

## **El estatuto del referente y el conjuero de la presencia en “Un sueño realizado” de Juan Carlos Onetti**

**Roger Mirza\***

### **Resumen**

El trabajo estudia en “Un sueño realizado” de Onetti, el particular estatuto del referente en los distintos niveles del relato: el relato del director, el sueño de la mujer y la escenificación teatral de ese sueño. A partir de algunas consideraciones sobre la función referencial en la literatura y sus características específicas en el teatro, se intenta justificar la escenificación del sueño, donde se produce la muerte de la mujer, como forma de provocar una fusión entre ambos universos: el universo ficcional construido por el relato y el universo creado por la representación escénica. La narración de la muerte de la mujer en medio de la escena del sueño representado produciría una transgresión del límite entre esos niveles de ficción, lo que parece sugerir la posibilidad de una ruptura semejante en el “pacto simbólico” que separa por convención el universo ficcional del relato y el universo referencial del lector.

### **Summary**

This paper is an approach to Onetti’s tale “Un sueño realizado”, and the particular statement of reference in the different levels of the tale: the narration of the director, the dream of the woman and the “mise en scène” of that dream. From some considerations upon the reference in literature and some particular properties of reference in theatre, we intend to justify the scenification of the dream where the woman dies as a way to produce a fusion of both universes: the fictional universe built by the tale and the universe created by the stage representation. The narration of the death of the woman in the middle of the scene of dream’s “mise en scène” would produce a transgression of the limit between these two levels of fiction, and can (might) suggest the

---

\*. Ensayista, crítico literario y teatral. Profesor Titular de Metodología de la Investigación Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.

possibility of a similar rupture in the “symbolic convention” which separates the fictional universe of the tale from the referential universe of the readers.

**Descriptor:** LITERATURA/CUENTO / REALIDAD MATERIAL / SUEÑO /  
**LO SINIESTRO**

**Obras-tema:** Un sueño realizado. Juan Carlos Onetti

El cuento *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti<sup>1</sup> plantea algunos problemas claves en lo que se refiere a las estrategias de producción del discurso del narrador y particularmente al estatuto de los referentes ficcionales del relato en su relación con los universos referenciales de los personajes y de los lectores, en una multiplicación de los niveles de ficción, puesto que algunos de los personajes del relato serán actores —o espectadores— de una segunda ficción propuesta por un personaje: la escenificación del sueño de una mujer. Por otra parte, el título —“Un sueño realizado”— como inductor de lectura, ya introduce en forma ambigua el problema de la relación entre “sueño” (como deseo de difícil o imposible realización, lo que connota ficción) y “realidad”, en un oxímoron que contiene algunos de los elementos de la compleja semiosis que nos propone el relato.

En el cuento, un mediocre empresario de teatro de provincias, que es también el narrador, recuerda y cuenta desde un asilo para artistas arruinados, el extraño pedido de escenificar un sueño que le hiciera una mujer de unos cincuenta años, aunque con “aire de jovencita de otro siglo (...) a punto de alcanzar su edad en cualquier momento (...) y quebrarse” (Onetti 1970, 1208). Acepta por dinero y contrata a un actor que termina comprendiendo mejor a aquella misteriosa mujer que intentaba recuperar de ese modo un instante en que se había sentido feliz en sueños, mientras alguien le acariciaba el cabello. Al desarrollarse la escena, la mujer rejuvenecida se introduce en la acción con largos pasos de muchacha, se sienta junto a un actor y luego que pasa dos veces un automóvil se estira sobre las baldosas, con la cabeza apoyada en un brazo. El hombre le acaricia la cabeza y el pelo largamente “sin darse cuenta de que la escena había concluido y que aquella última cosa, la caricia en el pelo de la mujer, no podía continuar para siempre” (Onetti 1970, 1219). Cuando los actores se levantan la mujer está muerta.

