



Inodoro Pereyra: una gauchesca de la posmodernidad

Guillermo Alén
Universidad Católica Argentina

Resumen

Este ponencia busca ubicar la tira gráfica quincenal *Inodoro Pereyra: el renegáu*, del humorista Roberto Fontanarrosa, en el panorama de la literatura gauchesca popular, en un rol doble de continuación y parodia del mismo, enfocándose en particular en su fuerte autoreferencialidad al género, y mecanismos como la ironía, el anacronismo y la intertextualidad. Se analiza asimismo la vinculación entre la gauchesca popular masiva del siglo XX con el discurso criollista del Centenario, y se propone a *Inodoro Pereyra* como un ejemplo de historieta "aluvional" antes que criollista, y su rol como reflexión histórica sobre la Argentina contemporánea.

Palabras clave: posmodernidad – historieta – humor – Fontanarrosa – gauchesca

Introducción a modo de contraste: la historieta gauchesca tradicional

Antes de comenzar de lleno con el tema de esta ponencia, es interesante ofrecer, a modo de contraste, el antecedente directo del gaucho Inodoro Pereyra: los gauchos de papel que lo precedieron, lo que podría dar en llamarse la historieta gauchesca tradicional y ortodoxa.

La historieta gauchesca puede considerarse prolongación o proyección de una larguísima tradición de raigambre popular, siendo su filiación más directa los numerosos "gauchos malos" que poblaron el folletín, desde el ahora clásico pero en su momento marginal *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, seguido por una abundantísima prole de imitadores, que, iniciada en el siglo XIX, se prolonga a otros medios, como el radioteatro. Era cuestión de tiempo que el género se expandiera a la historieta, cosa que sucedió, finalmente, en el diario *La Razón* en 1939, con la tira *Cirilo, el audaz*, con guión y dibujos de Enrique Rapela, y una larga serie de seguidores que abarcan las décadas del '40, '50 y '60, prolongándose algunos casos aislados, con más pena que gloria, hasta inicios de los '90.

No obstante, dicho proceso fue posible únicamente como prolongación de un fenómeno cultural *preexistente* a la historieta, el folletín, del cual la historieta gauchesca, al menos en sus inicios, sería una "proyección". Así lo considera Jorge Rivera en su libro *Eduardo Gutiérrez*:

Una obra con tan firme repercusión no podía menos que suscitar una nutrida descendencia, que se inicia en el momento mismo de su aparición y contribuye a ampliar los circuitos de consumo hasta límites insospechados. [...] [como las] dos tiras gráficas dibujadas por Walter Ciocca y aparecidas con el conocido suceso popular en el vespertino *La Razón: Juan Moreira y Hormiga Negra*. Diversos personajes de historietas para adultos, a partir de la experiencia de Ciocca, tienen una neta



raigambre folletinesca y pueden emparentarse sin grandes dificultades con el ciclo gauchesco de Gutiérrez (1967: 44-45).

Esta conciencia de ser parte de una tradición gravita fuertemente sobre el género, dotándolo de un estricto marco que, si no proviene de un tipo textual extranjero, igualmente limita en gran medida sus posibilidades. Sasturain, en el ensayo *El domicilio de la Aventura*, también reconoce esta salvedad:

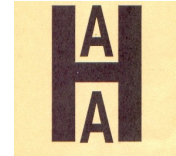
La historieta nacional ha logrado algunos ejemplos plenos trabajando sobre los límites de esas reglas [extranjeras] no explícitas pero vigentes: la tradición de la narrativa gauchesca –de itinerario fructífero en otros géneros populares– se ha plasmado en obras mayores como **El Cabo Savino** –Álvarez Cao y Casalla–, los personajes de Rapela [Fabián Leyes, El huinca] o la obra conjunta de Roume y Oesterheld, entre otros ejemplos. La distancia temporal y un cierto grado de estereotipia de las situaciones favorecen la historicidad de las situaciones. (1995: 58; negrita del autor)

Además de la estereotipia propia del folletín, el género se halla fuertemente marcado por otra condición que le es constitutiva: el *documentalismo*. En efecto, al no tener ningún modelo extranjero fácil de absorber y reproducir, los autores buscaron suelo sólido bajo los pies, anclándose en el severo documentalismo de una realidad histórica que, por ser lejana, podía generar material aventurable y, al mismo tiempo, reconstruir una serie de convenciones y códigos propios preexistentes que podían generar un pacto de verosimilitud con el lector-consumidor.

