1996:16.
- Brandão, Luis Alberto.” Linhas do imaginário” en *Grafias da identidade. Literatura contemporânea e imaginário nacional*, Rio de Janeiro, Lamparina editora, 2005:9-20.
- Penco, Wilfredo. Prólogo a *El mar de la tranquilidad* de Rafael Courtoisie, Montevideo, Banda Oriental, 1995: 5-10.

- Rins Salazar, Silvia. “Cuando la forma empieza a declinar”, en *Poiesis*, Barcelona, N° 8, 1999: s/p.