---

<sup>1</sup>. Juan Carlos Onetti, *Obras Completas*, México D.F.: Aguilar, 1970, pp. 1205-1219. Citaremos en lo sucesivo esta edición.

A partir de este breve esquema podemos preguntarnos: ¿por qué la inclusión de una escenificación teatral en un cuento, es decir, una ficción dentro de una ficción? Y también, ¿por qué reconstruir a través de esa ficción la escena de un sueño, lo que convierte a la escenificación teatral en una ficción de tercer grado: la “puesta en escena” de un sueño dentro de una ficción?. Para abordar estas interrogantes nos referiremos en primer lugar al clásico problema de la relación entre la ficción literaria y la realidad, es decir al problema del estatuto del referente en los discursos o textos literarios y ese estatuto en el discurso cotidiano. Proponemos una distinción menos rotunda entre ambos estatutos. De modo que los signos de un texto literario no remitirían sólo a un mundo ficcional sino que conservarían en su referencialidad específica la “huella” de su referente “real”. Las palabras en el discurso poético conservarían así, de algún modo, su poder de alusión al mundo.<sup>2</sup> Al mismo tiempo consideramos que los procedimientos de desdoblamiento de la ficción o “mise en abime” replantean la relación misma entre los signos y sus referentes, para recordarnos su carácter convencional y por lo tanto la precariedad de ese “pacto”, de ese acuerdo tácito en el funcionamiento de los signos, que propone un tipo de relación entre los signos y sus referentes en el discurso cotidiano y otro en el caso de la ficción literaria.

Por otro lado el cotejo entre ese procedimiento de desdoblamiento en la narrativa y en el teatro permite apreciar hasta qué punto la ilusión creada por el teatro es más cercana a la realidad tangible. De allí la elección de la escenificación teatral como forma de acercar ambos mundos y provocar con mayor intensidad una virtual ruptura de la frontera que los separa. La mujer del cuento busca atrapar un momento de realidad plena a partir de las vagas imágenes de un sueño, con actores ficticios, dentro de un cuento. La presencia de los cuerpos y el ritual del teatro, permiten por un momento la ruptura interna de esa frontera. Y la representación escénica será un momento de revelación, por la ruptura de ese “pacto”: la fusión de dos de los niveles de ficción en una transgresión de límites que provoca un impacto en los propios personajes del cuento y busca desestabilizar la seguridad del lector.

Para iniciar el estudio recordemos, en primer lugar, que una larga tradición en nuestra cultura separa los discursos literarios (y especialmente la narrativa de ficción), marcados por un signo de irrealidad, de los discursos no literarios. Por una convención tácita el

---

<sup>2</sup>. Paul Ricoeur aborda este problema en *Du texte à l'acton. Essais d'herméneutique II* donde llama “referencia de segundo grado” o también “efecto de referencia” al poder referencial de la palabra en la poesía o la ficción, ya que si por un lado apunta al “no lugar” de la ficción literaria, por otro, apunta en forma indirecta, a la realidad misma, por su poder de “redescribir lo real” (1986: 220 y ss.).

lector sabe que lo que *dice* la literatura tiene un estatuto particular, que no es el mismo, por ejemplo, que el de una crónica periodística o el de un discurso histórico. Sin embargo, los textos de la historia son construcciones parciales y fragmentarias; relatos desde la perspectiva de un sujeto, con todas sus condicionantes espacio-temporales, sus servidumbres ideológicas, económicas y culturales. Por otro lado existen obras que nuestra cultura clasifica como literarias, como los testimonios y las autobiografías, que parecen muy poco ficcionales y más próximas de la historia, lo que relativiza también los límites de la ficción. De modo que las fronteras entre el universo referencial al que remite un discurso histórico y aquel al que remiten los textos literarios no son tan claramente discernibles y varían constantemente, de cultura a cultura y de un momento histórico a otro, porque dependen de una serie de convenciones sobre lo que se entiende por ficción, realidad, ilusión, imaginario, etc...