En este sentido también se mantiene fiel a sus raíces: este proceso se verifica en la raíz misma del folletín gauchesco, en *Juan Moreira*. Rivera no deja de observar que Gutiérrez se basó para sus gauchos forajidos no sólo en los relatos orales sino también en los documentos y prontuarios policiales de la campaña, generando un "exhaustivo acopio documental, omitiendo o transfiriendo a un plano secundario los mecanismos de ficción que todo autor pone en marcha al configurar su obra", que el mismo autor ponía de manifiesto. (Rivera 1967: 31). En los casos en que el gaucho no era un forajido sino un militar leal, las crónicas de viajeros como Head y las memorias de la Conquista del Desierto eran numerosas, detalladas y accesibles.

Este documentalismo reconstructivo se extendió también al plano gráfico, utilizando la larga tradición de iconografías e ilustradores de temas gauchescos del siglo XIX, como Prilidiano Pueyrredón, Emeric Vidal, Raymond Monvoisin, Carlos Pellegrini, León Pallière, Rugendas *et al.*; así como sus seguidores en la primera mitad del XX: Ricardo Güiraldes, Guillermo Roux y Eleodoro Marengo, entre otros.

Así, la popularidad de la historieta gauchesca manifestaría la imposibilidad de violentar la realidad a través de la inserción de elementos puramente aventureros en la historia o la cotidianeidad argentinas sin caer en el documentalismo y la pintura de costumbres de tipo pintoresco. En palabras de Sasturain (1995: 59): "paradójicamente, sus principales virtudes, las que hacen a su diferencia con los modelos, coinciden con sus limitaciones expresivas".



Inodoro Pereyra: la posmodernidad de la gauchesca

En esta tradición resulta aún más interesante observar el caso de *Inodoro Pereyra, el Renegáu*, del rosarino Roberto Fontanarrosa. Si, como vimos, la historieta gauchesca tradicional estaba fuertemente circunscripta por límites que no podía atravesar sin perder verosimilitud, Inodoro Pereyra por el contrario muestra una alergia constitutiva a cualquier tipo de límite. Disuelve todo tipo de límites entre una época y otra, entre un registro y otro, entre la ficción y la historia. Y en esta misma operación, al generar un pacto de lectura propio y burlarse de cualquier convención de verosimilitud, problematiza tanto las nociones de límite como la de verosimilitud e incluso a la gauchesca como género válido.

Claro, los tiempos son otros. La tira nace en 1972 en la usina humorística cordobesa *Hortensia*, y pasó por *Mengano* y brevemente por el semanario *Siete días*, pero es más conocida por su etapa en el diario *Clarín* y su revista dominical *Viva*, donde se publicó hasta la muerte de su autor, en 2007.

En su primera entrega se configura como parodia al gaucho por excelencia, Martín Fierro: el gaucho se encuentra en una pulpería, donde es acorralado por una partida, y defiende cara su vida. Frente a tal acto de coraje, un soldado de la partida decide ponerse de su lado. Juntos vencen a la partida, y deben darse a la fuga; el milico le propone huir a las tolderías. No obstante, el gaucho se niega, ya que "le parece haberlo leído en alguna parte, y él desea ser original", afirmación sobre la que volveremos enseguida.

Dicho así, no se ven demasiadas diferencias respecto a su modelo. No obstante, la trama y la acción son desmañadas, el conflicto, de haber uno, surge sin mayor explicación y se resuelve tan bruscamente como comenzó. Incluso la falta de toda información previa es funcional a la parodia: hasta donde sabemos, Inodoro *nunca hizo nada*: el sólo hecho de ser un gaucho y estar solo en una pulpería lo condena al mismo destino que a Fierro, a la repetición mecánica del estereotipo¹.