En algunas culturas la cuestión del estatuto del referente en la ficción se resuelve por medio de una indicación específica que pone el texto literario en otro nivel. Jakobson recuerda la expresión: *Aixo era y no era* (Jakobson 1963, 239), exordio habitual de los cuentos mallorquinos que establece una posición especial para ese particular mundo de referencia. El exordio nos advierte que se trata de un texto que no se propone enunciar proposiciones verificables sobre un determinado estado de cosas del mundo real y que por lo tanto sus afirmaciones no son susceptibles de ser verdaderas o falsas. De allí su ambigüedad radical. Del mismo modo opera nuestro “Había una vez...” que postula —a pesar de lo que aparentemente significa la expresión— lo contrario de una afirmación de existencia: la de una existencia mítica, imaginaria, en un lugar y tiempo indeterminados (“una vez”), que pertenece al mundo de las fábulas. Los japoneses, como señala Barthes (1970, 12-13) utilizan el verbo *ser* con una marca especial para los personajes de ficción en los discursos literarios, la misma que se utiliza para indicar el carácter inanimado de algo en el lenguaje habitual y que diferencia a esos personajes de ficción de las personas *reales*.<sup>3</sup>

Frege sostenía la existencia de nombres sin referente (*bedeutung*) pero sí con sentido (*sinn*), como sucede en la literatura, y proponía el ejemplo del nombre *Ulises* en la frase: “Ulises fue dejado en Itaca profundamente dormido” (Frege 1971, 58). Mientras consideremos esa epopeya como obra de arte, observa Frege, debe sernos indiferente que el nombre *Ulises* se refiera a algo o no; de modo que la poesía (la literatura) —

---

<sup>3</sup>. El tema es retomado por Juan Flo en un trabajo que debate ampliamente el problema: *La referencialidad específica de la literatura o la caza del snark*. Montevideo, Papeles de trabajo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, 1993.

puesto que su objetivo no es buscar la verdad— debe desentenderse del referente (1971, 59-60).

Sin embargo, y a pesar de la llamada “no pertinencia” del problema del referente en la literatura, tal como parece plantearlo Frege, y de su particular estatuto que hace que sus proposiciones no caigan bajo la categoría de lo verdadero o falso, es indudable que la función referencial persiste de alguna forma en literatura puesto que ésta se conecta con la experiencia misma. Muchas veces aparecen, además, referentes históricos o geográficos concretos, que son incorporados como forma de reforzar la impresión de realidad, la verosimilitud del relato, para comprometer más intensamente al lector. Por otra parte existe en discursos no literarios, algunos signos que no tienen un correlato real, como sucede con nombres como Apolo, Zeus, Centauro, dragón, hada, gnomo, ángel, etc. Se trataría de un tipo especial de referencia, con referentes imaginarios, que nacen de una construcción cultural.

Las convenciones que fundan el estatuto ficcional de los textos literarios, por otra parte, no anulan la capacidad referencial de las palabras, en todo caso la multiplican o la vuelven ambigua. Incluso en ese uso particular de la lengua, las palabras conservan lo que podría llamarse un *residuo* o *huellas* de su función referencial. De modo que no perderían su poder de aludir a referentes “reales” para el lector, tal como los percibe a través de sus interacciones con el mundo y tal como concibe a éste también, a partir de su propia cultura, en un intercambio dinámico que constituye su experiencia. Esa continuidad entre experiencia humana y experiencia estética es la que ya defendía John Dewey, para intentar comprender la naturaleza de la obra de arte (Dewey 1949, 5-19).<sup>4</sup> De otro modo las obras de arte no nos interesarían.<sup>5</sup>

Ahora bien, la particularidad del juego de la ficción y la metaficción, o la ficción de segundo grado, es que exploran la posición del texto y el estatuto particular de la ficción con respecto a la *realidad* del receptor (que incluye sus circunstancias espacio— temporales, sus condicionantes culturales, así como sus nociones de *sujeto*, *objeto*, *realidad*, *ficción*), a través de la transgresión de sus fronteras. Porque es en los momentos de ruptura que el arte busca superar las meras convenciones para alcanzar un

---

<sup>4</sup>. Cf. John Dewey, *El arte como experiencia*, México-Buenos Aires, F.C.E. 1949, *passim*, especialmente el primer capítulo “La criatura viviente”, p. 5-19. (Ed. orig. *Art as experience*, New York, 1934.)

<sup>5</sup>. Ricoeur señala —en la misma dirección— que el lenguaje poético, al “suspender el interés por el valor referencial de primer grado” de las palabras, útil “para el control y la manipulación de los objetos del mundo”, libera una “referencia de segundo grado”, que apunta a “nuestra pertenencia profunda al mundo de la vida”, dejando “que se manifieste el lazo ontológico que une a nuestro ser con los otros seres (Ricoeur, 1986, 221). Ver también la nota 2. La traducción es nuestra.

instante de necesidad, un momento de verdad, de sentido pleno. De allí la continua reconstrucción de ese límite para fracturarlo y crear otro más allá, en una multiplicación de los niveles, una *mise en abime*, que crea un tránsito vertiginoso que borra al mismo tiempo que vuelve patentes esos límites.

Los antecedentes de ese desdoblamiento de la ficción se encuentran a lo largo de toda la cultura occidental, desde la *Odisea* de Homero, donde aparece el relato dentro del relato, el narrador que introduce al propio Ulises que a su vez cuenta sus aventuras ante el rey de los Feacios en el Canto IX, hasta el *Decamerón* o *El Quijote*. En todos esos casos se escenifican las circunstancias de la enunciación del relato; es el relato mostrando su juego, la escritura subsidiaria del cuento oral, o la escritura de la escritura, la traducción de un original arábigo. El recurso llega hasta García Márquez que nos muestra en *Cien años de soledad* a Aureliano Babilonia descifrando su propia historia y el texto que estamos leyendo, en un desborde de los fueros —y fronteras— del texto que invade y consume a la propia realidad.

Transgresiones similares se producen, también, en el teatro y sobre todo en las escenas de teatro en el teatro bajo sus múltiples formas, desde la comedia clásica antigua con sus travestismos y sus máscaras hasta el grotesco pirandelliano, pasando por la Commedia dell'Arte, sin olvidar la famosa escena de La Ratonera en *Hamlet*, o la inquietante oscilación entre sueño y realidad dentro de la ficción teatral en *La vida es sueño* de Calderón.

Esa ambigüedad, que produce la aparente ruptura de los límites de la ficción genera una confusión momentánea entre arte y *realidad*, entre las imágenes del mundo mítico y los referentes del universo contextual del lector: un universo, también él, impreciso en sus límites, como la noción misma de *realidad*. De este modo se revela la condición convencional y contingente de nuestras *representaciones* de lo que llamamos *realidad*, produciendo una zona de ambigüedad que intensifica el problema del referente, su carácter misterioso, inalcanzable o *inescrutable* como señala Quine (1974, 43 y ss.). No se trata, por lo tanto, de un simple juego esteticista y vacío, sino de un tema central de la experiencia humana y de allí que tenga tanta eficacia poética

En los relatos de Onetti, la transgresión de las fronteras, la multiplicación de niveles de ficción y de sujetos de enunciación, la posición ambigua del punto de vista del narrador, son procedimientos recurrentes que aparecen incluso antes de *El pozo*, como señala Rufinelli: “Ya en *Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo* (1933), puede reconocerse el personaje inaugural en una larga estirpe de soñadores que se evaden de la realidad, que luchan contra ella, que la niegan o la transforman merced al ejercicio de la

imaginación” (1974, XIX).<sup>6</sup> En *El Pozo*, el narrador tematiza su propia actividad de escribir y juega con la posibilidad de “ir contando un *suceso* y un *sueño*” (1970, 51) en forma alterna, mientras que en *La vida breve* se entrelazan desde el comienzo el universo del narrador—personaje que vela el sueño de su mujer operada de un seno, con las acciones que imagina a partir de lo que oye de la habitación vecina y la progresiva construcción de otra ficción por parte de ese personaje, con múltiples cruzamientos de esos universos ficcionales.