Por otro lado, el texto –munido en las primeras épocas de un delirante narrador *en off*– es una impostación del "criollismo" que busca emular el habla del gaucho y el paisano presente en la gauchesca, "la jerga festivalera y nativista de la metáfora ripiosa y oscura de la "savia mineral" a lo Jaime Dávalos, a lo Tejada Gómez en los trozos narrativos, y el énfasis declamatorio del radioteatro en los diálogos" (Sasturain 1995: 194). Estas características se verifican desde el primer episodio:

JEFE POLICÍA: No te hagás el yaguareté, Inodoro, un cepo fortinero te está aguaitando.

NARRADOR: *Un rayo, un rejucilo de bravura cruza por los ojos zarcos de Inodoro, es una comadreja enfurecida.*

INODORO: Yastoy crecido pa hacer la colimba, no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo.

¹ Del mismo modo en que todo cowboy ficcional estará condenado al insulto, la violencia y el desagravio, duelo de revólveres mediante, en caso de tener la mala idea de entrar él solo a un saloon, que estará poco iluminado e inevitablemente lleno de rufianes.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



NARRADOR: *La lucha era inminente, Inodoro era una lanza, un alarido de coraje, un tubérculo ancestral. ¡MAS ENDIÚN REPENTE...!*

SOLDADO "CRUZ": *ALTO, MAULAS, ASÍ NO SE MATA A UN VALIENTE...!*

NARRADOR: *La lucha fue cruel y mucha, cuatrocientos toros cerriles contra dos gauchos convertidos en el mismo mandinga, un revolear de sables, ponchos, boleadoras y bombillas.*

La cita no se extiende solamente a este discurso criollista adocenado, teatral y pretencioso. En este mismo episodio, sin ir demasiado lejos, además de las fuentes gauchescas consagradas y de medio pelo, se citan explícitamente el tango *Anclao en París* ("Tirao por la vida de errante bohemio...") y la zamba *Trago de sombra* ("Afuera lloraba el crespín como si le hubieran pegáu").

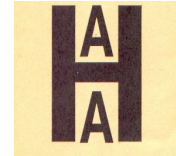
Al finalizar el episodio, cuando el milico le propone huir a las tolderías, la respuesta de Pereyra es categórica: "¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte, y yo quiero ser original...". Es fácil identificar una toma de postura estética en el discurso de la gauchesca: escapar a las anquilosadas reglas del género para lograr un producto nuevo. El chascarrillo se configura así en una verdadera declaración de principios para el personaje.

Por otra parte, desde el punto de vista gráfico no hace falta esperar al último cuadro para enterarnos de que estamos frente a un producto descaradamente nuevo. Desde la primera viñeta el dibujo es francamente desmañado, infantil y grotesco, en una palabra: es feo. No tiene pretensiones de experimentación, caricatura, ni estilización, ni mucho menos de realismo documental, sino que pareciera una verdadera tomadura de pelo, una falta de respeto al lector, y de hecho, es precisamente todo eso. Está lisa y llanamente mal dibujado. Fontanarrosa deforma los cuerpos y en particular los rostros hasta extremos casi irreconocibles, generando un clima de desmesura y desborde emocional que deriva a lo *grotesco*, que quita el piso bajo los pies del lector. No entra en ninguna convención preexistente, no negocia: irrumpe como un chiste en un velorio. Se inviste inmediatamente como parodia, como irreverencia al modelo gauchesco original y a todo tipo de gauchesca.

El dibujo presenta además una evolución sumamente interesante, acorde a los intereses del autor y la expansión de la tira (prevista originalmente como un chiste aislado y concluso). En unos pocos primerísimos episodios, es un garabato infantil. En una segunda etapa podría calificarse como una parodia de los hirsutos gauchos expresionistas de Juan Carlos Castagnino, despojados de su dignidad y dramatismo y llevados al absurdo. La última etapa, que es la más conocida, muestra influencia del gran caricaturista del campo, Florencio Molina Campos, con sus paisanos de grandes dientes y ojos saltones, llena de dinamismo y vitalidad, en versión simplificada, corregida y exacerbada. Este último estilo, cristalizado a mediados de los 80 se ha mantenido hasta el fin de la tira y es, por mucho, el más reconocible.

Esta tercera etapa es interesante, ya que plantea un cambio que será definitivo: el personaje ya no sale en busca de aventuras, sino que la aventura se le presenta, irrumpe *desde afuera*. En esta etapa no hay peripecia.