Es en ese pasaje de un nivel de ficción a otro, en el tránsito entre esos grados de lo imaginario, como ocurre en *Un sueño realizado*, donde se encuentra una de las claves de la narrativa de Onetti. Un procedimiento que crea un nuevo narrador y escenifica las condiciones de enunciación de un nuevo relato dentro del relato: una metaficción. La multiplicación de niveles narrativos, en una “compleja dialéctica que simula desplegarse entre la realidad, la ficción y el sujeto” (Ludmer 1977, 12) replantea, entonces, la relación entre los signos y sus referentes, en una exploración del estatuto mismo de la ficción y cómo ésta se inserta en la realidad posible. Se subraya así la precariedad de ese “pacto” tácito que sustenta el valor referencial de los signos en una comunidad lingüística, su condición convencional y contingente.

El procedimiento no produce, por lo tanto, “un ensanchamiento del ser del narrador que transparenta, por otra parte, la del autor”, como señala Díaz retomando a Bachelard (Díaz 1989, 22), sino que busca explorar en la ambigüedad del referente y del estatuto de la ficción. Al multiplicar y fusionar los niveles de la representación en su relación codificada nos devuelve a la condición separada de lo simbólico y a su convencionalidad, para hacernos sospechar que la realidad misma es también una construcción cultural a partir de datos inverificables.

En *Un sueño realizado* se genera una doble escenificación: la del proceso de construcción del relato que se inicia con los recuerdos del narrador-empresario y, dentro de éste, la reconstrucción en un escenario de una serie de acciones teatrales cuyos referentes son imágenes de un sueño. Nada más alejado de las percepciones reales, por lo tanto y, sin embargo, provocará dos experiencias concretas en el personaje de la mujer: un modo de felicidad y su muerte, rompiendo la frontera entre dos niveles ficcionales del cuento: la escenificación teatral y las acciones del relato.

Ahora bien, ¿por qué esa inserción de una escena teatral en un texto narrativo para conjurar una imagen soñada? En primer lugar toda escenificación teatral tiene el atractivo de la reconstrucción física concreta con actores *en presencia*. Aunque

---

<sup>6</sup>. Citado por J.P. Díaz en *El espectáculo imaginario II*. Montevideo, Arca, 1989, p. 12.

representen a determinados personajes y finjan sus acciones, éstas se realizan *realmente* por seres vivos. De modo que en la representación teatral existe un mayor acercamiento a la *realidad* que en la narrativa, incluso si sabemos que esos objetos y seres físicos no son más que signos que representan un mundo ficcional. Recordemos que el estatuto del signo en el teatro es doble: por un lado el actor es signo del personaje que es su referente: Alberto Candeau o Alfredo Alcón representan a Galileo o a Hamlet y, por otro lado, el actor es también referente de sí mismo: Candeau representando a Galileo, por ejemplo, no dejaba de ser también Candeau. Era su cuerpo y su voz los que reconocíamos. Cuando vemos a un actor haciendo un personaje ambas condiciones están presentes. Para el espectador existe, entonces, un doble aspecto simultáneo: uno real, concreto, físico —visible y audible— sobre el escenario pero, al mismo tiempo, éste es soporte de otro ficticio: el personaje.

El teatro es entonces la ficción más próxima a la realidad, una forma de construir una ficción con acciones concretas y elementos tangibles, marcados de un *como si*. De allí que en el cuento la acción escenificada marque la transición entre las imágenes del sueño y el mundo ficcional de los personajes. Y en el desarrollo de esa ficción de segundo grado, construida por otros seres de ficción, irrumpe la máxima realidad, la muerte. Se podría distinguir, entonces, tres niveles de ficción: a) el universo ficticio-narrativo constituido por el empresario, el actor, la mujer, etc. b) las imágenes del sueño de la mujer y c) la acción teatral. Esta última recupera la *realidad* del sueño y la fuerza a ingresar en el universo ficticio-narrativo a través de la escenificación teatral. Pero los límites de esa segunda ficción serán destruidos por la muerte de la mujer quien sellará ese montaje produciendo una fusión de los tres niveles. Recordemos que la mujer es la única en la representación en que coinciden ambos referentes: ella se representa a sí misma mientras que todos los demás representan a otro. De allí también que pueda producirse un acto que selle esa identificación.

A través de esa reconstrucción el relato busca atrapar un momento de realidad plena a partir de las vagas imágenes de un sueño y con actores de ficción. Un conjuro sólo realizable por la presencia de los cuerpos y de las cosas. Un encantamiento que pueda convocar al cuerpo mismo de lo real, con esa fuerza ritual de la imitación y de la repetición que arraiga las imágenes del sueño incluso si están marcadas por el *como si* de la ficción teatral. La muerte de la mujer en la teatralización de las imágenes del sueño produce una ruptura de la ficción.

Si la vida al salir de sí misma se convierte en simulacro, repetición trivial vacía de contenido, sin sentido, el teatro puede, sin embargo, convertir una ficción en ritual



colectivo, en sacrificio, capaz de transformar el simulacro de acciones y conjurar un hecho que cancele la ficción.

La representación teatral dentro del relato será, entonces, un momento de revelación, un estratagema que le permita a la mujer atrapar el contenido de su sueño, su verdad, esa huidiza y misteriosa sensación de felicidad, como la representación de “La ratonera” en *Hamlet* que será la trampa que atrape la conciencia del rey Claudio, en otro caso de metaficción catalizadora. Por eso el narrador, que nunca leyó el *Hamlet*, repite obsesivamente desde el comienzo del relato la broma del actor sobre esa obra, en una sugerencia intertextual que incorpora en la semiosis del cuento la obra de Shakespeare como un indicio de interpretación.

Por otra parte, la insistencia de la mujer en la reconstrucción de lo que ella misma titula *Un sueño realizado* revela la intensidad de su deseo, aunque se trate de un sueño que aparentemente no tiene ningún significado para ella, y sólo sabe que “mientras dormía y soñaba eso era feliz, pero no es feliz la palabra sino otra clase de cosa. Así que quiere verlo todo nuevamente. Y aunque es una locura tiene su cosa razonable” (Onetti 1970, 1216). Pero esa escenificación cumple en la *realidad* de la mujer un placer que ya experimentó en el sueño: que alguien la acariciara. Hay numerosos indicios en el cuento de que a los cincuenta años esa mujer no ha vivido todavía, se ha mantenido como una muchacha como sin darse cuenta del tiempo que pasó y está a punto del desomoronamiento, mientras que cuando entra en escena es como una muchacha de cabello suelto y grandes zancadas. El momento de la plenitud coincidirá con el de la muerte. La escenificación del sueño destruye a la mujer, pero, al mismo tiempo, la vuelve sujeto, a ella que no había vivido, ni era nadie. Cuando adviene a su verdad sólo le queda la muerte.

La escenificación es silenciosa. Hablar es estar separado del mundo, del goce, por eso en la plenitud no existen palabras ni explicaciones y quizás pueda representarse en la puesta en escena del sueño donde quedan residuos de realidad. Con las huellas, los restos, del sueño y sin palabras —no tienen palabras ni la mujer ni los otros personajes del sueño escenificado— la mujer convoca al objeto del sueño que la destruirá. Pero al mismo tiempo el sueño es el que la rescata de su condición frustrada y anodina. Más allá del engaño, de los ropajes y de las máscaras del yo, aparece una posibilidad de ser por un instante sujeto de su vida.