Fontanarrosa ha reflatado el mecanismo de los encuentros pero a partir de un Inodoro quieto, situado, que recibe visitas, ofertas, alguna provocación que soslaya. No le viene a buscar la aventura sino la cotidianidad o la noticia. [...] Cuando el tema



no viene de afuera, surge de la cotidianeidad del rancho, de avatares diarios; inclusive del calendario: el frío, las vacaciones de invierno, la fiesta de la primavera, el veraneo; para referirse, finalmente, al tema que domina muchas veces el momento desde la preocupación periodística: ecología, vinchuca, turismo al exterior, los alquileres y desalojos, compactadoras, la publicidad en la indumentaria, los avisos de los famosos, esa información que el lector maneja. [...] La suma de elementos que apuntamos han ido perfilando un Inodoro cada vez menos épico, más caricaturesco y cercano a otro modelo nacional de larga data: el chanta... Aflojadas, arrugues, salidas de tono, bolazos... (Sasturain 1995: 200-201)

Esta etapa sienta la base de un proceso que se hará más complejo con el tiempo: la referencialidad esencial de la parodia –que remite siempre a otro texto– se hará con el tiempo uno de los elementos fundamentales de la serie. Ya en esta primera tira pueden verse dos técnicas que serán una constante en la serie: la *hipérbole* ("cuatrocientos toros cerriles") y el *anacronismo* (alusión a la "colimba").

En este sentido, nuestro punto aquí es que Inodoro Pereyra no escapa a esta manía de las citas y la intertextualidad, pero realiza esta operación en forma tan evidente que se constituye en metalenguaje. Es decir, que hace uso de este rasgo de estilo, pero llamando la atención sobre él de tal forma que lo parodia. En cierto punto se podría hablar de una *parodia del pastiche*. En concreto: el anacronismo desenfadado de Inodoro Pereyra *no es* mero formalismo posmoderno, sino una especie de descripción de que efectivamente vivimos en una sociedad "historizada", ahistórica*. A riesgo de caer en la audacia o la imprecisión, emparentamos esta postura con el discurso del posmodernismo. Algunos rasgos comunes que podemos destacar son:

1. Falta de una jerarquía central o principio organizador.
2. Complejidad, ambigüedad, diversidad.
3. Interreferencialidad e intertextualidad.
4. Rechazo a la "alta cultura"

Suele emparentarse el discurso de la posmodernidad con el vacío y el narcisismo (Gilles Lipovetsky), de las superficies y los simulacros (Baudrillard), de la mueca vacía y el abandono político (Eagleton). Citando al crítico norteamericano Fredric Jameson (2005):

La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del *estilo* personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el *pastiche* (41).

El colapso de la ideología modernista del estilo [...] ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global (44).

Esta situación ha provocado lo que los historiadores de la arquitectura llamaron "historicismo", es decir, la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar [...] [el pastiche] no es incompatible con unos consumidores que padecen una avidez históricamente original de un mundo



convertido en una mera imagen de sí mismo, así como de pseudoacontecimientos y "espectáculos" [VER con la frase de Sasturain "todo se resuelve en espectáculo"] (45). El incisivo eslogan de Guy Debord [*"la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil"*] parece hoy incluso más adecuado para definir la "prehistoria" de una sociedad despojada de toda historicidad, y cuyo supuesto pasado no es más que un conjunto de espectáculos en ruinas. En estricta fidelidad a la teoría lingüística postestructuralista, habría que decir que el pasado como "referente" se encuentra puesto entre paréntesis, y finalmente ausente, sin dejarnos otra cosa que textos (46).

No obstante, dada la realidad inescapable de vivir en un mundo hecho de información, de citas, el caso de Inodoro Pereyra se manifiesta como una forma de escape frente a este tétrico panorama. Es decir, podemos hablar en Inodoro de un pastiche, pero de un ludismo vital antes que hueco y superficial. No es un arte de las superficies, como caracteriza Jameson al período, sino que extrae a la luz conflictos hondos de la era de la información. Problematizar la identidad cultural jaqueando estereotipos establecidos y automatizados. La "rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado" no es, en este caso, un formalismo hueco ni una celebración de la nada: es la forma de llamar la atención sobre ese mismo hecho: que vivimos en un mundo hecho de textos y remanentes de textos.