Del mismo modo cuando el narrador comienza a “saber” confusamente lo que pasaba no encuentra palabras para explicarlo: “Empecé a saber cosas y qué era aquello en que estábamos metidos, aunque nunca pude decirlo, tal como se sabe el alma de una persona

y no sirven las palabras para explicarlo” Una experiencia límite no puede ser abordada sino a partir de su pérdida, de su mengua.

Pero también nombrar y contar es objetivar, organizar, testimoniar, de allí la coincidencia entre el narrador del relato y el productor-director, para que el emisor del espectáculo teatral que reconstruye las imágenes del sueño, la felicidad de la mujer y el cumplimiento de su destino, sea también el emisor del relato que fijará ese sueño en la construcción del cuento.

Como en casi toda la narrativa de Onetti, además, las experiencias límites surgen en medio de la ignorancia y la degradación, de los personajes y del proceso mismo de descubrimiento. Un empresario-director fracasado y de ínfima categoría es quien recuerda el episodio desde un asilo, un actor borracho, una prostituta que hará de actriz.

Por último la doble negación que implica la ficción dentro de la ficción produce siempre una fuerte verdad. De allí que el momento de la escenificación teatral dentro de la ficción narrativa, en este cuento, (y que produce la realización de un deseo final), sea también el de una máxima verdad, como el sueño dentro del sueño para Freud: *Cuando un determinado hecho es situado como un sueño dentro de un sueño por el propio trabajo del sueño, ello implica la más decisiva corroboración de ese hecho, su más fuerte afirmación* (Freud 1976, 343).

En este caso la reconstrucción de nuevas condiciones de enunciación dentro del relato para transgredir luego sus fronteras produce un sobresalto en el lector, quien siente amenazada la tranquilizante permanencia de sus propios pactos que separan el yo del mundo, la realidad de la ficción, la vida de la muerte, en una ambigüedad irreductible que al ser actualizada por cada sujeto lector (en cada lectura) resignifica permanentemente el sentido del cuento.

## **Bibliografía**

- Barthes, Roland.** 1970. *L'empire des signes*, Genève, Skira-Flammarion.
- Dewey, John.** 1949 (1934) *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires, F.C.E. (Ed. orig. *Art as experience*, New York, 1934).
- Díaz, José Pedro.** 1989 *El espectáculo imaginario IL* Montevideo, Arca.
- Flo, Juan.** 1993 (?) *La referencialidad específica de la literatura o la caza del snark*. Montevideo, Papeles de trabajo. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República.
- Frege, Gottlob.** 1971 “Sobre sentido y referencia” (1892), en *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel.
- Freud, Sigmund.** 1976 (1900) “La interpretación de los sueños” en *Obras Completas*, Tomo IV. Buenos Aires, Amorrortu.
- Jakobson, Roman.** 1963 *Essais de Linguistique générale*. Paris, Ed de Minuit.
- Onetti, Juan Carlos.** 1970 *Obras Completas*, México, Aguilar.
- Ricoeur, Paul.** 1986 *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II. Paris, Du Seuil.
- Rufinelli, Jorge.** 1974 “Onetti antes de Onetti”, *prólogo a Onetti, Juan Carlos, Tiempo de abrazar*, Montevideo, Arca.
- Quine, W.V.** 1974 (1969) “La relatividad ontológica” en *La relatividad ontológica y otros ensayos*. Trad. de Manuel Garrido y Josep Ll. Blasco, revisada por el autor. Madrid, Tecnos 1974, p. 43-91. (Ed. orig. *Ontological Relativity and Other Essays*, New York, Columbia University Press, 1969)