¿En qué consiste este bombardeo? Fontanarrosa no hace distinciones entre las Narrativas y las narraciones. Los personajes que salen a su encuentro pertenecen tanto a la Historia como a las historias, tanto al mundo real como a los mundos de la ficción: Antonio Das Mortes, Yon (sic) Darwin, Jorge Luis Borges, charros mejicanos, Juan Moreira, el Zorro, turistas brasileiros y norteamericanos, Papá Noel, el general Quiroga, Kung Fú, ET, los Reyes Magos, Don Quijote, King Kong, el Increíble Hulk, Superman, empresarios e inversores norteamericanos, buscadores de petróleo, su club de fans, un Adelantado español, linyeras, científicos, un centauro, ecologistas de Greenpeace y hasta un hombre disfrazado de empanada. Sin olvidar los inevitables pampas, puelches y mapuches con crisis de identidad o alzados por el revisionismo histórico tupamaro, o los molestos pero entrañables loros que tienen por pasatiempo volver loco al Renegáu. Prácticamente todo puede ser una fuente para Fontanarrosa, ya que incrusta elementos ajenos a un núcleo basado en arquetipos del folclore y la literatura gauchesca en bloque, tanto decimonónica como folleteril. El tiempo es totalmente anacrónico, mezclando a los indios de Pincén o Yanquetruz con gordos turistas brasileiros, en las antípodas de cualquier pretensión de documentalismo propia de la historieta gauchesca decimonónica.

Y es en este sentido menos verosímil pero más veraz que esta gauchesca, ya que mientras ese referente de la historieta gauchesco, el Desierto como tabula rasa semiótica, ya no existe, su prolongación fantasmática, los textos que de ella tratan, sí existen, y es de éstos que la obra de Fontanarrosa se alimenta.

De qué reniega el Renegáu: historieta aluvional vs. criollista

La situación se hace aún más compleja si tenemos en cuenta que dichos procesos configuran un proceso de parodia y metalectura sobre el modelo gauchesco y el discurso criollista del Centenario. Poco se ha hablado de esto, pero en su lúcido artículo *El libro y el rancho* el



crítico Raúl Dorra (2003: 299) sostiene que:

Leer el *Martín Fierro*, o repetirlo, resultó [...] ejecutar un acto que insertaba al lector en la historia nacional, afirmar un credo, ontologizar la mismidad como algo a la vez cierto e indescifrable [...] Se pasó así de una mimesis espontánea a una mimesis programática. Por esta vía, las inflexiones de lo gauchesco se hicieron al mismo tiempo folclore e institución, señal de reconocimiento de una identidad querida o decretada, más que adquirida, y también demagogia patrioter. [...] Los frecuentes anacronismos de las aventuras del gaucho Inodoro Pereyra –y aun sus gestos surrealistas– ponen en *crisis* a un cierto folclore nacional que, suponiéndose una "continuidad natural" –una *mimesis*– del libro de Hernández, no conseguía sino caricaturizarlo. Esa *crisis* es una forma de hacer resonar la voz –*aquella voz*– en su doble deformado.

Dejo en manos de los posestructuralistas la cuestión de si se puede hablar de deconstrucción en Inodoro Pereyra. Desde nuestra posición, en la obra de Fontanarrosa no hay tanto una búsqueda de licuar constructos culturales como de hacer un sano desmenuzamiento en clave de risa de todo aquellas estatuas de papel maché fosilizadas por el discurso oficial, ya sea por intereses políticos o por facilismos culturales del saber enlatado y listo para consumir: la Historia de Belgrano por Bartolomé Mitre y su contrapartida, la estampita escolar en la revista Billiken.

El choque generado entre la gauchesca clásica (incluso considerando sus productos masivos inferiores) e Inodoro Pereyra es producto de la contraposición entre un esquema localista y uno aluvional. Inodoro no es la reconstrucción minuciosa de un tipo humano perdido que un discurso obsoleto ofrece como argentinidad, sino que invierte los términos. La operación del Centenario de buscar una épica nacional en un elemento social americano extinto y silenciado por los mismos celebradores del Centenario, el gaucho, es una paradoja que se permeabiliza y recorre toda la gauchesca menor subsiguiente. La función cultural de dicho modelo fue detener el aluvión cultural de la inmigración y aglutinarlo en una narrativa que se propone como modelo de lo patrio y los excluye. Por el contrario, Inodoro Pereyra es aluvional, inmigracional, mestizo y promiscuo. Plantea una pampa como un lienzo en blanco bombardeada por criaturas extrañas, inmigrantes de todos los discursos posibles e indios confundidos o en trance de ajustarse al nuevo orden de cosas: la pampa devenida en conventillo textual.

En este sentido, Fontanarrosa le escatima al discurso histórico tradicional su espacio de ficción. El Desierto en Inodoro Pereyra es un espacio liso y blanco. No el blanco de la negación o la ausencia, sino de la potencialidad absoluta del discurso.

Conclusión

Empleamos la palabra *posmodernidad*, entonces, no en el sentido que ha cobrado muchas veces, de mueca cínica y distanciada de la realidad, sino en otro sentido, quizás más positivo: el de no claudicar a la tentación de ofrecer verdades absolutas ni lecturas unidimensionales de la Historia, de no adscribirse a una explicación narrativa de la realidad, sino por el contrario, situarse en la encrucijada de todos los discursos, ilustrar la Frontera en su sentido



más amplio y universal: el de punto de encuentro, intersección, intercambio. Lejos de ser un jardín de senderos que se bifurcan, el espacio de Inodoro Pereyra es más bien la pampa de los caminos que confluyen, un *aleph* disparatado y caótico.

Sin embargo, es interesante notar que el espacio de esta ensalada textual es la pampa y el rancho, los símbolos mismos de la identidad argentina. La elección de Fontanarrosa es mostrar desde el gaucho –personaje marginal, *outsider*, verdadero paradigma de lo nacional fenecido y ahora transformado en caricatura– la *perplejidad* que generan los avances y acontecimientos percibidos desde un "afuera", desde una situación estática y marginal que refleja el sentir del argentino medio, fuera de los hechos de la Historia, confinado a una kafkiana nación periférica y aluvional. El gaucho de Fontanarrosa es una sátira original y carente de dedos acusadores sobre la paradójica condición del argentino, de su posición marginal al decurso de la Historia, que es al mismo tiempo perspectiva privilegiada para observarlo.

Inodoro siempre se sitúa en un lugar pasivo, el del espectador; y, cuando las cosas se ponen feas, en el del sobreviviente. El lugar que nosotros mismos ocupamos en esta sociedad del espectáculo.

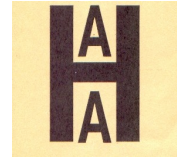
La opción de resistencia no es el discurso identitario nacional de una gauchesca esclerotizada sobre un sujeto inexistente, sino la puesta en abismo del argentino sobre la perpleja figura de Inodoro Pereyra, situado en una frontera no geográfica sino discursiva: el punto donde las paralelas se tocan, esa frontera que se constituye en punto de encuentro del rancho, el malón y el Increíble Hulk.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1986). "El éxtasis de la comunicación". Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Madrid, Kairós.
- Casalla, Carlos (2003). *Cabo Savino*, San Carlos de Bariloche, Ediciones Caleuche.
- Dorra, Raúl (2003). "El libro y el rancho", *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Sudamericana.
- Eagleton, Terry (2004). *After Theory*, New York, Basic Books.
- Fontanarrosa, Roberto (2007). *20 años con Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 9ª ed.
- Gociol, Judith y Diego Rosemberg (2003). *La historieta argentina. Una historia*, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 2ª ed.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge.
- Jameson, Fredric (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós.
- Lipovetsky, Gilles (2009). *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- McHale, Brian (2001). *Postmodernist Fiction*, London, Routledge.
- Rivera, Jorge (1967). *Eduardo Gutiérrez*, Buenos Aires, CEAL.
- Sasturain, Juan (1995). *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.
- 2004. "Una gauchada de Fontanarrosa" (2004). Fontanarrosa, Roberto. *Inodoro Pereyra*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta.



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



La Plata, 27-30 de abril de 2010
<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>
ISBN 978-950-34-0841-4